



VOLUME 19

ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS

Ressonâncias:

relações entre música e pintura





Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Zenólia Christina Campos Figueiredo

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria
Silva, Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena
Freire Martins, José André Lourenço, Marcos
Vogel, Margarete Schat Góes, Rogério Borges
de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte, Sérgio da
Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim
Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta
Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



MC&G

Diretora da MC&G Editorial

Maria Clara Costa

Secretaria do Conselho Editorial

Helena Pires

Seção de Edição e Revisão de Textos

Carlos Otávio Flexa | Natalia Natalino |

Roberto Azul | Joyce Guimarães

Seção de Design

Glaucio Coelho | Victória Sacagami

Conselho Editorial

Alexandra Santos Pinheiro | UFGD | Brasil

Angélica Ferrarez de Almeida | UERJ | Brasil

Antonio Liberac C. Simões Pires | UFRB | Brasil

Arlindo Nkadibuala | UniRovuma | Moçambique

Juan Miguel González Velasco | UMSA | Bolívia

Luciano Brito | UFRB | Brasil

Maria Alice Resende | UFRB | Brasil

Núria Lorenzo Ramírez | UB-GREC | Barcelona

Rosy de Oliveira | UFRB | Brasil

Thayse Figueira Guimaraes | UFGD | Brasil

Preparação de texto

Carlos Otávio Flexa

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Glaucio Coelho

Revisão de texto

Roberto Azul

Natalia Natalino

Imagem da capa

“Jogo de Quadrados”, do artista Pou.

Aquarela sobre papel Hahnemühle.

30 x 40 cm. 2019

Esta obra foi composta com

a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

F866 Freitas, Alexandre Siqueira de.
Ressonâncias: *relações entre música e pintura* [recurso eletrônico]
/ Alexandre Siqueira de Freitas . — Vitória : EDUFES ; Rio de Janeiro : MC&G, 2021.

Dados eletrônicos (e-pub) — (Coleção Pesquisa UFES : 19).

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88077-00-9 (coleção)

ISBN: 978-65-88077-31-3

1. Estética. 2. Música e Arte 3. Pintura. I. Título. II. Coleção.

CDD 701.17

Elaborado por Priscila Pena Machado – CRB-7/6971

ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS

Ressonâncias:

relações entre música e pintura



 **EDUFES**

Vitória, 2021

Prefácio

Em uma conhecida passagem de *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?*, o filósofo francês Étienne Gilson toca em um ponto central para o pensamento artístico, que também está no cerne do livro que você começa a ler, escrito pelo professor e pianista Alexandre Freitas. Tal é o ponto: “As qualidades sensíveis têm o poder de agir sobre nossa afetividade”, escreve Gilson. Jogos de linhas, ritmos, formas, cores, texturas, sons, transições entre claro e escuro, são capazes de gerar em nós um tipo específico de prazer que dificilmente pode ser descrito por palavras. Muitos filósofos já tentaram esta empreitada, oferecendo belas descrições, sem que nenhuma delas tenha sido, contudo, inteiramente satisfatória. Trata-se de um prazer que antecede e vai além das elaborações conceituais. Um prazer propriamente estético, que apenas olhos e ouvidos podem nos oferecer.

Desde Platão, com seu diálogo de juventude *Hípias maior: do belo*, chegando até a consolidação da Estética como disciplina filosófica no século XVIII, persiste a intuição, nunca inteiramente esclarecida pela razão, de que visão e audição possuem uma ligação secreta, da qual os outros sentidos não participam. Somente esses dois sentidos seriam capazes de nos propiciar o prazer que é a marca da experiência do

belo. Somente eles nos abrem as portas para a contemplação estética. Não há – nunca houve – belos paladares ou belos toques, nem belos olfatos. Somente belos sons e belas visões.

Essa ligação secreta entre visão e audição constitui o núcleo das investigações e reflexões propostas por Alexandre Freitas em seu texto. Ligação que não parece ser uma linha direta de comunicação, mas que opera por *ressonâncias* que remetem ao misterioso solo comum de onde brotam as sensações estéticas. O que é visto ressoa no que é ouvido, e vice-versa. Padrões de organização dos sons, seus timbres, texturas, ritmos, tensões e relaxamentos ressoam no amplo espaço das sensações corporais, gerando, entre outras coisas, sugestões visuais. Não é necessário qualquer tipo de sinal para indicar a ligação dos dois sentidos. Ela emerge quando a poética visual de um pintor, de um quadro específico, evoca em nossa mente comparadora a música de determinado compositor.

A capacidade humana de ser afetado pelas qualidades sensíveis seria, ainda segundo Étienne Gilson, “o fato primitivo sobre o qual a experiência estética repousa em todos os domínios, e tudo o que podemos fazer é aceitá-lo como tal, sem pretender explicá-lo”. Mas “aceitá-lo como tal, sem pretender explicá-lo”, não quer necessariamente dizer que não se possa investigá-lo. E investigamos porque pressentimos que a riqueza do problema pode abrir novas vias de acesso para o mistério da sensibilidade humana; porque, mesmo sem “explicar” esse “fato primitivo” como se explica uma proposição puramente lógica, sentimos que o mero exercício da comparação, e uma atenção maior ao diálogo interior entre olhos e ouvidos, pode nos aproximar um pouco mais do mistério do ser. Ou, dito de modo mais prosaico: investigamos porque nos dá prazer. E o prazer é o grande fundamento da experiência estética e de nossa relação com as obras de arte.

Todos nós já experimentamos a alegria em desvendar – tal qual um detetive que, num átimo, tem um *insight* – algum elo secreto unindo uma peça de música a um determinado quadro. Formas,

ritmos, gestos, cores, sons, ambiências, estados de espírito, ressoam uns nos outros. Já não importa muito se tal percepção será validada por fatores externos, como época, estilo ou influência direta de um artista sobre outro. Pode até ser que isso aconteça, como na comparação oferecida por Alexandre Freitas entre a pintura *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso, e a peça musical *Le sacre du printemps*, de Igor Stravinsky. O mais importante, contudo, é entender que a percepção é válida em si. E ela nos convida a esclarecer por que tal associação nos foi apresentada pela sensibilidade – com o mesmo tipo de segurança e verdade que o século XVIII concedia ao juízo do belo. Há alguma dúvida de que *A sagração da primavera* de Stravinsky é um primor de design moderno, com suas linhas firmes e agressivas, seus desmoronamentos e rupturas, sua elegância única? De algum modo isso também não estava posto nas estranhas posturas e gestos bruscos da coreografia de Nijinsky para o original em 1913 e, talvez ainda mais, na releitura feita por Pina Bausch nos anos 1970? E tudo isso não se ressoa primorosamente na estrutura angular, agressiva e sensual do quadro de Picasso?

O livro que você tem em mãos oferece um amplo leque de conceitos para pensar justamente essas *ressonâncias*, para ir mais fundo nelas, além da simples desconfiança. O aspecto mais fascinante do livro de Alexandre Freitas, contudo, não é comparar o incomparável (título do ensaio de Marcel Detienne citado por ele), mas propor e fornecer elementos para um jogo ativo da sensibilidade que contempla. De algum modo, as comparações vão grudando nos objetos, tornando-os multidimensionais. Seus comentários que aproximam a pintura de Mark Rothko da música de György Ligeti, na segunda parte do livro, mudaram minha forma de experimentar ambos. Enriqueceram minha experiência. Trouxeram uma qualidade *ligetiana* para os quadros de Rothko, e algo de *rothkiano* para as peças musicais de Ligeti.

Comparar coisas aparentemente distintas, que ocupam escaninhos separados em nossa mente condicionada, é o próprio caminho da inteligência, sua normal respiração. Analogias e metáforas não

são meras figuras de linguagem: são a própria seiva vital do pensamento criador e da imaginação. Nosso cérebro nada mais é do que um órgão que cria conexões, liga pontos, compara. Que esse livro seja um bem-vindo incentivo para deixar a sensibilidade e a intuição de cada um de nós falar mais livremente, expressando nosso fascínio por músicas e pinturas. As *ressonâncias* estão aí, em algum lugar misterioso entre o objeto estético e a sensibilidade ativa que os contempla – precisamos apenas nos abrir para elas.

Paulo da Costa e Silva

Músico, ensaísta e professor de Filosofia da Arte
no Departamento de História e Teoria da Arte,
da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lista de figuras

Figura 1: Laocoonte e seus filhos ou Grupo do Laocoonte.....	40
Figura 2: Sistema de classificação das artes de Friedrich Schelling	43
Figura 3: Sistema de classificação das artes segundo Étienne Souriau.....	49
Figura 4: Sistema de classificação das artes segundo Étienne Gilson.....	52
Figura 5: Trecho partitura <i>Sagração da primavera</i>	153
Figura 6: <i>Les demoiselles d'Avignon</i> personagens femininos.....	158
Figura 7: <i>Les demoiselles d'Avignon</i> personagens masculinos	161
Figura 8: Compassos 75-79 de <i>Atmosphères</i> de Ligeti.....	183
Figura 9: Compassos 38-42 de <i>Atmosphères</i> de Ligeti.....	194
Figura 10: Compassos 44-47 de <i>Atmosphères</i> de Ligeti.....	197
Figura 11: Mark Rothko. Number 18, 1948.....	200
Figura 12: Quentin Massys. <i>Adoração dos magos</i> , 1526	201
Figura 13: Mark Rothko. <i>Black painting n.º 1</i> , 1964.....	207
Figura 14: Paul Cézanne. <i>Os Jogadores de Cartas</i> , 1890-1892.....	209
Figura 15: Paul Klee. <i>L'ordre du contre-ut</i> , 1921	211
Figura 16: <i>Interférence de deux trames différentes 0º 1º</i>	214

Sumário

Introdução	14
-------------------------	-----------

PRIMEIRA PARTE **DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS**

Capítulo 1

As diferenças entre as artes	19
As musas	22
Do singular ao plural	22
Sobre as matérias artísticas	25
Sobre as técnicas artísticas	30
Os limites das artes	35
Na Grécia antiga e no idealismo alemão	36
No século XX	44
Hierarquias das artes	55
Música e pintura	58
Música	59
Pintura	63
A autonomia das musas	66

Capítulo 2

As semelhanças entre as artes	69
As musas	71
Do plural a um outro singular	71
Substâncias e atributos comuns das artes	73
Comparar incomparáveis	79
Estética e estética comparada	80
Estética	81
Estética comparada	86
Comparatismo	88
Refletindo sobre os métodos	98

Semelhanças informes	104
“Assinaturas” e similitudes como marcas da semelhança.....	105
Crise e descrença das semelhanças	110
Novas semelhanças.....	113

Capítulo 3

Definindo ressonâncias.....	118
Quatro similitudes	119
Simpatia.....	120
Afinidades e transformações	122
Semelhanças absolutas e intuitivas	125
Liberdade e movimento	129
Ressonâncias	131
Das simpatias às <i>ressonâncias</i>	132
<i>Ressonâncias</i> entre as artes.....	135

SEGUNDA PARTE RESSONÂNCIAS

Capítulo 4

<i>Sagração da primavera e Les demoiselles d’Avignon</i>	139
Os artistas e suas obras	141
Notas sobre o compositor.....	141
A sagração da primavera.....	147
Notas sobre o pintor	153
Les demoiselles d’Avignon	158
Ressonâncias	165
Stravinsky e Picasso	165
O sagrado e o bordel	169

Capítulo 5

<i>Atmosphères</i> de Ligeti e <i>Black painting n.º 1</i> de Rothko.....	178
Arte fractal	179

Nova teatralidade	188
Protegendo e violando.....	195
Obras multissensorias.....	202

Capítulo 6

Outras Ressonâncias	208
----------------------------------	------------

Referências.....	218
-------------------------	------------

Sobre o autor	229
----------------------------	------------

Introdução

À minha frente estavam dois bustos de bronze. Ambos do artista suíço Alberto Giacometti. Eram dois rostos de mulheres, ao mesmo tempo fortes e delicadas. Uma dúvida pairou. Os rostos esculpidos eram da mesma modelo? De onde me encontrava, não podia enxergar os títulos das obras gravados na parede lateral da sala. Mantive o suspense. Tentei ser objetivo, olhar para pontos específicos, comparar. E nada. As certezas não duravam mais que alguns instantes... Até que cedi, e li os títulos. Os bustos eram da esposa do escultor, Annette. As obras tinham o mesmo tema, eram do mesmo artista, feitas na mesma época e estilo, no mesmo material e, ainda assim, as semelhanças eram fugidias, frágeis.

Este livro nasce de um incômodo. Do incômodo provocado pela própria noção de *semelhança*, expandida para além das esculturas de Giacometti. Ampliada para além dos seus limites habituais, restritos a comparar o comparável.

A partir da percepção de uma atmosfera comum entre pintura e música nasce todo este texto. Vem da percepção de algo, um *je ne sais quoi*, aproximando obras visuais e sonoras. Um incômodo momentâneo transforma-se em uma busca, uma investigação que não se contenta com vagas explicações. É preciso mais que um olhar, mais que uma reflexão, para vislumbrar os caminhos pelos

quais distintas modalidades artísticas podem assemelhar-se e evocar-se mutuamente.

Quando me voltei à literatura especializada, logo percebi que teorias e práticas propondo cruzamentos entre atividades artísticas exercem, há séculos, uma fascinação em artistas visuais, compositores, filósofos, críticos etc. Textos de artistas de várias épocas são testemunhos contundentes de que todas as formas de arte, mesmo as mais tradicionais, têm natureza impura, vão além dos sentidos para os quais se destinam. O que às vezes parece figura de linguagem ou vaga metáfora — em expressões como “o timbre aveludado do violoncelo”, “o som claro de um trompete”, “um acorde de cores dissonantes” — é, de algum modo, reflexo espontâneo de algo que precede a razão e revela possíveis semelhanças, profundas, entre as diferentes formas de arte. São também, como conceituam alguns autores, consequências de uma unicidade da percepção, ainda que os órgãos dos sentidos tenham vocações específicas.

Volto-me então à busca daquilo que o esteta Étienne Souriau chamou de “semelhanças secretas”: similitudes, pontes, paralelismos e equivalências entre manifestações artísticas distintas; no caso, música e pintura.

O livro está dividido em duas partes, que almejam conjugar teoria e experiência. Teoria, pelo viés dos estetas, filósofos e historiadores que amparam esta investigação. Experiência, na convocação das obras artísticas, tal como da percepção do autor e de seus leitores.

A primeira parte traz reflexões sobre as noções de *diferença* e *semelhança*. As *diferenças* representam os limites entre as artes, demarcados no curso da história de diversas maneiras e segundo vários critérios. Na medida em que esta pesquisa avançou, foi possível perceber que os limites podem revelar-se igualmente como pontos de contato entre as artes, e a estes últimos chamamos *semelhanças*. Entendidas em um sentido amplo, determinado ao longo do texto, estas semelhanças solicitam ao leitor uma certa disposição de espírito para observação/reconhecimento de sinais e traços comuns entre obras de arte

ou matérias artísticas de naturezas distintas. Ainda na primeira parte deste livro, no terceiro capítulo, constrói-se a noção de *ressonância*, mote central da pesquisa.

A segunda parte volta-se mais diretamente às obras de arte, seus paralelismos e a construção de aproximações. Sob o nome de *ressonâncias*, exponho uma série de reflexões sobre aquilo que, como espectador crítico, pude reconhecer de similar entre pinturas e obras musicais. As ressonâncias nos dão a liberdade de tecer elos entre coisas tão distintas quanto um quadro e uma peça musical – obras que, na grande maioria dos casos, não trazem consigo, por parte de seus criadores, intenção alguma de assemelhar-se.

Embora não tenha nenhuma pretensão de se estabelecer como uma categoria, a noção de *ressonância* das artes neste livro é construída segundo certos preceitos, sobretudo para protegê-la dos riscos de esvaír-se e tornar-se extremamente vaga. Foi preciso conquistar tal noção, fundando-a nas reflexões sobre as *diferenças*, as *semelhanças*, as *similitudes* e, finalmente, a *simpatia*, como figura/conceito que conecta e articula as *semelhanças* essenciais entre as obras.

A razão de ser de toda reflexão da primeira parte está no contato real entre as obras artísticas da segunda parte do livro. Igor Stravinsky, Pablo Picasso, György Ligeti e Mark Rothko, por meio da nossa interlocução, invocam ressonâncias e solicitam novas posturas perceptivas, além da possível liberação de novos entendimentos de suas obras.

Este livro foi precedido por uma tese de doutorado realizada na Universidade Paris-Sorbonne e na Universidade de São Paulo, em regime de cotutela, tendo como tema uma proposta metodológica e expositiva da correspondência entre as artes¹. Foram apresentadas três maneiras de entender a aproximação das artes a partir do lugar

1 A tese foi defendida no dia 12 de setembro de 2012 na Escola de Comunicações e Artes da USP. A Universidade Paris-Sorbonne emitiu a menção “*Très honorable avec félicitations du jury*” e uma versão sucinta, em língua francesa,

e da natureza do encontro. Além do grupo das *ressonâncias*, no qual o receptor propõe um encontro entre obras de música e pintura, há o grupo dos *reflexos* e o das *confluências*. Nos reflexos, são os artistas que voluntariamente buscam na arte do outro substrato para aplicar em sua própria arte. E nas confluências, a própria natureza da obra da modalidade artística em questão (ópera, cinema, instalações, performances etc.) comporta encontros entre técnicas e matérias artísticas distintas.

Ressonâncias: relações entre música e pintura, longe de ser um lugar pacífico de encontro das artes, é zona de tensão que perturba as fronteiras entre disciplinas e domínios artísticos. Seu principal objetivo: enriquecer entendimentos, liberar sentidos e renovar olhares em face das obras de arte.

posteriormente ampliada, foi publicada na França com o título “*Rencontre des arts*” (Éditions L'Harmattan, 2015).

Diferenças e semelhanças

Capítulo 1

As diferenças entre as artes

Uma sonata é uma sonata, uma tela a óleo é uma tela a óleo. Ainda que sejamos capazes de perceber ressonâncias mútuas entre música e pintura, elas nos atingem de maneiras diferentes e poucos teriam uma sensibilidade igual para esses estímulos. Indivíduos, sejam artistas ou público, orientam-se em função de suas preferências e vocações. Uns são mais tocados pela potência das cores, das formas visíveis. Outros, pelo som – musical ou encarnado em linguagem verbal.

Essas artes têm seus próprios meios, suas técnicas, suas matérias, enfim, alguma autonomia conquistada ao longo da história. Mesmo na contemporaneidade — momento em que há maior fluidez entre as modalidades artísticas e expandem-se as possibilidades interartísticas —, uma pintura e uma obra musical podem não ser mais que uma pintura e uma obra musical. Comparar incomparáveis seria, então, tarefa estéril e desnecessária.

Cor e som de maneira alguma podem ser comparados, embora ambos remetam a uma fórmula superior, a partir da qual é possível deduzir cada um deles. Ambos são como dois rios que nascem na mesma montanha, mas devido a circunstâncias

diversas correm sobre regiões opostas, de modo que em todo o percurso não há nenhum ponto em que possam ser comparados. Ambos são efeitos gerais e elementares segundo a lei universal que tende a separar e unir, oscilar, pesando ora de um lado, ora de outro lado da balança, mas conforme aspectos, maneiras, elementos intermediários e sentidos completamente distintos (GOETHE, 1993, p. 134).

Uma pintura tem sua independência, assim como uma peça musical. As correspondências devem existir, conforme os escritos de Goethe, somente na instância primordial, na “mesma montanha” longínqua e inacessível. Embora uma arte possa evocar, estimular ou inspirar outra, elas permanecem independentes, cada qual em seu território. Os problemas dessas artes são particulares e – segundo muitos – intransferíveis. É assim que o artista anglo-irlandês Francis Bacon pensou, por exemplo, quando comentou a proximidade entre música e pintura e suas possíveis influências mútuas.

Acho que existem aí dois modos de expressão que não tem nada a ver entre eles e que cada artista, no seu território, se confronta com problemas muito diferentes. [...] creio que cada um trabalhe em seu domínio e as influências fundamentais provêm do domínio através do qual nos exprimimos (BACON, 1996, p. 87, tradução nossa)

A obviedade da diferença entre essas artes é flagrante. No entanto, no decorrer do texto, as obviedades perderão, provavelmente, sua força. É a dúvida que alimenta e estimula o pensamento e permite que não nos fechemos em ideologias. Enquanto a certeza da autonomia de uma pintura ou de uma obra musical se exhibe, intuimos que deve existir algo que una e aproxime essas artes, seja qual for a distância existente. As reflexões se estendem. Diferenças e semelhanças relativizam-se e negam o pragmatismo do senso comum. As

próprias noções de matéria e técnica, usadas para distinguir as artes entre si, comportam toda uma nuance de sentidos e significações que solicitam reflexões mais amplas.

Apesar da existência de uma singularidade de cada forma de arte historicamente estabelecida no ocidente, este capítulo afirma, em vez de diferenças absolutas, múltiplas faces das diferenças. Vamos nos voltar aos “rios separados que nascem da mesma montanha”. Esses rios, porém, possuem contornos diferentes, de acordo com os olhares que lançamos sobre eles. São ao mesmo tempo singulares e plurais.

O problema da diferença das artes esbarra em uma questão que, desde Aristóteles, instiga muitos estetas, filósofos e quem quer que reflita sobre ela. Trata-se da definição de limites ou do estabelecimento de sistemas de classificações das práticas artísticas. Os limites e classificações irão variar enormemente, pois baseiam-se em uma multiplicidade de critérios, tão ou mais numerosos que as próprias artes. Muitos deles, de modo declarado ou implícito, são valorativos e estabelecem hierarquias, colocando tal ou tal arte em primeiro plano. Outros procedem da divergência de entendimentos das noções de matéria e técnica na arte. Todos são, ao mesmo tempo, consequência da subjetividade do estudioso e reflexo de uma situação histórica. Cada classificação das artes se estabelece segundo algum grau de arbitrariedade e, portanto, nenhuma delas é definitiva e absoluta. Isso não impede, porém, que os modelos ou sistemas, apresentados mais abaixo, portem suas verdades. Verdades essas que, embora muitas vezes contraditórias e excludentes, constituem-se como elementos que fortalecem as marcas de cada arte e, paradoxalmente, sustentam uma pluralidade essencial.

A singularidade e a pluralidade das artes afirmam-se e revelam-se juntas, assim como as musas, metáforas das artes neste texto. Elas exibem suas diferenças, e carregam, ao mesmo tempo, seu sangue comum.

AS MUSAS

Filhas da mesma mãe, as musas que encarnam as artes podem admirar-se mutuamente, caminhar lado a lado ou até mesmo atuar em conjunto. Cada uma, porém, vive por si. Suas ligações são profundas, de sangue, mas suas existências têm uma independência, caracterizada pela expressão individual de suas obras.

Nas manifestações mais elementares, as artes distinguem-se em sua natureza pela matéria e pela técnica das quais se servem. Uma opção pela pluralidade das artes quer dizer aceitar, mesmo que temporariamente, um ideal empírico e, portanto, sacrificar a unidade primordial da arte afirmando a força e a autonomia de cada modalidade artística.

Do singular ao plural

[...] velha feiticeira, má e genial, plena de saber e de ressentimentos, a Memória conservava, em sua posse, as lembranças do Mundo, das estrelas e dos cristais; aquelas do corpo, dos vivos, das rugas e dos fósseis; [...]. Ela tinha nove filhas (SERRES, 2011, p. 14, tradução nossa).

A personagem citada sob o nome de Memória é a titânide Mnemósine, que teve com Zeus nove filhas – as nove musas. Filha de Urano e Gaia, Mnemósine encarna a divindade da memória e da enumeração. Atribuindo a maternidade das musas a tal personagem, a mitologia dá à memória uma importância capital. Mostra que é nela em que ocorre a apreensão das sensações estéticas e que, portanto, ela tem uma função central. A prole de Mnemósine é caracterizada de modo diferente, de acordo com o autor ou a tradição. O filósofo francês Michel Serres (2011, p. 28-41) as descreve da seguinte forma: Polímnia encarna a pantomima. Suas mímicas reproduzem as vibrações internas do mundo e de seus seres. Fascinada pela imitação,

é ela quem inventa o ritmo. Sua irmã, Terpsícore, também extasiada pela imitação, reproduz e transforma os movimentos do mundo. Torções, tensões, saltos e gestos improváveis, de cem figuras e mil movimentos, tudo isso é obra de Terpsícore. Duas outras irmãs são musicistas. A primeira, Euterpe, toca flauta, e a segunda, Érato, dirige o coro que reúne gritos destituídos de razão, em uma harmonia de uníssonos raros ou de acordes complicados. A próxima irmã é Urânia, a musa do saber preciso, rigoroso e universal, aquela que coordena a harmonia celeste. A elas, juntam-se Clio, a musa da história, e as três últimas musas – Melpómene, da tragédia, Tália, da comédia, e Calíope, da poesia épica.

Michel Serres estabelece entre cada uma dessas musas uma íntima relação com a música. Outros as apresentarão de maneira diferente, divergindo em torno de suas funções e atribuições.¹ O senso comum fala de “musa inspiradora”, sobretudo em pintura ou poesia. Um museu, em sua origem etimológica, seria o templo das musas, ainda que normalmente não sejam atribuídas musas para a pintura ou para escultura.

Apesar de todas as pormenorizações e investigações possíveis, as musas serão evocadas aqui apenas como metáforas genéricas para as formas de arte, com suas diferenças, e para evocar as noções de singularidade e pluralidade.

Enquanto a palavra “arte” é muito usada no singular, a palavra “musa”, para ilustrar as artes ou as ciências, é quase sempre utilizada no plural. Mas a história da cultura ocidental nos mostra que arte, no singular, é algo bastante recente. Na Idade Média, por exemplo, falava-se em artes liberais e servis, atribuindo o termo a

1 A título de curiosidade, uma antiga edição do *Dicionário ilustrado da língua portuguesa*, de Caldas Aulete (1948) traz a seguinte citação, atribuída a Castilho: “As musas quantas são? – diz que nove, eu sei lá!”. O mesmo dicionário apresenta ainda a significação de musa como engenho poético ou a faculdade de fazer versos: “Deixe correr a musa!”.

atividades supostamente mais intelectuais como a gramática, a retórica e a música, posição privilegiada em relação às atividades mecânicas, tais como a pintura ou a escultura. Até a Renascença, arte ainda designava genericamente o domínio de uma determinada atividade, artística ou não. O entendimento de arte como algo muito individualizado só se firmou de fato no século XIX, fruto do pensamento romântico – ou, mais precisamente, da filosofia idealista alemã. Arte, no singular, é algo novo.

É interessante notar que as etimologias de arte, música e musa estão imbricadas. A palavra grega *musiké-techné*, que mais tarde tem o *techné* omitido, compreendia todas as artes, e estas eram presididas pelas musas.² A discussão etimológica poderia estender-se, e questões ontológicas se somariam às diversas conotações dadas a esses termos durante a história.

Fato é que as artes, no último século, permanecem plurais e convencionou-se tratá-las de maneira distinta, mesmo se os limites entre umas e outras se mostrem bastante tênues e muitas práticas contemporâneas tenham estendido a noção de especificidade artística. Se nos atemos à pluralidade das musas, é possível crer que a pluralidade das artes é uma característica inerente à própria natureza artística. A multiplicidade se sobreporia à unidade totalizadora da “mesma montanha”, como na metáfora de Goethe no princípio do capítulo. Existem muito mais tratados e estudos que se voltam às especificidades de cada arte – ou seja, aquilo que as diferencia – do que estudos voltados a observar suas semelhanças. Mesmo entre os filósofos, muitas vezes dedicados à busca do que une as artes, existem aqueles que optam por creditar a especificidade de cada obra à essência da arte. Evitam, dessa forma, apresentar algum conceito positivo e geral. Adorno, por exemplo, tanto em seu texto *A arte e as artes*, quanto em sua *Teoria estética*, ilustra muito bem a opção daqueles que

2 Do grego μουσική τέχνη (*musiké téchne*), a arte das musas, de acordo com Thomas Munro (1954, p. 35).

priorizam a diferença em vez da semelhança, o plural sobre o singular. Sua estética é organizada pela especificidade das obras, e não a partir de conceitos *a priori*.

Cada obra propõe dificuldades especiais e diversas, seja para o artista, o crítico ou o filósofo. As obras musicais existem de modo distinto das obras pictóricas, assim como são múltiplas suas execuções, interpretações e durações. A opção pela especificidade das artes não exclui, no entanto, a crença em uma unidade fundamental. O modo como são percebidas essas particularidades, que nesse capítulo são apresentadas como as diferenças entre as artes, define todo um histórico de classificação artística, resumido mais abaixo. Não é possível, porém, tratar essas diferenças sem antes refletir, ao menos brevemente, sobre questões que concernem entendimentos de matéria e técnica. Desde que nos voltamos com mais atenção a essas duas noções, nos deparamos com uma série de tensões que podem ocasionar mal-entendidos e equívocos. As diferenças, que definem a pluralidade das artes, e as semelhanças, que remetem à singularidade primordial da arte, revelam-se também nos entendimentos de matéria e de técnica.³

Sobre as matérias artísticas

Quando se fala em matéria artística nos vem à mente, de imediato, algo de concreto, a partir do qual uma arte se instaura. A matéria da música seriam os sons; da pintura, as tintas e a tela; da escultura, as pedras ou outros materiais; da poesia, as palavras etc. A matéria seria, então, o objeto primordial sobre o qual o artista exerce sua capacidade de simbolizar. É o suporte que possibilita a existência da obra de arte, materializando a imagem interior do que a precede.

3 O filósofo italiano Luigi Pareyson (2001) tratou em detalhe destas duas questões e orienta a maior parte das reflexões que se seguem em *Os problemas da estética*.

Mas o que distinguiria uma matéria artística de todas as outras matérias no mundo? *A priori*, nada. Toda matéria teria um potencial artístico e, ao mesmo tempo, de uso comum: uma dupla vocação. Esta fica evidente, por exemplo, quando dos mais incomuns materiais surgem obras de arte de grande interesse. Ou quando uma certa vontade de arte se reflete no exercício de atividades cotidianas e despretensiosas, como contar uma história de improviso a uma criança, organizar uma prateleira de livros, molhar as plantas etc.⁴ A matéria, de modo geral, já vem carregada de possibilidades e potencialidades.

Além disso, a matéria chega ao artista [...] preenhe de modos operativos, de possibilidades formativas, de embriões artísticos: coisas que, com frequência, impõe-se ao artista com o peso da autoridade ou da tradição, exigindo dele submissão e obediência, e de quando em quando obstaculizam, ou retardam, ou favorecem a sua produção original, constituindo uma técnica na qual ele pode exercitar a própria habilidade, encontrar as próprias possibilidades e que está como que incrustada na matéria, chegando com a matéria ao seu ato criativo e inovador (PAREYSON, 2001, p. 161).

Embora, a princípio, pressuponha uma utilização que não é artística, a matéria, em sua concretude, é portadora de uma vocação de forma. Não é algo virgem e informe. As mesmas cores e linhas que servem, por exemplo, para identificar um sinal de trânsito, podem configurar-se em uma obra de arte de alto valor. As palavras que relatam um acontecimento ordinário podem transformar-se em um poema. Em ambos os casos, as

4 Utilizo livremente o termo “vontade de arte”, como o fez Luigi Pareyson, dissociado das implicações do conceito de *kunstwollen* (vontade de arte), forjado pelo historiador da arte Alois Riegl no princípio do século XX.

matérias são regidas por leis físicas, sejam elas da ótica, da acústica, da estática ou da química.

A matéria, no entanto, para tornar-se artística, precisa ser trabalhada, como nos mostrou Pareyson na citação acima. Ela está fortemente vinculada à exteriorização da arte e é condição de possibilidade para existência da obra. Pareyson apresenta duas maneiras distintas de compreender a exteriorização da arte, vinculadas ao entendimento da noção de matéria. Essas concepções se opuseram diversas vezes no decorrer da história. A primeira compreende o artístico como puro reflexo de algo interior, baseando-se essencialmente no conhecimento do artista e seu poder de contemplar e intuir. A matéria da arte, por mais que pareça paradoxal, seria o espírito ou a própria essência da arte. Esse pensamento deriva do chamado “espiritualismo estético”, cujas raízes provêm dos primeiros séculos da era cristã, e vigorou de Schopenhauer, no século XIX, até Benedetto Croce, na primeira metade do século XX. O fazer artístico seria somente a concretização de uma imagem puramente interior. Os meios e as matérias físicas que servem de suporte para arte, neste caso, são elementos de menor importância.

Em suma, a produção da obra de arte se esgota na figuração de uma imagem puramente interna, e com esta nada tem a ver a atividade sucessiva, que a exterioriza em um corpo físico: atividade que não só é secundária e supérflua com respeito à arte, mas não tem nada de artístico, porque é antes um ato prático, dirigido ao fim da conservação e da comunicação (PAREYSON, 2001, p. 150).

A antiga distinção entre arte liberal e mecânica ou servil, que perdurou da Idade Média à Alta Renascença, trazia essa crença que valorizava a interioridade. Tal separação deixava entre as artes mecânicas, menos nobres, aquelas cuja existência era fortemente atrelada a um corpo físico, tais como a pintura ou a escultura. Os artistas renascentistas se esforçaram para incluir essas duas artes

entre as artes liberais e as legitimarem como *cosa mentale*.⁵ Delineia-se assim, gradativamente, a segunda maneira de entender a exteriorização da arte concretizada na matéria artística. Esta última seria não mais um simples processo de afirmação daquilo que preexistia no interior dos artistas, mas a afirmação do aspecto executivo da arte. O que interessa nessa visão é principalmente sua produção, seu fazer. A arte se encarnaria e se realizaria efetivamente no gesto de construí-la. Tal pensamento exaltava o puro ofício do artista, na crença de que a obra de arte se instaura em sua própria execução. Correntes francesas de meados do século passado reivindicaram incisivamente a soberania desse aspecto na materialização ou exteriorização da arte.⁶ Sob esta perspectiva, a obra de arte, seja ela visual ou auditiva, consiste em sua realidade física e constituiu-se propriamente nela e não como apenas um prolongamento de uma realidade interior.

Nesta antítese estaria em jogo a arte como “fantasia ou ofício, ou sonho ou artesanato, ou pura interioridade ou simples exteriorização, ou figuração somente espiritual ou mero produto técnico, ou imagem puramente interior ou apenas objeto físico”, como observou Pareyson (2001, p. 151). No entanto, em vez de criar oposições, a reflexão sobre a arte pode ter como complementares cada uma dessas forças. Enquanto esses dois aspectos da arte, interior e exterior (ou exteriorizante), estiverem distintos ou separados, ou mesmo em

5 A frase “*La pittura è cosa mentale*” (em português: “A pintura é coisa mental”), atribuída a Leonardo da Vinci, é frequentemente citada nos mais diversos escritos sobre arte.

6 Nos anos quarenta do último século, Francis Bacon (1909-1992) declarava que suas obras não existiam antes que ele pegasse no pincel e que seu pensamento se construía na medida em que traçava suas primeiras linhas e cores. Esse comentário de Bacon foi feito no documentário dirigido por David Hinton de 1985, intitulado *Francis Bacon*, e parece ilustrar muito bem uma maneira de entender o importante peso dado à exteriorização da arte como centro ou conteúdo da própria arte.

oposição, existe o risco de um dos dois ser priorizado, ou de um anular o outro. É o que ocorre, por exemplo, quando julgamos, no senso comum, certa obra de arte como meramente técnica, ou, ao contrário, sentimos em um artista certo desprezo pela execução técnica e entendemos a obra como puro intelectualismo. As obras de arte que parecem mais bem-sucedidas são justamente aquelas em que os significados físicos coincidem com os espirituais, sem que nenhum deles se sobreponha. Uma obra pode mostrar, ao mesmo tempo, figuração interior e operação executiva, sem que esses elementos se contraponham ou se anulem.

A apresentação dessa antítese e a conclusão do esteta italiano vão, por vias diferentes, ao encontro do pensamento do filósofo francês Étienne Gilson (164, p. 37) que, em seu sistema das “artes do belo”, une, em uma só totalidade, a matéria — entendida em sua conotação mais simples — à técnica, como maneira de exteriorização de uma arte. As matérias, para o autor francês, convergem com o senso comum na distinção em função de sua natureza: pedra, madeira, cor, som musical, palavra escrita ou pronunciada. O artista vai ter sempre que levar em conta as determinações naturais que influenciam o uso artístico e aceitar a vocação própria da matéria com a qual irá dialogar. Em um bloco de mármore de certo tamanho, forma e cor, ocorrerão, não sem sua resistência, trocas entre as operações do artista e as atribuições da própria matéria. A liberdade do artista consiste em escolher suas matérias. O exemplo do escultor ilustra particularmente bem o contato do artista com a matéria, mas relações análogas existem em todas as artes, até mesmo aquelas nas quais a materialidade divide-se entre o aspecto visual, semântico e o sonoro, como é o caso da poesia, por exemplo. A diversidade das técnicas nas artes reside justamente na diversidade das matérias.

Segundo as compreensões de Pareyson e Gilson, a matéria será ao mesmo tempo algo interior, que habita as dimensões ontológicas da arte, e sua explicitação, afirmada no processo executivo e em seu suporte material.

Uma compreensão mais ampla do que vem a ser a matéria das artes não deve renegar seu vínculo profundo com as dimensões de exteriorização. No entanto, mesmo que essas duas instâncias da matéria — interior e exterior — sejam indissociáveis, cada uma carrega seus traços mais fortes e predominantes. De maneira geral, o conceito de matéria tende para algo de concreto, enquanto a próxima noção a ser estudada, a de técnica, parece instalar-se mais confortavelmente ao lado da ação do artista. A noção de exteriorização da arte se apresentaria, então, na interseção entre matéria e técnica.

Sobre as técnicas artísticas

É na figura do artista que o senso comum propõe algumas soluções frente à problemática da técnica na arte. As pessoas geralmente distinguem o artista em que a técnica serve à arte daquele em que técnica serve a si mesma. A técnica do primeiro é somente um meio, enquanto no segundo ela é seu próprio fim. Há quem parta desta premissa quando procura caracterizar ou julgar certo artista: *“Esse é muito técnico, aquele tem mais emoção”* ou *“Toda arte tem técnica, mas nem toda técnica tem arte”*, diriam.

Outros vão além dessa primeira distinção e reconhecem que os aspectos formais de uma obra e a habilidade técnica contêm em si um potencial expressivo próprio. Estes apreciam as dificuldades e as maneiras através das quais o artista encontra e propõe soluções técnicas.

Aqueles mais pragmáticos, grupo não menos numeroso que o anterior, veem essa questão como estéril, pois não se pode separar arte e método. Na obviedade da reflexão acreditam ter resolvido esse problema da Estética.

No entanto, se esses diferentes posicionamentos se enrijecem e se contrapõem, a conciliação é impossível e o pensamento deixa de avançar. Afinal, a própria existência destas três posturas, tão presentes no senso comum, já revela que esse encontro, entre

técnica e arte, é complexo. Os posicionamentos citados acima muitas vezes constituem-se como instrumentos importantes de julgamento estético. Acrescenta-se ainda a essas três atitudes, a corriqueira associação de técnica e estilo. Fala-se em técnica particular deste ou daquele artista, ou associa-se técnica à conformidade a uma determinada escola. Essas maneiras de pensar, longe de se limitarem ao senso comum, estão presentes também, de outras formas, em reflexões filosóficas e estéticas.

Esses posicionamentos se refletem, por exemplo, na dicotomia entre os românticos e os técnicos, no entendimento de Luigi Pareyson. Os primeiros primam pela originalidade, pela inspiração e pela carga espiritual. A prática técnica não tem relevância por si mesma, pois a história de uma linguagem artística constrói-se a partir das obras, e as condições técnicas, por si mesmas, são destituídas de importância artística. O segundo grupo, constituído pelos técnicos, defende a disciplina e o amor ao *savoir-faire*. Para eles, a técnica ocupa lugar de honra. Ela seria uma espécie de linguagem própria, com sintaxe e gramática particulares, na qual o artista deve exercitar-se com grande disciplina. Para o grupo dos técnicos, o artista é, primordialmente, um artesão, e suas possibilidades expressivas brotam justamente da busca por soluções para os problemas técnicos encontrados para o desenvolvimento de suas linguagens artísticas. A arte remete à sua significação mais antiga, a de arte como fazer. A própria experimentação é, por si só, artisticamente relevante.

O esteta italiano resume da seguinte forma as duas posições frente ao problema da técnica:

Em suma, de um lado se afirma a autonomia da técnica, singularizável fora das obras do artista, comuns às obras de uma mesma arte, transmissível de um artista para outro, separável da criação artística, precedente, imanente, subsequente à atividade de um artista; de outro, pelo contrário, afirma-se que a técnica diz respeito à arte na medida em que se identifica sem resíduo com a criação,

irrepetível e individual como a obra singular e a possibilidade artística, inseparável da atividade do artista, admissível, quando muito, em respeito pela arte passada e, por isso, como dever de correção ou regra de boa conduta (PAREYSON, 2001, p. 167-168).

Que técnica é um termo ambíguo, não há dúvida. Se juntarmos o fato, manifesto, de cada arte relacionar-se diferentemente com sua técnica; de cada fase da produção artística comportar sua própria técnica; da percepção da técnica variar enormemente em função da profundidade da relação que o crítico, o amador ou o artista tem com determinada arte; ou mesmo o fato de o grau de exposição da técnica variar muito em função de cada arte — por exemplo, na execução musical ou teatral a recepção dos aspectos técnicos passa por vias muito distintas da apreciação de uma pintura —; levando-se em conta todos esses fatores, e outros que o leitor pode facilmente acrescentar, parece muito difícil adotar uma posição unívoca no que concerne à técnica artística. Talvez tão difícil quanto apresentar uma definição verdadeira e peremptória do que é arte. Mesmo quando atribuímos valor de verdade à distinção comum entre técnica e arte, e pensamos poder diferenciar as artes a partir de suas técnicas, rapidamente percebemos que existem muito mais técnicas que artes e que a dissociação entre uma e outra pode ser frágil e artificial.

Na impossibilidade de encontrar soluções definitivas para esses impasses, o melhor, talvez, seja voltar à própria tensão do conceito de arte, visto que é de onde emanam consequências importantes para a afirmação de suas diferenças e distinção de suas formas.

A etimologia da palavra “arte” revela uma associação imediata com a técnica ou habilidade (do latim, *ars*). A palavra “técnica”, por sua vez, remete à arte, ofício ou habilidade (do grego, *téchne*). Mas a história foi aos poucos imprimindo novos e, por vezes, contraditórios significados no interior desses termos. Finalmente, o que aconteceu é que a arte, em seu sentido corrente, exclui a noção de técnica ao mesmo tempo que a contém. E a aceitação comum dessa distinção

que opõe o sublime e o técnico, a verdadeira arte e o puro labor, acaba por paralisar o surgimento de entendimentos mais consistentes que deem conta dessa tensão. A crença em uma nítida linha que demarca o limite entre arte e técnica dificulta o surgimento de novas possibilidades de se entender esse jogo de forças.

O filósofo Jean-Luc Nancy diz que a arte se instaura justamente nesta articulação entre seus dois aspectos: um sublime e outro técnico. No entanto, essa zona de tensão permanece sem conceito, sem ser nomeada. O encontro – ou melhor dizendo, a coexistência entre as duas instâncias – é tenso porque a tecnicidade da arte retira a própria arte da sua zona poética⁷ de conforto. A técnica propulsiona o sublime em direção de seu fim e “o ‘fim da arte’ é sempre o começo de sua pluralidade” (NANCY, 1994, p. 66).

A impossibilidade de dissociar os termos fica nítida na própria definição de arte. De uma maneira mais estética que filosófica, mais positiva que especulativa, Pareyson situa na história o peso da técnica no interior da obra artística. Ele sintetiza uma das definições tradicionais da arte no *fazer*: “arte como fazer”, que antecedeu a “arte como conhecer” e a “arte como exprimir”. O fazer foi o mote central desde a Antiguidade até os primórdios da Renascença. Não que nessa arte não houvesse conhecimento ou expressão, mas o fazer predominava em sua dimensão utilitária, de uma aplicação artística mais aplicada e menos contemplativa. A “arte como conhecer” não negava sua dimensão de fazer, mas enfatizava o *savoir-faire* (saber-fazer) e dava maior dignidade para as manifestações antes consideradas como servis ou mecânicas, entre as quais se incluía a pintura.

7 Segundo Étienne Souriau (1990, p. 1219), a “poiética” (poïétique) é o estudo filosófico e científico dos processos criativos das obras. O termo poética será muitas vezes usado como sinônimo de poiética neste trabalho, tal como fizeram Luigi Pareyson, John Cage e Stravinsky, entre outros. Neste livro, o termo “poiética” será somente utilizado quando o autor citado se ater a esse termo.

Por outro lado, na “arte como exprimir”, autônoma e bem desligada de sua obrigatoriedade prática de funcionalidade, a dimensão do fazer é relegada a um plano inferior. Esse deslocamento pode ser algo prejudicial, visto que, desobrigando o artista de uma disciplina regular e o autorizando toda liberdade, acaba limitando o modo de formar essas competências. Por consequência, somente aqueles com inclinações excepcionais conseguem se firmar. Pois em arte, mesmo que haja um valor de originalidade e de sensibilidade que não pode ser ensinado, há também uma parte de ofício, de artesanato, algo passível de ser aprendido. Sem isso, não haveria razão para a existência de cursos, escolas e formações de artistas; bastariam as galerias, teatros, salas de exposição etc. O “fazer” divide com o “conhecer” e com o “expressar” atributos no interior da própria definição social da arte.

Embora o objetivo deste capítulo seja somente verificar o quanto a tensão entre técnico e sublime pode interferir no entendimento da divisão das artes, há ainda uma conceituação muito interessante de técnica, associada ao artesanato, apresentada por Mário de Andrade em seu *Baile das quatro artes*.

O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. [...]. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social (ANDRADE, 1964, p. 11).

Mário de Andrade decompõe, no interior da técnica, duas instâncias: aquilo que se aprende e aquilo que é inerente à própria obra de arte, e não se aprende. Em seu texto sobre Portinari, por exemplo, Mário o apresenta como artista que agrega em sua plástica o virtuosismo do artesão e uma significação poética possante e intensa.

Existem muitas e variadas maneiras de entender o problema estético da coabitação conflituosa entre sublime e técnico – ou arte

e técnica, ou arte e artesanato, ou qualquer outra combinação desses predicados. Para a proposta central deste livro, porém, basta a constatação da tensão dos conceitos e suas consequências no estabelecimento dos limites entre as modalidades artísticas.

As diferenças e semelhanças das artes evocam a dicotomia *singular* e *plural*. O primeiro liga-se mais diretamente à dimensão do sublime, ideal. O *singular*, como pensa Nancy, é indiferente à pluralidade das artes. O *plural*, por sua vez, habita a técnica. A arte, singular, só se exterioriza por meio de sua dimensão técnica, plural. E a técnica da arte, seja em sua dimensão artesanal e acessível — que se pode ensinar —, ou em sua maneira mais absoluta — portanto, intocável, indissociável do sublime —, não existirá senão através de linhas, cores, sons, pedras, enfim, de um suporte material.

O fato de as artes, suas matérias e técnicas não se deixarem ordenar de maneira incontestada e positiva origina as múltiplas diferenciações de formas artísticas, assim como suas possibilidades de classificação e hierarquização.

OS LIMITES DAS ARTES

Muitos estudiosos procuraram estabelecer, das mais variadas maneiras, limites entre as artes para, de algum modo, ordená-las e descrevê-las. Observar algumas dessas classificações é somente uma maneira de nos voltarmos às múltiplas faces da diferença, ou seja, à arte em seu aspecto plural. Serão citadas algumas das importantes personalidades, dos tempos mais remotos aos atuais, que norteiam as linhas gerais da reflexão acerca das classificações das artes ditas canônicas. A apresentação sucinta é necessária para que não nos distancieemos do objetivo principal deste livro: propor ressonâncias, maneiras particulares de observar os encontros entre artes distintas; no caso, música e pintura. Uma visão panorâmica sobre a história das classificações artísticas, acompanhada de comentários que fertilizam a nossa proposta, será necessariamente incompleta. Porém, deve ser suficiente para entender que a

diferença das artes não habita somente nelas próprias, mas sobretudo na subjetividade dos olhares de quem reflete sobre elas.

Na Grécia antiga e no idealismo alemão

Aristóteles, no século IV a.C., voltando-se sobretudo à tragédia grega, propôs uma enumeração e diferenciação das diversas práticas daquilo que hoje chamamos de arte. Acabou instaurando um pensamento que ressoa até a atualidade como potente material de reflexão: a ideia de arte como imitação ou *mimesis*. Logo no princípio de sua *Poética*, Aristóteles apresenta como formas de imitação a epopeia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo (hino de louvor a Dionísio), a prática do aulos (instrumento da Grécia antiga) e a da cítara. Todas as artes são *mimesis*, realizadas em meios distintos ou através de materiais distintos, e distinguem-se umas das outras pela maneira com que se relacionam com o belo, entendido na sua relação com simetria e ordem. As artes diferenciam-se pelos meios em que se realiza a mimese, seja pela voz, pelas cores ou pelas figuras. Apesar de um dos assuntos mais citados no estudo de Aristóteles ser a catarse e esta vir associada com frequência à música, em sua *Poética*, a arte dos sons é citada apenas perifericamente, sem integrar-se na estrutura do enredo da tragédia. Porém, mesmo sem estender-se em reflexões específicas sobre a música, o pensador grego distingue as artes rítmicas (dança, poesia e música) das artes do repouso (pintura e escultura). Dessa forma, coloca como fundamento de diferenciação das artes, além da ideia tão reputada da imitação, a noção de movimento. Segundo Pareyson, os primeiros esboços de uma filosofia da arte observados no pensamento grego antigo subsumiam, em um único gênero de imitação, três espécies:

[...] a do figurar ou retratar (*απειχάζειν*), como na pintura, em que o meio da imitação coincide com o seu objeto, isto é, a cor é imitada com cor, a figura com figura, e assim por diante; a do mimar

ou refazer (μυμεισθαι), como no drama, onde o ato da imitação coincide com seu meio, isto é, trata-se de substituir e refazer palavras e gestos, de repetir o som dos animais, e por aí afora; a do representar ou exprimir (αφομοιουν), como na música, cujo meio da imitação é diverso do seu objeto, e o produto do ato de imitação é, apenas, semelhante ao seu objeto, isto é, trata-se de reproduzir com o som as paixões da alma (PAREYSON, 2001, p. 174).

Ainda na Antiguidade, dois outros autores se destacaram pela forma com a qual lidaram com a questão da classificação das artes: Simônides de Ceos (556 a.C. - 468 a.C.) e Horácio (65 a.C. - 8 a.C.). O primeiro refletiu sobre a natureza da poesia e da pintura, situando a poesia como “pintura falante” e a pintura como “poema mudo”. Esta antítese adquiriu bastante popularidade durante séculos, sendo por vezes citada como primeiro esboço de uma teoria da imagem. Quanto a Horácio, é de sua *Ars poetica* a famosa frase “*ut pictura poesis*” (poesia é como a pintura). Ao longo do tempo, a expressão foi tirada de seu contexto original e quase foi convertida em uma teoria da poesia, além de servir frequentemente de argumento para aludir a uma pretensa homogeneidade da natureza dessas duas formas artísticas. No entanto, a igualdade pretendida entre poetas e pintores, em Horácio, não se situava no plano da natureza dos materiais, mas na liberdade dada aos artistas para criarem o que bem quiserem.⁸

Além de Simônides e Horácio, outros autores antigos fizeram referência à distinção entre as artes. Dion Crisóstomo (40 d.C. - 115

8 Conferir em Lessing (1989): Simônides e Horácio são mencionados por Edward Allen McCormick em sua introdução para o Laocoonte. Quanto a Horácio, McCormick cita o seguinte trecho de *Ars Poetica: pictoribus atque poeti/quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*. Traduzido para o inglês como “*poets and painters have always had an equal license to venture anything at all*” e para o português “poetas e pintores sempre tiveram uma mesma licença para tudo ousarem”.

d.C.) abordou em sua obra *Oração do Olimpo* as diferenças entre poesia e pintura, comparando a maneira como o poeta épico Homero e o escultor Fídias dirigiam-se a Zeus; Plutarco (46 d.C. - 119 d.C.) distinguia as artes sobretudo pelos materiais com os quais se serviam os artistas, em detrimento da natureza e dos objetivos das artes; o escritor grego Filóstratos de Lemnos (170 d.C. - 250 d.C.), na obra *Vida de Apolônio de Tiana*, mencionava a dualidade entre imitação e imaginação, a primeira trabalhando com o visível, a segunda com o invisível; e Santo Agostinho (354-430 d.C.) identificava as artes em função dos prazeres que elas proporcionavam aos diferentes sentidos.⁹

Nos séculos que se sucedem aos autores citados, existe uma aparente lacuna no que diz respeito à teoria e classificação das artes. O que se tem, entretanto, é uma distinção, com ares mais sociológicos do que propriamente estéticos. Trata-se da diferenciação entre artes liberais e artes mecânicas ou servis, já citadas mais acima. As artes liberais eram sete e se dividiam em *Trivium* — composto pela gramática, retórica e lógica —, e o *Quadrivium*, que compreendia aritmética, geometria, música e astronomia. As atividades essencialmente intelectuais das artes do *Trivium* e do *Quadrivium* opunham-se àquelas ditas mecânicas, originalmente destinadas aos escravos. Eram trabalhos basicamente manuais e, por isso, depreciativos. A arte musical como teoria, estando entre as artes liberais, gozava de maior prestígio. Portanto, grandes artistas do Renascimento — em particular, Leonardo da Vinci — despenderam esforços para que a pintura fosse reconhecida como atividade tão nobre quanto as outras, já que também obedecia ao rigor científico das proporções e números.¹⁰ Esses esforços

9 No século I d.C., Longinus, Caio Plínio Segundo e Quintiliano também fazem observações sobre alguns aspectos da teoria das artes, mas suas contribuições para a teoria da crítica artística permanecem bem limitadas.

10 Conferir Bosseur (1999, p. 25) sobre Da Vinci, em seu *Tratado de pintura*, que defendia a superioridade da pintura sobre a música, argumentando que esta última estava sempre submissa à ação do tempo e que era obrigada a

foram coroados de sucesso, visto que, no século seguinte, a pintura e a escultura integravam as artes liberais, ainda que a distinção entre artistas e artesãos tenha se estabelecido somente no século XVIII.

O vazio bibliográfico que perdurou por séculos após o pensamento dos gregos antigos pode ser atribuído ao uso de alegorias, que reinou como hábito tanto na pintura quanto na poesia (LESSING, 1989, p. xiv). Nesse ínterim, isto é, entre os gregos da Antiguidade e a reafirmação da reflexão sobre a diferença das artes na Idade Moderna, citamos apenas dois autores: Lodovico Dolce (1508-1568) e Francis Bacon (1561-1626). Dolce, em 1557, escreveu *Dialogo della pittura*, obra em que reverberou o pensamento dos antigos, onde o elemento comum entre as artes é a imitação. Por sua vez, Francis Bacon identificou as artes como saberes humanos ora ligados à memória (história), ora à imaginação (poesia), ora à razão (filosofia) (MUNRO, 1954, p. 142-143).

O silêncio, no que concerne o domínio da teoria e diferenciação das artes, somente é realmente rompido em 1766, pelo poeta, dramaturgo e filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781),¹¹ em sua obra *Laocoonte*.

nascer e morrer, enquanto a obra de um pintor preserva a imagem de uma beleza divina mais do que a própria natureza.

11 O título da obra de Lessing vem da escultura *Laocoonte e seus filhos*, obra de autoria desconhecida, esculpida na primeira metade do século I a.C. A escultura representa um episódio da Guerra de Tróia, relatada na *Ilíada* de Homero e na *Eneida* de Virgílio. Laocoonte, sacerdote de Apolo que havia previsto o risco que o cavalo de Tróia representava para cidade, é estrangulado por duas serpentes, junto aos seus dois filhos.

Figura 1: Laocoonte e seus filhos ou Grupo do Laocoonte



Fonte: Museu Pio-Clementino, circa 40 a.C

O *Laocoonte* de Lessing é apenas um fragmento de uma obra maior, que foi idealizada para ir além do estudo das relações entre pintura e poesia. A música, por exemplo, seria tratada posteriormente, em contato com a poesia e com a dança. Essas três artes estariam ligadas pelo fato de se relacionarem de maneira similar na dimensão temporal: “[...] eu não prometo que, sob o nome de poesia, não vou dedicar alguma atenção também às outras

artes nas quais o método de apresentação é progressivo no tempo” (LESSING, 1989, p. 6).

A noção aristotélica de imitação, segundo a qual as artes se diferenciam de acordo com os objetos e as maneiras como imitam, ainda é válida na obra de Lessing, mesmo que não seja propriamente afirmada. O filósofo alemão apresenta as oposições entre pintura e poesia, distinguindo-as sobretudo através de seu relacionamento com a duração; ou seja, na instantaneidade do visual e a sucessividade do verbal. Entretanto, o autor não situa as duas artes em locais antagônicos, mas sim em domínios fronteiriços. Lessing sugere ao leitor que ouça o grito ou o suspiro da escultura do Laocoonte, que luta para escapar da serpente que o envolve. Apesar de não colocar em questão a oposição entre sucessão e instantâneo, o autor afirma que pintor e poeta podem penetrar ambos os territórios. No caso do pintor, isso ocorre quando são colocados, na mesma cena, pontos separados no tempo. É o caso, por exemplo, de uma cena de Parmigianino (1503-1540), na qual uma agressão e uma reconciliação acontecem no mesmo espaço; esse recurso também surge na tela *O filho pródigo*, de Ticiano (1490-1576), em que duas situações de períodos distintos coabitam o mesmo ambiente. Nas artes literárias, o poeta penetra território fronteiriço quando se esforça para dar a ideia de totalidade a partir da enumeração, parte por parte, de algo. Assim, através desses instrumentos, a força da poesia ou da pintura deve suspender ou mover os limites entre domínios artísticos.

A herança do pensamento grego da arte como imitação resistiu, então, durante séculos e imperou até o limiar do Romantismo. Junto a essa concepção, vinha a ideia de dupla existência da arte, onde a unidade residia na noção de imitação, enquanto a diferença estava situada na pluralidade dos modos de imitar.

No final do século XVIII surge uma importante obra da estética, a *Crítica do juízo*, publicada em 1790 por Immanuel Kant (1724-1804). Para o autor, a diversidade viria como um dado objetivo, fornecido pela própria substância específica do artístico. Kant estabelece

distinções entre arte, natureza, ciência e artesanato remunerado. A partir daí, a arte é dividida entre mecânica e estética, e esta última, por sua vez, se ramifica nas chamadas “arte bela” e “arte agradável”. Em “arte bela” incluem-se as artes da palavra, as artes da forma e a arte do belo jogo das sensações. As artes da palavra são, de um lado, a retórica e eloquência; de outro, a poesia. As artes da forma, por sua vez, são divididas em duas categorias: a primeira compreende as artes plásticas, que são a escultura e a arquitetura; já a segunda abrange as pinturas, que incluem a pintura entendida de maneira vasta, a arquitetura paisagista, o mobiliário decorativo e o vestuário. Por fim, a arte do belo jogo das sensações engloba música e arte da cor. Do outro lado da estética, a chamada “arte agradável” seria composta de atividades leves que levam a sociedade à descontração. Kant inclui nesse grupo o que chama de “música de mesa” (*tafelmusik*) – a arte de compor a convivência, o divertimento e a narrativa.

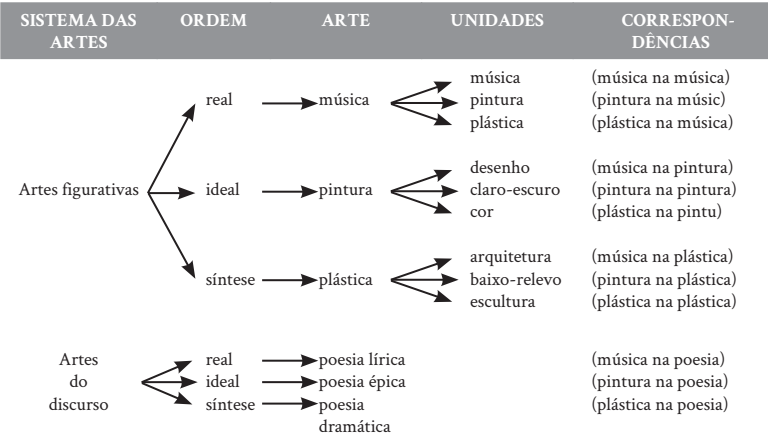
O sistema kantiano, no entanto, está longe de ter uma grande aceitação. É simples reconhecer que no interior dele existem inúmeros elementos incômodos, como a inclusão de certas artes e a exclusão de outras, além do privilégio concedido à linguagem escrita.

Entre o momento em que a estética se afirmava como disciplina e o pensamento romântico se consolidava no século XIX, filósofos como Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) constituíam os fundamentos do chamado pensamento idealista, alicerces para o Romantismo. Para esses autores, as práticas artísticas e os debates constituem-se como questões relevantes dentro de suas filosofias.

Para instituir seu sistema de artes, Schelling propõe uma divisão entre artes figurativas e artes discursivas. Dentro de cada uma delas distinguem-se três aspectos: um real (objetivo, natural, físico, corporal, externo); um ideal (subjetivo, espiritual, imaterial, interno); e uma síntese desses dois. É interessante observar, no desenvolvimento deste sistema, que no interior de cada arte existem atributos de uma outra. Por exemplo, na melodia de uma música

reside plasticidade, e no desenho de uma pintura há musicalidade. Esse sistema reflete o ideal do espírito idealista que se firmou no Romantismo: o uno abarcado pelo múltiplo.

Figura 2: Sistema de classificação das artes de Friedrich Schelling



Fonte: Llort Llopart, 2010, tradução nossa.

Hegel, em uma proposta de fôlego, explora a história da arte do ocidente e busca nos revelar uma visão global, tal como um encadeamento lógico de suas grandes linhas. Entretanto, seu sistema acaba sendo menos uma tentativa de classificação do que uma teoria de evolução e hierarquia das artes. Em sua obra *Estética*, publicada em 1835, Hegel entende as artes como revelações em formas sensíveis da ideia, sendo esta última associada ao princípio inteligível da realidade, uno e universal, desligado de tudo o que é particular, como objetos e fenômenos. No interior de uma ampla teoria, ele inclui uma classificação das artes. O universo da beleza imaginada e da obra materializada percorre três estágios, ao mesmo tempo complementares e sucessivos: o simbólico, o clássico e o romântico. A esses três estágios correspondem três tipos de arte com o mesmo nome.

E em cada uma das belas-artes (para ele, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) coexistiriam os três estágios ou tipos de arte. Hegel vê as artes específicas como materializações de uma arte que é manifestação da *ideia*. Jean-Luc Nancy observa que Hegel estabelece uma interessante relação entre a unidade e a multiplicidade das formas artísticas. É somente na realidade puramente exterior das artes, no plural, que a unidade da arte pode se manifestar. Ou seja, a exterioridade das artes, no plural, é fundamental à própria essência da arte, no singular. “A pluralidade das artes é tão essencialmente irreduzível quanto a unidade da arte é absoluta” (NANCY, 1994, p. 24).

No século XX

O pensamento romântico do século XIX, fruto do idealismo alemão, embora tenha feito algum esforço para teorizar as diferenças das artes, tendia a entendê-las como integrantes de uma grande comunidade. O famoso aforismo de Robert Schumann segundo o qual, “a estética de uma arte é a mesma de todas as outras; apenas o material difere”, pode ilustrar esse pensamento globalizante. Acima da matéria que exteriorizava a arte estava o sentimento que animava toda atividade artística, com sua carga espiritual e sua função expressiva.

Talvez como reação a esse ideal romântico de totalidade, reflexões sobre a diferenciação das artes se multiplicam na primeira metade do século XX. É o caso, por exemplo, das classificações citadas por Ariano Suassuna (2008, p. 284-288) em sua *Iniciação à Estética*. A primeira, de Maurice Nédoncelle, divide as artes em visuais (pintura, escultura e arquitetura); auditivas (música e artes da linguagem, como a literatura); táteis-musculares (dança, mímica e esportes); e artes de síntese (teatro, cinema, ópera e balé). Esta diferenciação apropria-se da distinção tradicional das artes a partir dos órgãos dos sentidos para o qual elas se dirigem ou estão ligadas, e é desenvolvida a partir daí. Alguns problemas emergem, no entanto. Suassuna nos aponta três. O primeiro diz respeito à confusão entre as instâncias

artísticas da criação, execução e recepção. A dança como arte tátil-muscular privilegia o executante sobre o receptor, pois “do ponto de vista do sentido através do qual ela [a dança] se entrega à contemplação, é de uma Arte Visual como a Pintura ou a Escultura” (SUAS-SUNA, 2008, p. 185). Outro problema vem do fato dessa classificação incluir os esportes entre as formas artísticas. Embora possam alcançar grande beleza plástica, a noção de identidade, as finalidades ou o grau de determinismo normalmente atribuído às obras de arte não encontram equivalentes diretos nas práticas esportivas. Colocar literatura entre as artes auditivas também causa estranheza, já que o texto literário se dirige diretamente ao intelecto, independente de se revelar visualmente ou auditivamente.

Outra diferenciação das artes, a do esteta alemão Max Dessoir, situa-se bem próxima de uma das distinções estabelecidas por Aristóteles e assemelha-se, mais sutilmente, das de Lessing. Dessoir classifica as artes em espaciais (ou do repouso) e temporais (ou do movimento). As artes espaciais são caracterizadas por elementos concomitantes, tais como a escultura, a pintura e a arquitetura. As artes temporais, por outro lado, são conduzidas por elementos sucessivos (música, literatura e mímica). As outras artes, como o teatro, o cinema, a dança, a ópera e o balé, seriam o que Dessoir chama de artes de associações. Esta última denominação é questionável pelo fato dessas artes serem consideradas independentes e com vida própria. Chamá-las de artes de síntese, como Nédoncelle o faz, deve ser mais apropriado.

O filósofo e ensaísta francês, Émile-Auguste Chartier, conhecido pelo pseudônimo Alain, fez face à questão da classificação das artes, que ele preferiu chamar de sistema — ou seja, um conjunto de propostas, princípios e conclusões —, evitando assim um entendimento excessivamente hermético. Alain, em seu *Le système des beaux-arts*, de 1926, enfatiza as diferenças entre as formas, mas reconhece, em seu prefácio, que elos entre as manifestações artísticas afirmam-se nos meandros dessas diferenças. Além das particularidades de seu sistema, que veremos mais adiante, o filósofo francês apresenta

como fio condutor a figura da imaginação, entendida nos moldes cartesianos, ou seja, ligada primordialmente ao plano dos sentidos e a seus órgãos, antes de encontrar suas representações no pensamento racional. Ele dedica, por isso, a primeira das onze partes que compõem a obra ao que ele chamou de “imaginação criadora”. Do jogo entre as percepções, qualificadas como indúvidas, e a imaginação, tal como entre as imagens e os objetos, nascem as obras de arte. Elas seriam como a tradução de imagens combinadas por uma elaboração interior. A potência da imaginação define-se como impressão e emoção misturadas e, assim, firma-se um mecanismo do corpo que altera a ação normal das coisas. O estudo sistemático das diferentes artes seria, para Alain, a verificação de sua doutrina da imaginação. O filósofo exalta a beleza da atividade humana que age sobre a matéria e rompe sua resistência. E elabora uma tabela das belas-artes, expondo e explicando cada uma, sem, no entanto, criar regras ou provar o que quer que seja. Pois as regras, diz Alain (1926, p. 8), são as obras que as trazem.

Antes de enumerar as artes, o autor menciona certa classificação natural em dois grupos delineados por eles próprios: são as artes de sociedade e as solitárias, que não podem ser entendidas de maneira absoluta, evidentemente. O fundamento desta distinção está na relação entre o artista ou artesão e seu objeto. No caso de um pintor, um escultor ou um escritor, a instauração do objeto artístico se dá sem interferência direta de uma coletividade, mesmo que sua obra se dirija a ela. Estas artes integram as artes solitárias, nas quais Alain acrescenta ainda a arte do mobiliário, do ceramista e algumas obras de arquitetura. No caso da música, mesmo que possa haver improvisações solitárias, ela vai do indivíduo à assembleia presente e, por isso, entraria no quadro das artes de sociedade, juntamente com a poesia e a eloquência. A arquitetura pública construiria o elo entre arte coletiva e solitária. Em seguida, Alain nos apresenta uma classificação das artes em três grupos. O primeiro abrange as artes do gesto, nas quais a ligação entre imaginação e ação é a mais direta.

Incluem-se neste grupo a dança, a mímica, a acrobacia, a equitação, a esgrima, a polidez, os costumes, a arte do estilista, do joalheiro, do cabelereiro, dos armamentos e a arte heráldica.¹² O segundo grupo é composto pelas artes vocais, ou de encantamento, e incluem principalmente a poesia, a eloquência e a música. E o terceiro grupo, das artes plásticas, que são definidas pelo auxílio que o gesto aporta à visão, comporta a pintura, a escultura, a arquitetura e a escrita, que é a mais solitária das formas artísticas. Alain alude à conhecida distinção entre artes do movimento e artes do repouso, apresentando a arte teatral como aquela que reúne em si todas as artes em movimento. O autor deixa claro, em sua recusa à imposição de regras ou provas, que as classificações são permeáveis e não devem ser tomadas como definitivas ou verdadeiras.

Duas décadas após Alain, em 1947, o esteta Étienne Souriau apresenta um sistema de belas-artes como núcleo central de sua obra *La correspondance des arts*. Antes de chegar a um quadro que distingue e nomeia as formas artísticas, Souriau (1947, p. 76-81) apresenta algumas classificações tradicionais e expõe o que ele julga como suas deficiências. Cita, por exemplo, aquela que distingue as artes do espaço das artes do tempo. Qualquer maior reflexão, diz, revela a fragilidade da classificação, pois a música também é submissa à ação do espaço e a arquitetura e a pintura precisam do tempo para se revelarem. E o cinema, onde estaria situado? A classificação tradicional entre artes visuais e auditivas, para Souriau, é incompleta por não levar em conta aspectos cinéticos, excluindo assim um importante dado fenomenal.

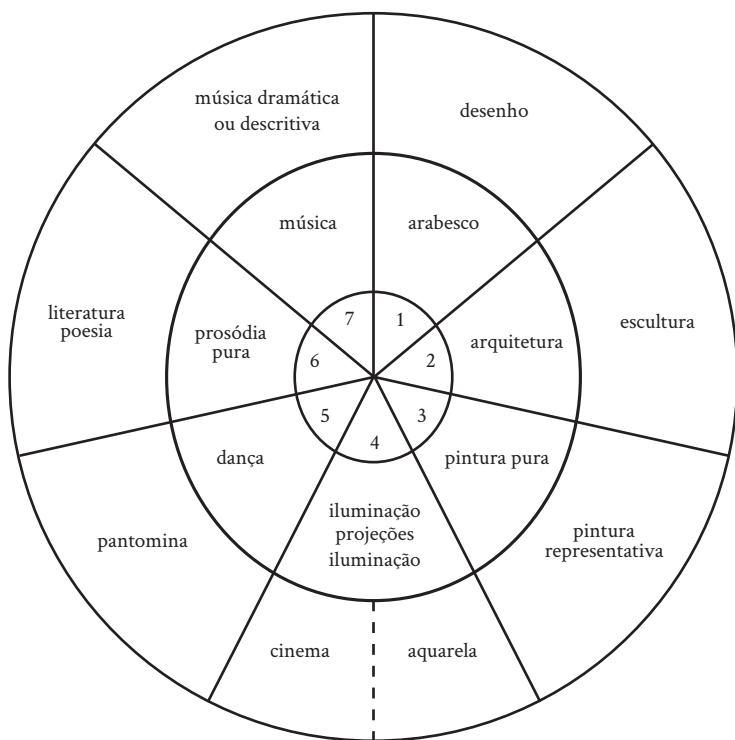
12 A inclusão de práticas esportivas, certas atividades profissionais, polidez e costumes na classificação das artes podem causar estranhamento. Essa inclusão se dá pelo fato de Alain reunir as chamadas artes maiores e as artes menores. Não se tratando de uma questão essencial desta pesquisa, o que é ou não é arte, ou a diferenciação entre artes maiores e menores, evitaremos nos debruçar sobre esta questão e nos ateremos aquilo que possa trazer contribuições diretas a esse histórico de modelos classificatórios.

Ele cita ainda, de passagem e as desqualificando, as classificações das artes em diversão, educação e afirmação de potência (George Sorel); reais e ideais (Schelling); ou sociais e solitárias (Alain).

Para além dos materiais a partir dos quais uma arte é instaurada ou os sentidos para os quais uma arte se dirige, o que distinguirá as diferentes formas artísticas será o que Souriau chama de *qualia*, as qualidades sensíveis das matérias. Baseado na enumeração desses atributos, Souriau desenvolve seu sistema. São eles: a linha, a cor, o relevo, a luminosidade (o claro-escuro), o movimento muscular, a voz articulada e o som puro. Em sua tabela, as artes se dividem em função da hegemonia de uma certa gama de *qualia*. Ou seja, não existe uma pureza nas qualidades sensíveis dos materiais artísticos.

Souriau não renunciou, entretanto, à distinção das artes entre não representativas e representativas. Nas primeiras, os dados fenomenais puros, como cores, traços e sons, são organizados diretamente nos objetos artísticos. Nas últimas, os objetos artísticos são sustentados, sugeridos ou propostos por intermédio dos chamados “objetos do real”. Essa distinção provocará profundas consequências no seu sistema das belas-artes. As artes do primeiro grau serão as não representativas e provirão diretamente dos *qualia*. As de segundo grau provém tanto dos *qualia* quanto de sua arte de primeiro grau equivalente.

Figura 3: Sistema de classificação das artes



Étienne Souriau: Legenda dos *qualia*: 1. Linhas; 2. Volumes; 3. Cores; 4. Luminosidades; 5. Movimentos; 6. Sons articulados; 7. Sons musicais.

A inclusão do arabesco em sua tabela é justificada por Souriau pelo fato de se tratar de um importante princípio na história da arte, tendo sido muito usado em volutas, flâmulas, pinturas e vários tipos de ornamentação. O esteta faz ainda outras ressalvas. Diz que uma escultura, por exemplo, pode ser do primeiro grau, desde que submetida a uma estética autônoma dos sólidos e das formas no espaço das três dimensões. Na parte dedicada às luminosidades, Souriau nota que as projeções luminosas, ainda que possam atuar como artes autônomas, intervêm mais frequentemente em síntese com outras artes,

como o teatro ou a arquitetura. É nesta mesma região que o autor situa o momento em que a presença do movimento começa a interferir de modo mais direto, quando a aquarela ocupa a mesma região que o cinema. A partir daí, nas três instâncias seguintes, nada mais é imóvel. No grupo em que os *qualia* predominantes são os sons articulados, não existe exatamente uma arte para o que ele chamou de prosódia pura, pois ela seria tão somente a combinação de sons articulados sem intenção de significação e serviria de material para a poesia. A prosódia pura estaria em paralelo com a música dramática ou descritiva, já que estas últimas não existem em uma instância absoluta, de acordo com o autor desse sistema. Apesar de um aparente hermetismo, Souriau reconhece a inviabilidade de uma classificação absoluta e entende que a questão mais difícil, na verdade, está em saber sobre que plano e aspecto podemos estabelecer tais divisões.

Em 1963, o filósofo Étienne Gilson também apresenta, em sua *Introdução às artes do belo*, uma maneira de distinguir as artes. Gilson refere-se a um belo que não se liga ao ideal ou categoria platônica, nem tampouco à noção de imitação, mas ao belo como propriedade inseparável de uma arte que visa a instauração da beleza. Para Gilson, a atividade poiética, da qual provém todas as artes, é única em sua origem e em seus efeitos gerais. É uma mesma atividade poiética que se diversifica em efeitos particulares de acordo com a diversidade das matérias sobre as quais ela se aplica. As diferentes artes se originam de um conjunto de possibilidades definidas tanto pelos órgãos do corpo humano, quanto pelas propriedades físicas das matérias da arte. Assim como Alain, Gilson também critica a diferenciação das artes baseada nos parâmetros de espaço e tempo. Esta distinção viria de uma má compreensão de preceitos kantianos, pois o próprio Kant observou que a noção de tempo inclui a de espaço. Portanto, Gilson afirma a impossibilidade de distinguir as belas-artes em arte do espaço e do tempo, quando nos colocamos no lugar do sujeito que apreende uma obra. A distinção das artes dar-se-á por meio de outros critérios, que se ligam sobretudo às matérias e às técnicas, e

isso é tarefa para a filosofia da arte, disciplina que se ocupa da reflexão sobre a atividade humana de produzir belos objetos. Há uma espécie de embate — ou acordo — estabelecido pelo artista ao articular técnicas e matérias artísticas.

Aquilo que existe de diversidade nas técnicas das artes liga-se realmente às matérias sobre as quais elas operam, mas talvez não nos exprimamos com propriedade quando falamos de arte como um esforço para vencer a resistência imposta pela matéria. Esta resistência é real, por isso, criar é sempre um esforço. Porém, ao mesmo tempo em que o artista se impõe para vencer tal resistência, ele se apoia nela para superá-la (GILSON, 1964, p. 36, tradução nossa).

Logo, para Gilson, uma classificação viável das artes teria de levar em conta, simultaneamente, as matérias em si e as técnicas utilizadas para trabalhá-las. Somente a partir disso seria possível pensar em distinguir as artes.

Gilson parte da noção de matéria para propor um esquema de distinção baseado nas matérias ditas orgânicas ou inorgânicas. No primeiro grupo, ele inclui as chamadas artes de extensão e as artes do som. O segundo é composto pelas artes que tem como matéria o próprio indivíduo, distinguidas entre as artes do corpo humano e as artes da linguagem falada e escrita. As artes da extensão são divididas em artes do volume — em especial, arquitetura e escultura — e artes da superfície — o desenho, a pintura e suas associações ou derivações. Entre as artes do som, ele distingue as músicas vocais daquelas que ficam no limiar das artes inorgânicas e das orgânicas: as músicas instrumentais. As artes orgânicas, ou as artes do humano (*les arts de l'humain*), dividem-se entre aquelas para as quais o corpo fornece a matéria, como é o caso da dança; aquelas cuja matéria é a linguagem, que incluem as diversas formas de poesia escrita ou falada; e, enfim, aquelas que têm como matéria a própria vida humana, seja

como imitação ou como recriação livre, como a mímica e o teatro. Essas últimas requerem a maior parte das aparências que são dadas na experiência, como os gestos e as entonações.

Figura 4: Sistema de classificação das artes segundo



Fonte: Elaboração de Étienne Gilson.

Para justificar a ausência do romance literário em sua classificação, Gilson diz que ele não aparece na divisão porque, apesar de se tratar de uma grande arte e de nela poder existir grande beleza, o romance não se consagra essencialmente ao belo. Para que seja “arte do belo” é preciso que o fim da palavra seja sua própria beleza, independentemente de sua verdade.

Poucos anos depois de Étienne Gilson, Luigi Pareyson abordou a questão da classificação das artes em *Os problemas da estética*, publicado no ano de 1966. Apesar de reconhecer que, historicamente, o estudo da diversidade das artes está sempre vinculado à preocupação em explicar sua unidade, o pensamento moderno traz consigo duas posturas fundamentais. De um lado, os empiristas que creem veementemente na concretude de cada arte e julgam estéril qualquer maior reflexão sobre a compreensão da experiência estética

em seu sentido amplo. Para eles, a diferença das artes é evidente e pressuposta. Do outro lado, os filósofos, aqueles para os quais os atributos mais genéricos da arte sobrepõem-se aos aspectos mais diretos e empíricos. Esses últimos acreditam que a aproximação da especificidade os afasta do núcleo central de onde se origina a arte e onde a arte encontra sua pureza. Acabam, dessa forma, desprezando os próprios dados da experiência. Essas duas posturas, como Pareyson (2001, p. 176) tão bem observou, extremadas como o são na modernidade, negam o princípio fundamental de que a unidade das artes se realiza nas diferenças: “A unidade e a diferença das artes só se afirmam e se explicam juntas, e *ambas* são problemas da estética, isto é, problemas estritamente filosóficos”. Logo, é importante que a estética, numa posição mais aberta e compreensiva, se dirija à especificidade e à diferença das artes sem o temor de ofuscar sua unidade. Pois, tanto a unidade quanto a pluralidade são pressupostos artísticos.

Pareyson situa o problema da multiplicidade como um dos assuntos mais discutidos e complexos da estética. Vários critérios teriam sido adotados para explicar a diferença das artes, como por exemplo:

1. Segundo o órgão do sentido ao qual as artes se dirigem (pintura à visão, escultura ao tato, música aos ouvidos);
2. Segundo o espaço e o tempo (artes espaciais como artes plástico-figurativas, e temporais como poesia e música);
3. Segundo o grau de fisicidade¹³ (situadas entre dois extremos, da arquitetura que implica a intervenção mais pesada de fisicidade, e a música, como pura imaterialidade); e

13 A palavra fisicidade, utilizada na tradução de Pareyson por Maria Helena Nery Garcez, é um neologismo que deve significar a propriedade de algo ser expresso em sua forma física.

4. Segundo maior ou menor carga semântica (em um extremo estaria a poesia e certas pinturas, com grande carga semântica, e no outro extremo a arquitetura e a música, no seu caráter construtivo e não representativo). (PAREYSON, 2001, p. 175).

Aproximando-se desta quarta categoria, Ariano Suassuna (2008, p. 283) cita ainda a possibilidade de ordenarmos as artes tendo como ponto de partida a pureza formal. Neste caso, a música seria a mais pura, seguida de perto pela pintura abstrata. O autor cita igualmente como critério possível de diferenciação o grau de complexidade de expressão humana, colocando em primeiro lugar a literatura, por sua imensa capacidade de evocar sentidos e percepções.

Poderíamos também acrescentar outros critérios às enumerações de Pareyson e de Suassuna. Incluir, por exemplo, os parâmetros de Gilson, que se baseiam na organicidade da matéria artística; ou os de Souriau, baseados nas qualidades sensíveis da matéria (*qualia*); ou mesmo um dos princípios de Alain, que se atém ao número de pessoas presentes no momento da instauração do objeto artístico, distinguindo artes de sociedade das artes solitárias. Se nos voltarmos ao passado, veremos que outros critérios eram adotados, quase sempre associados à ideia da imitação que permeou o pensamento ocidental por séculos.

Muitos outros sistemas não devem ter sido mencionados neste texto, assim como outros novos sempre podem surgir, a depender do olhar e do objetivo do pensador. Enfim, longe de ser algo resolvido, o problema da multiplicidade vai depender prioritariamente de uma tomada de partido em relação à escolha de certo critério de classificação, mais do que na crença em uma teoria ou em um quadro de classificações com valor peremptório. Definir e legitimar critérios para observar a diversidade das artes será certamente tarefa difícil, porém mais fecunda que enumerar ou classificar de maneira precisa as manifestações artísticas, algo provavelmente impossível e estéril.

Hierarquias das artes

Percorrendo algumas das possibilidades de observação da diversidade das artes, esbarra-se em outra questão que merece ser discutida neste texto, ainda que brevemente. Trata-se da valoração ou hierarquização das diferentes categorias artísticas, visto que aproximações e distinções frequentemente trazem implícitas certas atribuições de valor.

Desde a *Poética* de Aristóteles era possível observar a natural tendência de ordenar e, ordenando, tomar partido e declarar preferência por uma ou outra arte. O autor grego deixa sempre claro que dentro de cada gênero existem gradações de qualidade, do mais vulgar ao mais nobre. Aristóteles conclui sua *Poética* situando a tragédia como superior à epopeia, pelo fato de a primeira, além de possuir todos os méritos da segunda, contar com a contribuição da música e do espetáculo. Além disso, a tragédia tem uma existência viva, seja quando lida, seja quando encenada. Aristóteles (1996, p. 60) estabelece, desta forma, um juízo hierárquico no que diz respeito às diferentes mimesis.

Como foi mencionado na primeira parte deste capítulo, na Idade Média existiu uma distinção hierárquica bem clara entre as artes mecânicas e as artes liberais. Sendo as últimas mais nobres que as primeiras, artistas plásticos renascentistas lutaram para levar sua arte a uma posição superior. A pintura não devia ser considerada como simples arte mecânica, pois nas telas também habitava o saber humano em toda sua plenitude. Além disso, as obras visuais eram perenes e resistiam ao passar dos anos, mais que a própria natureza, e ao contrário da música, que era sempre submissa ao tempo.

Das muitas hierarquizações possíveis, talvez as mais problemáticas sejam aquelas que concernem diretamente à questão dos próprios limites da expressão artística e que, dessa forma, tocam em cheio no problema da própria definição de arte. É o caso da diferenciação entre artes maiores e menores, ou a inclusão de certas

atividades em detrimento de outras, ou mesmo uma nítida exposição do que vem a ser belas-artes. Se consideramos a cerâmica, a tapeçaria e a gravura como artes menores que a pintura, por exemplo, priorizamos a natureza do material artístico ao tipo de trabalho de criação que se exercita sobre ele. Alain, por exemplo, colocou entre as artes maiores o arabesco, Nédoncelle incluiu esportes no seu grupo das artes tátil-musculares e Gilson excluiu a prosa de suas artes do belo. É óbvio que o próprio conceito de arte comporta uma série de variáveis e, portanto, mesmo que certo estudioso evite a todo custo uma confrontação entre as formas, ele já parte de um pressuposto que admite inclusão e exclusão e que, de certa maneira, não deixa de comportar uma pretensão hierárquica. Isso fica claro, por exemplo, quando Gilson inclui a poesia entre as artes do belo e exclui a prosa.

Entre os filósofos, muitos dos que se interessaram pelo problema da multiplicidade das artes posicionaram-se em defesa de uma arte sobre outra. Kant, como vimos mais acima, privilegiava a linguagem e fundou seu sistema das artes nas maneiras através das quais os indivíduos comunicam seus discursos. Não com a mesma justificativa, mas chegando ao mesmo fim, Schelling também enfatiza a supremacia da linguagem. Hegel, no interior de sua classificação, apresentou para cada tipo de arte (simbólica, clássica e romântica), aquelas que incarnavam mais apropriadamente a *ideia* ou o espírito cósmico que se revela nas formas sensíveis. A arquitetura era a mais apropriada ao tipo simbólico, a escultura ao tipo clássico e a pintura, a música e a poesia ao tipo romântico. Para Hegel, a poesia é arte suprema e superior, por nela se encontrarem o espírito das artes plásticas, o ritmo da música e, ainda, o pensamento. A poesia é a arte que mais se aproxima do ideal hegeliano como reveladora da Ideia absoluta no sensível. Bem mais tarde, Heidegger (*apud* NANCY, 1994, p. 19) declara que “toda arte é, em sua essência, poema”.

Nietzsche, ecoando ideias de Schopenhauer, situa a música como a mais potente das artes, como uma linguagem universal ao

extremo, mas na universalidade da mera forma, sem conteúdo. Os sons expressariam diretamente a vontade, sem descrever fenômenos particulares, nem sentimentos individuais. Em sua famosa distinção entre o apolíneo e o dionisíaco, em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, Nietzsche apresenta o primeiro como o impulso que constitui a nitidez dos limites e a vivacidade da coloração dos objetos representados, enquanto o segundo seria sua contrapartida, como uma força que leva a indistinção do todo em sua totalidade originária. Apolo liga-se mais diretamente à arte visual, enquanto Dionísio ao som. Mas ambos são produtores de imagens. “[...] a música incita a uma intuição alegórica da universalidade dionisíaca, a música, em seguida, faz aparecer a imagem alegórica em sua mais alta significação” (NIETZSCHE, 1996, p. 39).

Seria possível citar ainda muitos outros filósofos, e também artistas, que elegeram uma arte como soberana. Várias vezes a história da estética conheceu tais posicionamentos. Em certos casos, priorizou-se uma determinada arte como se todas as outras se conduzissem a ela, como na concepção de arte total (*gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner.

Mais uma vez, vemos que as fronteiras só se delineiam com clareza quando se toma partido por determinado critério que fundamentará tanto a classificação, quanto alguma forma de hierarquia. Estipular critérios pressupõe estabelecer opções que, por sua vez, implicam em incluir e excluir. A questão mais importante, ressaltamos, deve ser a própria escolha dos parâmetros e, sobretudo, quais os fins de tal classificação. Os sistemas filosóficos e as preferências pessoais acabam por interferir de modo decisivo na construção das marcas da diferença entre as artes, seja hierarquizando ou tentando nivelá-las. Tomando-se como exemplo o modelo de Gilson, música e pintura ocupam a mesma categoria de arte inorgânica, apesar de em um segundo momento se diferenciarem. Por outro lado, na classificação de Souriau, música e pintura distinguem-se de imediato, por se originarem de qualidades sensíveis

diferentes. Ou seja, a marca da diferença variará sempre em função das fronteiras e distinções estabelecidas. As artes aproximam-se e afastam-se segundo nossos olhares, e a diferença entre elas parece se definir na diferença de visões.

Essa negação em acatar fronteiras peremptórias, no entanto, não pressupõe necessariamente a negação às diferenças. As artes manifestam-se de maneiras distintas e a partir de matérias artísticas indubitavelmente diversas. Uma realidade aberta e inexaurível como a expressão estética dificilmente pode habitar em uma construção filosófica fechada e definitiva.

Impossível, portanto, estabelecer o número das artes, mas não menos impossível instituir entre elas uma hierarquia ou uma ordem que implique uma recíproca e constante tomada de posição, apesar de que este assunto tenha sido tentado por mais de mil vezes. Um sistema das artes cada um o faz, concretamente, por sua própria conta, com base na própria cultura, na própria sensibilidade, nas próprias preferências, nas próprias aberturas espirituais: poucos têm uma sensibilidade igual para todas as artes; uma igual cultura nas diversas artes é difícil de ser conseguida, e a espiritualidade pessoal de cada um tem necessidades próprias e peculiares (PAREYSON, 2001, p. 179).

O significado de uma arte, além de tudo, irá variar de acordo com as situações culturais de um povo, seus valores e o grau de desenvolvimento de uma arte em relação a outra. Os sistemas artísticos podem, por isso, adquirir uma maior importância histórica e cultural do que verdadeiramente estética e filosófica.

MÚSICA E PINTURA

Após percorrermos brevemente algumas das possibilidades de diferenciação das artes e, de certa forma, apontarmos para a fragilidade

desses sistemas, saímos em busca de atributos estáveis que caracterizem as formas artísticas protagonistas de toda a segunda parte deste livro: a música e a pintura.

No lugar de limites ou fronteiras rígidas, serão apresentados alguns contornos que devem nos auxiliar mais à frente, quando essas duas modalidades artísticas serão de fato aproximadas. Esses contornos serão constituídos por uma apresentação de alguns atributos sobre os quais a diferença das artes deve se afirmar.

Refletimos sobre certas definições dessas artes apresentadas nos sistemas anteriormente citados, além das considerações do senso comum e, então, delineamos algumas considerações sobre música e pintura no que concerne, sobretudo, três aspectos fundamentais: suas naturezas, suas matérias e suas formas.

Música

“Melodia, harmonia e ritmo”, diria a voz do senso comum. Algum manual de teoria musical apresentou tal definição e ela adquiriu, para muitos, ares de verdade absoluta. Há, certamente, alguma veracidade nesta definição, mas assim que impulsionamos um pouco mais nossos pensamentos, ela rapidamente parece incapaz de dar conta de um fenômeno tão amplo.

Nos atemos primeiramente ao elementar: a música como arte dos sons. Nada mais verdadeiro, ainda que bastante vago. Em um tom mais poético, poderíamos ir ao encontro das classificações históricas e dizer que música é a arte do tempo. A partir daí, uma multiplicidade de significações emergiria, principalmente para a filosofia, que tem pelo tempo tão grande estima. De Aristóteles a Deleuze, passando por Santo Agostinho, Nietzsche, Bergson, Einstein e outros mais, a noção de duração vai liberando novas e inspiradas faces. Um histórico das relações entre o tempo musical e noções filosóficas poderia ser de grande interesse e, certamente, já foi tema de mais de uma tese de doutorado. É evidente

que, com as transformações da música no correr da história ocidental, modificou-se também a relação que ela estabelece com a dimensão temporal.

Mas a música, em sua generalidade, seria realmente a arte do tempo? A música contemporânea não deixa dúvidas de que o espaço pode por vezes assumir importante papel na obra. O timbre — tomado como parâmetro de grande estima, aliado a uma tendência de desligamento da dimensão narrativa — dá à noção de espaço sonoro um peso extraordinário. Muitas pesquisas recentes falam do espaço musical, sobretudo nas músicas mais atuais.¹⁴ Mesmo em uma formação instrumental dita tradicional, como uma orquestra sinfônica, as relações com o espaço — expressas, por exemplo, no posicionamento dos músicos — são também partes integrantes da obra e interferem decisivamente em sua recepção.

É fato que a música, de acordo com suas situações históricas, se relacionará de maneira diferente com o tempo, e que das diferentes músicas emergem, em vários casos, novas maneiras de se posicionar em relação a esse parâmetro. De qualquer modo, a música, em sua generalidade, não deixa de ser uma arte ligada à dimensão temporal de maneira mais nítida que um quadro, por exemplo. Só o fato de ela ser submetida à autoridade de uma duração cronométrica já seria um forte argumento para tratá-la como arte do tempo, por mais que ela induza outras percepções temporais e nos dê a impressão de retrair ou estender um mesmo período. A sucessão, que aporta o nascimento e a morte constantes de cada som, define a música como arte do tempo ou arte do momento.

Não é somente uma arte do tempo, mas uma arte do momento, em que sua existência como arte tem a mesma natureza que a dança, a poesia, o teatro, enfim, toda ação na qual a unidade é a

14 Um bom exemplo seria a obra de Francis Bayer, *De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine* (1987).

de uma duração de elementos que se precipitam no silêncio do nada na medida em que passam, se a memória não a constituísse conferindo-a uma substância menos provisória e uma maneira de espiritualidade. A música, sendo essencialmente efêmera, é, como dissemos, a arte que vai morrer, mas é também a arte daquilo que quer nascer, e sua aptidão vitoriosa de afirmar a existência que ela criou é inseparável de sua resignação essencial a perecer (GILSON, 1964, p. 147).

Seja ela tonal, atonal, eletroacústica, minimalista, estática, dodecafônica ou espectral, a música raramente escapa do seu desígnio de ser sucessão de eventos sonoros. E o artista deve criar incessantemente matéria para que sua arte exista. A matéria da arte musical são os sons e os silêncios que os separam. Sem ofuscar essa tentativa de estabelecer contornos estáveis para a arte dos sons, poderíamos ainda incluir no corpo da música os instrumentos e as técnicas, estas últimas entendidas como a parte artesanal do fazer. O interessante, e o que constitui uma particularidade importante, é o fato de a matéria da música ocidental tonal ter sido criada pela música em si. Os barulhos e sons da natureza são apenas elementos para a matéria musical, que são os sons musicais. Quando reconhecemos semelhanças entre os sons musicais e os sons da natureza — como o canto dos pássaros, o uivo do vento ou gotas esparsas em meio ao silêncio —, a analogia se dá, na maioria das vezes, da música em direção a esses sons. O inverso ocorre em número bem menor, somente quando o compositor inclui em sua música elementos colhidos da natureza ou de determinado ambiente, como na música concreta. Apenas nestes casos, bem pontuais, os sons do ambiente são a matéria para música.

Os sons musicais, especialmente da música tonal ocidental, possuem a particularidade de se estabelecerem em uma uniformização mais palpável que na pintura, por exemplo, na qual no interior de uma mesma denominação de cor, nuances numerosas

e inclassificáveis se revelam.¹⁵ Os sons musicais, em sua grande parte, são identificáveis pela sua frequência, sua intensidade, seu timbre e sua duração. Embora também existam infinitas nuances no interior desses parâmetros, a formalização e categorização parece mais acessível. Contudo, no caso de músicas atuais, como a eletroacústica, os sons muitas vezes não se deixam facilmente domesticar e sua uniformização não parece perto de ser estabelecida, até porque os parâmetros podem ser bem variados dentro de uma mesma sonoridade.

Apesar de existir, dentro do contexto tonal, uma espécie de padronização dos parâmetros sonoros, a música, por propagar-se em meios imateriais, é frequentemente percebida como algo abstrato. Por isso, quando se fala em forma musical, isso costuma suscitar estranhamento ao ouvido leigo. Só parece natural aos músicos, musicólogos ou alguém com certo grau de intimidade com a música e suas teorias. Conceber a noção de forma em uma arte cuja matéria limita-se a impalpáveis e efêmeras vibrações no ar não deixa de ser um exercício de abstração.

A própria noção de forma, em seu sentido mais direto e corrente, solicita uma solidez de matéria. Portanto, a forma musical tende a estabelecer algum tipo de analogia com as formas visuais. É mais fácil conceber um princípio de unificação entre vários pontos simultâneos no espaço que tentar reunir e ordenar elementos que se sucedem no tempo, como é o caso da música. A forma musical precisa de uma matéria para nascer e existir, mas ela só existe na memória. É ela quem recolhe gradativamente os elementos para que a inteligência, ajudada pela imaginação, possa os congregar em grupos distintos

15 É evidente que, assim como na voz humana, não existem dois sons iguais em diferentes instrumentos. No entanto, pelo menos no que diz respeito aos últimos três séculos no Ocidente, a música é mais facilmente uniformizável. Basta pensar no diapasão e no sistema temperado, que certamente não encontram equivalentes de tanto peso na pintura ou escultura, por exemplo.

e estabelecer um diálogo virtual entre o todo e a parte que constituirá a forma musical.

Se sairmos do plano da natureza da música como arte do tempo e arte dos sons e privilegiarmos a recepção, como fizeram alguns sistemas de classificação das artes, trataremos da música como arte auditiva. E mesmo sabendo que a visão dos gestos e da aparência física de um pianista interferem em nossa percepção musical, por exemplo, não podemos deixar de reconhecer que são aos ouvidos que a música é endereçada primordialmente, não aos olhos.

Logo, para afirmar a arte musical em suas diferenças ou em seus atributos mais estáveis, nos apegamos aos entendimentos mais tangíveis da natureza da música – ou seja, seus sons e silêncios, sua relação com o tempo e com o sentido para o qual ela se dirige, a audição.

Pintura

A pintura pode ser definida de uma maneira bem direta: “uma superfície sólida coberta de formas coloridas”, como fez Étienne Gilson (1964, p. 115). O autor amplia sua definição e sugere que a pintura deve ter “uma forma que agrade aos olhos, que contenha beleza”. De nossa parte, nos absteremos de comentar o que seria “agradar os olhos” ou “beleza”. Diremos apenas que, para esta superfície sólida coberta de formas coloridas ser arte, será preciso que existam qualidades sensíveis reconhecíveis e que permitam a certo grupo considerá-las artísticas.

Este capítulo mostrou que as noções sobre as quais filósofos e estetas estabeleceram suas classificações e, em certos casos, impuseram os limites das artes, são critérios muitas vezes sujeitos a questionamentos fundamentais. Cada um, à sua maneira, irá argumentar e legitimar os parâmetros elegidos por eles como principais. Estes variaram segundo a relação com o tempo e com o espaço, os órgãos do sentido para os quais a arte se dirige, a carga semântica, a fisicidade, a diferença do prazer proporcionado, entre

outros fatores. Em todas as sistematizações um grau de veracidade e validade se imprime, pois cada uma delas sustenta seu pressuposto de maneira mais ou menos convincente. Entretanto, se aplicarmos no interior de um sistema princípios utilizados em um outro, poucas classificações resistirão.

Considerar a pintura como arte espacial, como acontece em uma das classificações mais recorrentes, seria, em alguns sistemas, a negação ou negligência de sua relação com o tempo. Isso pode causar uma série de incômodos, pois reconhecemos, com facilidade, a intervenção da duração em todas as instâncias de uma pintura, da ideia primordial à contemplação. Para se evitar tal incongruência, deve-se aceitar o fato de as determinações do tempo serem parte integrante da pintura, porém reconhecendo que a noção de espaço tem atributos mais facilmente associáveis com uma solidez material do que com a noção de tempo. Considerar pintura como arte do espaço não é, necessariamente, uma recusa à sua temporalidade. Medir formas e cores numa dimensão espacial parece mais tangível do que medir as interferências do tempo na instauração, execução ou recepção de uma pintura.

Outra maneira de compreender a pintura, ainda mais antiga que a ideia de “arte espacial”, é considerá-la como “arte do repouso”. Aristóteles opôs a pintura às “artes rítmicas”, como vimos, e seu pensamento ecoou por um longo período. Na tentativa de problematizá-la, podemos dizer que o movimento é perseguido pelos pintores desde a pintura parietal ou rupestre, e que a ação está latente na imagem. Muitas vezes o movimento está, aliás, entre os desejos centrais de um pintor. No entanto, por mais que essa vontade exista e que ressoe nos espíritos do pintor e do receptor, aquela imagem está ali no espaço, na tela, estática, como a “arte do repouso”, na antiga classificação aristotélica.

De qualquer maneira, a tarefa do pintor é a de produzir objetos materiais, visuais, no espaço, mesmo que reconheçamos que tanto o tempo quanto o movimento sejam elementos inerentes à pintura.

Arte do espaço, sim, mas que não renuncia o movimento e, por consequência, não exclui o tempo.

Bem mais imprecisa que essas definições tradicionais de pintura parece ser aquela que a distingue entre abstrata e figurativa, ou representativa e não representativa. A pintura comumente chamada de figurativa também é abstrata na medida em que realiza uma operação imaginária, por exemplo, com uma das qualidades ou dimensões mais importantes do espaço, que é a perspectiva. É preciso um exercício de abstração, tanto do pintor quanto do receptor para entender certa figuração espacial. “Como transformar uma superfície plana em um homem, uma árvore, uma montanha, ou um deus, com algumas linhas e cores segundo uma certa ordem? Todas as formas e linhas e cores não seriam já derivadas de objetos e dos seres naturais?”, resumem-se as indagações de Gilson (1964, p. 120), quando discorre sobre matéria e forma. Em uma pintura dita abstrata, é muito comum estabelecer relações, voluntária ou involuntariamente, com objetos “reais” que sempre estarão carregados de alguma carga simbólica. Por outro lado, se mostrarmos, por exemplo, algumas telas modernistas ditas figurativas, sem mencionar seus títulos, muitos seriam incapazes de reconhecer nelas o objeto representado.

Outro aspecto interessante de se mencionar é o fato de a forma, em uma pintura, tomar seu sentido mais direto, imediato – ou pelo menos dar essa impressão. Por mais que uma pintura seja um complexo conjunto de gradações de cor e luz, e de linhas e curvas nos mais diversos ângulos, a forma, na sua significação corrente e no seu jogo entre a parte e o todo, parece estar ali, ao alcance dos olhos. Embora nem sempre consigamos explicá-la ou reproduzi-la, a impressão de que estamos face à forma é bastante viva. Não foi por acaso, afinal, que a pintura, junto com a arquitetura e a escultura, foi incluída como arte da forma na classificação kantiana.

Para que a pintura garanta sua identidade enquanto definição, ela deve ater-se ao entendimento mais amplo e agregador de matéria. Aquele que inclui não apenas as tintas, a tela ou qualquer superfície

sólida em que as cores são inscritas, mas também cada instrumento utilizado, bem como as técnicas, eventuais modelos, tema, aspectos simbólicos etc.

Toda caracterização de pintura, como de qualquer outra arte, pode ser colocada em questão, criticada, ou, pelo contrário, tomada como dogma e aceita como verdadeira. No interior de cada um dos posicionamentos adotados por filósofos, estetas e artistas, existem razões e verdades – e motivos para se duvidar dessas mesmas razões e verdades. Uma definição artística que prima pela demarcação estável do que vem a ser pintura deve aderir a um número mínimo de atributos que sejam, igualmente, estáveis. Ou, pelo menos, assim se aparentem. Iremos nos ater, portanto, às classificações que apresentamos como tradicionais e próximas ao senso comum, ou seja, da pintura como arte visual e arte do espaço. Para que esses contornos tenham alguma aparência estável, em vez de nos apegarmos às classificações em si, vamos nos contentar com certas atribuições dadas no interior das classificações, sem inseri-las em categorias.

A autonomia das musas

Como foi dito, as musas, como metáforas das artes, agem no plural e no plural afirmam suas diferenças e seus atributos mais íntimos e intransferíveis. É possível contentar-se com a pluralidade das artes como um dado da própria dimensão artística e, assim, estabelecer classificações e sistemas. Afinal, estes só existem porque o plural é aceito e, nos últimos séculos da arte ocidental, sobrepõe-se às características mais gerais da arte, no singular. Há, porém, tantas classificações que, para afirmar e reafirmar as diferenças das artes, seria preciso classificar as classificações, elas mesmas divergentes no que se refere ao próprio entendimento da noção do que é considerado artístico. Seria uma tarefa bastante vasta e que, provavelmente, nos levaria somente a apreciar o que Nancy chamou de “espectro de dispersão” das artes. É evidente que uma classificação absoluta das artes

é inviável e indesejável. Reafirmamos: a questão é saber sobre qual plano e para que fins estabelecer qualquer divisão.

Quando nos dirigimos diretamente às particularidades das formas artísticas, temos duas opções: ou fechamos os olhos para a questão ontológica da unidade das artes ou a afrontamos. Esse questionamento pode tanto aparecer como um suave pano de fundo para uma pesquisa que aproxima artes diferentes, ou como um espectro que nos assombra.

As particularidades de cada arte são tão verdadeiras quanto suas subsunções a alguma totalidade de um fenômeno artístico em sua singularidade ontológica. Apesar de todas as tentativas de afirmar as diferenças das artes comportarem alguma verdade, o que importa, neste livro, não é tomar partido de um ou outro sistema, o que seria um risco desnecessário. Como diz Alain no prefácio de seu *Le système des beaux-arts*, nós podemos provar e argumentar positivamente sobre tudo, o mais difícil é decidir o que queremos provar. Importa, para nós, poder vislumbrar alguns contornos do que definiria e afirmaria a autonomia e a força de uma arte particular.

A unidade estaria em uma fonte intocável de onde as forças das musas, plurais, jorrariam. A arte, em sua realidade, é plural. Aceitar plenamente a diferença das artes é concordar com o poeta que diz:

[...]

Compreendi que as cousas são reais e todas diferentes umas das outras;

Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.

Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais.

[...]

(PESSOA, 2004, p. 112)

Ou mesmo:

[...]

Porque o único sentido oculto das cousas

É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.
Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das coisas.
(PESSOA, 2004, p. 77)

Capítulo 2

As semelhanças *entre as artes*

Cada arte tem sua própria língua, ou seja, meios que só pertencem a ela mesma. Por isso, cada arte é um todo fechado sobre si mesmo. Cada arte é uma vida singular. É seu próprio império. Os meios das diversas artes são perfeitamente diferentes em suas aparências. Som, cor, palavra!... Porém, no final das contas, na sua profundidade, esses meios são absolutamente semelhantes; o objetivo final apaga as diferenças aparentes e revela a própria identidade (KANDINSKY, 2005, p. 190, tradução nossa).

Incisivamente, as diferenças se exibem. Na variedade das matérias e das técnicas, as artes, autônomas, afirmaram seus territórios historicamente. Mas as fronteiras desse mesmo território, como mostrou o capítulo anterior, variam no ritmo dos diferentes olhares e, tanto em suas dimensões ontológicas quanto nas relações entre as artes, semelhanças vão surgindo pelos meandros das próprias diferenças. Nas artes contemporâneas, os limites tornam-se mais opacos.

De um singular utópico que tudo engloba, surgiu, na história das artes do ocidente, a pluralidade das musas, diferentes e autônomas. Entretanto, uma nova singularidade emerge no que há de mais profundo em cada uma delas e na relação que estabelecem entre si. Surge então uma unicidade que deseja assimilar a diferença e convocar semelhanças.

Afirmam-se, ainda que não se neguem as diferenças, substâncias e atributos comuns das artes. As matérias artísticas compartilham de sua condição qualitativa, imensurável, e as artes dividem uma maneira especial de se reportarem às noções de tempo e espaço, conforme a primeira seção deste capítulo, “As musas”, pretende mostrar. Os sentidos da percepção, embora providos de certas particularidades, revelam-se para a ciência, com seus aparatos tecnológicos avançados, cada vez mais impuros. Confirmam aquilo que os artistas renunciaram. Uma sinestesia generalizada, que admite uma comunhão entre sujeito e objeto, se reflete e é refletida no entendimento das semelhanças entre as artes.

No domínio da estética comparada, disciplina onde se confrontam obras e processos artísticos distintos, inscreve-se uma prática comparatista que almeja ultrapassar as fronteiras e multiplicar os ângulos a partir dos quais observamos os encontros entre as artes. O comparatismo se afirma como atitude de observação que, no respeito à individualidade das obras e dos encontros, legitima a subjetividade das conclusões e das descobertas. A segunda seção deste capítulo, “Comparar incomparáveis”, reflete sobre a questão dos pressupostos no exercício de aproximar objetos e matérias artísticas distintas.

A terceira seção do capítulo, “Semelhanças informes”, constrói um breve histórico da própria noção de semelhança. Fundadora de toda lógica, foi ela por muito tempo a concepção fundamental a partir da qual o mundo se abria ao conhecimento. Até que, no fim do século XVI, a semelhança, como veremos, passa a ser desacreditada, ofuscada pela volubilidade que ela instaura. No entanto, uma vez que se deixa de lado seu entendimento fechado e excessivamente

concreto, a semelhança persiste e se abre à atualização de seus sentidos – à sua reabilitação, defendida por autores como Georges Bataille e Georges Didi-Huberman.

AS MUSAS

A arte e as artes — singular e plural — sempre dialogam. As musas caminham livres e autônomas, mas a potente memória de sua mãe Mnemósine evoca suas origens e seu sangue comuns. A diversidade se proclama sem, no entanto, negar sua ligação com o singular primordial. Afirma-se, deste modo, o oxímoro que conduz boa parte das reflexões deste livro.

Do plural a um outro singular

Pareyson (2001, p. 39) nos apresentou duas atitudes predominantes quando se trata de abordar a unidade e a pluralidade das artes.

A primeira é a dos empiristas, que evitam o confronto com o conteúdo comum das artes, apesar de reconhecerem sua existência. Eles se concentram no que acreditam ser específico e único. As múltiplas artes são espécies de variações sobre um único tema, proveniente de uma Arte, maiúscula, sobre a qual não se deve falar. No outro extremo está a atitude dos filósofos que, apesar de não negarem a existência das diferenças, concentram-se em sua natureza ontológica, no que a arte tem de uno. Julgam tarefa óbvia e mecânica o desejo de alguns de compreender o que distingue as artes.

No entanto, após a visão panorâmica apresentada no capítulo anterior, nos deparamos com um certo número de pensadores que, sem negar uma dimensão globalizante do fenômeno artístico, se concentraram em refletir sobre a questão dos limites e das diferenças entre as artes, com suas matérias e técnicas. Adotam uma posição híbrida entre as duas atitudes acima citadas, posicionamentos que ilustram de forma muito ampla a questão da diversidade e unicidade

artística. A fundamentação da diversidade das artes quase nunca esteve desvinculada da explicação de sua unicidade.

A atitude “empirista” do “isso é isso” ou “aquilo é aquilo” geralmente não satisfaz aqueles decidem refletir um pouco mais sobre a questão da diferença. O simples fato de cada pessoa enxergar e descrever de modo distinto os limites entre as artes, segundo os critérios mais variados, já demonstra a amplitude da questão. Por outro lado, se nos apegarmos a uma atitude puramente filosófica, temos que aceitar, de maneira definitiva, a limitação de nossa capacidade de explicar o que vemos. Afinal, as palavras nunca tocam de fato o centro das coisas.¹⁶

Se os empiristas se atêm ardentemente à experiência e se recusam a revelar a arte senão pela prática, os filósofos, no outro extremo, abraçam o ontológico e, assim, negam as evidências das experiências mais diretas e concretas.

O trajeto “do plural ao singular”, proposto neste capítulo, tem a particularidade de não se desfazer das diferenças. Propõe-se, na verdade, um reencontro com o singular que une as distintas artes. Pois,

16 Por analogia, o filósofo, sob esse prisma, seria uma espécie de místico que busca um sentido velado, enquanto o empirista seria o poeta, aquele que se lança à arte, gratuitamente. Como Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, o fez:

Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas
Para ti tudo tem um sentido velado.
Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.
O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação.

(PESSOA, 2004, p. 154).

toda obra se instaura, ao mesmo tempo, como todo e como parte de uma totalidade.

Tal é a força das musas: ao mesmo tempo de separação, de isolamento, de intensificação, de metamorfose. De algo que fazia parte de uma unidade de significação, ela faz outra coisa, que não é uma parte destacada, mas o toque de uma outra unidade – e esta última não é mais de significação. Ela está em suspenso, e toca suas extremidades (NANCY, 1994, p. 43, tradução nossa).

Do plural se vai ao singular, porém um singular que não recusa seu antônimo. Neste oximoro, que tende a conciliar opostos, reside o núcleo de um pensamento que, por mais tenso que seja, parece um bom acordo que se faz entre os empiristas e os filósofos.

O Um da unidade não é Um “uma vez por todas”, mas, pelo contrário, “todas as vezes por um” [...]. Cada uma das artes expõe, à sua maneira, a unidade da “arte”, que não tem nem lugar nem consistência fora desse “cada uma” [...] (NANCY, 1994, p. 58, tradução nossa).

As artes se separam da arte ideal, inatingível e única, e se tornam plurais, afirmando contornos e limites, para, em seguida, se dirigirem novamente ao singular primordial. Trata-se, porém, de um novo e paradoxal singular, que aceita a diferença. Aceita por perceber que autonomia não significa desconexão e que sua independência não é ameaçada por esse parentesco.

Substâncias e atributos comuns das artes

Uma arte que é una e singular se converte em artes múltiplas e plurais, como um tema musical a partir do qual proliferam variações. Assim, desde que o conceito moderno de arte foi se estabelecendo, a

partir da Renascença, e com a posterior afirmação da estética como disciplina no século XVIII, fortaleceu-se e impôs-se uma tradição de distinção das artes. Nos meandros da diferença, entretanto, persiste um apelo pela arte una, ou por certa singularidade primordial. Cada arte vai remeter a uma potência ontológica, pois a experiência estética insiste em nos recordar da origem comum das artes. E essa dimensão ontológica, porém, não é mais algo que se aproxima de um modelo platônico, tampouco algo completamente vago e incompatível com a atenção dispensada às nuances e diferenças reais de cada variação.

As semelhanças/contatos entre as artes devem residir justamente nas marcas deixadas pelo tema em cada uma de suas variações. Ou seja, nos sinais mais ou menos evidentes que nos fazem reconhecer, ou intuir, a origem comum das artes. A esses sinais daremos o nome genérico de “substância”. Em um sentido bem amplo, substância seria ao mesmo tempo o suporte para a materialização da arte, e o contexto espiritual sobre a qual o artista se move na instauração de sua obra – como suas crenças artísticas inseridas em um contexto específico, por exemplo.

Quando falamos em substância comum, em similaridade espiritual, ou quando remetemos a uma instância originária nas artes, nos aproximamos de uma acepção que alguns podem considerar como excessivamente abstrata. Mas é preciso recordar que o fato de não podermos apreender intelectualmente com clareza não quer dizer que as coisas sejam obscuras ou vagas. Aliás, como notou John Dewey, as sensações imediatas de que algo pertence a um todo inatingível são essenciais para que as coisas façam sentido: “A sensação de um todo extenso e subjacente é o contexto de toda experiência e a essência da sanidade. [...]. Sem um contexto indefinido e indeterminado, o material de qualquer experiência é incoerente” (DEWEY, 2010, p. 350-351).

Interessante observar que a presença do todo em uma obra de arte constitui-se de maneira tão disseminada que é subestimada,

pois qualquer experiência tem um contexto total que é indefinido e que não pode ser descrito especificamente. Esse contexto indefinido pode também ser associado ao que Michel Serres chamou de “ruído de fundo” (*bruit de fond*) do mundo. Tal expressão aparece em sua narração da infância de Orfeu. O herói mitológico buscava um lugar que fosse completamente silencioso, mas, rapidamente, descobriu que tal situação não existia. Haveria sempre um ruído de fundo, indefinido, porém presente. Talvez um importante atributo da arte, de modo geral, seja justamente esse poder de avivar a sensação de totalidade de algo definido que se impõe frente ao indefinido. Embora todas as experiências comuns estejam também cercadas por esse fundo inexplicável, a arte deve acentuar a presença desse mesmo atributo.

Os artistas seriam os instauradores de uma realidade sensível potencializada. Mas, todas as pessoas que a reconhecem instauram, à sua maneira, tal realidade. Tornam-se, de certa forma, artistas. Desde que a realidade sensível é revelada e compartilhada, ela é confrontada com um todo fundamental, cuja experiência é potencializada pela atividade artística. Esse fundo indiferenciado, não apreendido intelectualmente, mas intuído e experimentado, se constitui em uma substância comum e primordial das artes, no entendimento compartilhado por Dewey.

No que diz respeito às matérias artísticas entendidas em seu sentido mais direto e fundamental — ou seja, sons, pedras, tintas etc. —, há um atributo comum que liga as artes entre si. Trata-se de sua natureza predominantemente qualitativa. Ainda que seja possível medir a extensão de um traço em um quadro qualquer (ou a intensidade de uma cor, ou a duração e a altura de um certo acorde de uma sonata), o que acontece em arte é que cada um desses atributos só existe artisticamente em relação à totalidade dos elementos da obra e tem relação direta com a experiência estética. Uma pequena tela pode evocar ou construir percepções de infinitude e amplitude e, inversamente, podemos nos sentir comprimidos por uma tela de grandes

dimensões. As coisas são estáticas como produtos físicos, mas variáveis como objetos estéticos.

Endereçando-se ao mistério da natureza, em analogia à obra de Beethoven, disse Debussy:

Certas páginas do velho mestre [Beethoven] contém a expressão da mais profunda beleza de uma paisagem. Isso acontece simplesmente porque ela não é uma imitação direta, mas uma transposição sentimental daquilo que é invisível na natureza. Por acaso descobriríamos o mistério de uma floresta medindo o tamanho de suas árvores? (DEBUSSY *apud* BOSSEUR, 1999, p. 170, tradução nossa)

As matérias das artes, ou dos eventos estéticos, têm em comum o fato de não poderem ser medidas de fato. Desde que abandonam a condição de matéria ordinária do mundo para se tornarem matéria artística, uma caracterização quantitativa dos elementos de uma obra é sempre insuficiente para penetrar efetivamente em seu interior.

Além do contexto indefinido como substância comum das artes e das particularidades comuns às matérias artísticas, dois elementos, frequentemente utilizados para estabelecer distinções, podem aproximar os objetos. São eles: espaço e tempo.

A música, de modo análogo a uma obra de arte plástica, é também objeto estético, objeto de contemplação estética. A sua objetividade mostra-se, claro está, menos de um modo imediato do que indireto: não no instante em que ressoa, mas só quando o ouvinte, no fim de uma frase ou de um membro, se vira para o que decorreu e o representa para si como um todo consistente. A música toma ao mesmo tempo uma forma quase espacial; o que foi ouvido consolida-se em algo que está diante de nós, numa *objetividade por si subsistente* (DAHLHAUS, 1991, p. 23, grifo do autor)

O que Dahlhaus fala sobre a música pode ser aplicado para qualquer outra forma artística que se desenvolve no tempo de maneira mais direta. Essa “objetividade” de uma arte temporal se inscreve em um espaço, talvez no fundo indiferenciado, citado como substância comum das artes. A ocupação do espaço é certamente a condição geral de tudo. Dewey chega a ironicamente dizer que até mesmo os fantasmas, se existirem, estão sujeitos a essa condição. E isso não exclui o fato de reconhecermos, ainda ecoando Dewey, que, em toda experiência, tocamos o mundo através de um “tentáculo específico”. Nossa interação com o universo se dá através de um órgão especializado que opera por um meio particular. Mas a substância comum se encontrará em uma instância que precede e sucede a instauração da obra de arte. Ela deve residir neste objeto de contemplação estética, sobre o qual nos falou Dahlhaus, e onde não é permitido que se separe arte, matéria e meios, como gestos e técnicas, para se chegar ao objeto artístico.

A dimensão do tempo nas artes também pode ser, digamos, imobilizada, de modo semelhante à dimensão espacial. Isso acontece quando as chamadas artes temporais transcendem o plano das linguagens articuladas e referem-se a eventos passados que se constituem como estruturas permanentes. Desta forma, a obra se caracterizará em uma ambiguidade fundamental que estabelece elos entre o passado, o presente e o futuro. Essa maneira de perceber as artes temporais, em especial a música, insere-se na ótica estruturalista de Claude Lévi-Strauss (1997, p. 71), associando ao mito a chamada estrutura permanente que tem o poder de suprimir e imobilizar o tempo. Dewey, sob um outro viés, sem contradizer Lévi-Strauss, percebe o tempo como algo intrinsecamente ligado à solidez.

O tempo, como vazio, não existe; como entidade, o tempo não existe. [...]. Romances, poemas, dramas, estátuas, prédios, personagens, movimentos sociais ou argumentos, assim como quadros

e sonatas, todos são marcados pela solidez ou pela magnitude, ou pelo inverso (DEWEY, 2010, p. 374-375).

Por outro lado, deve-se dizer que a ideia de que uma obra visual pode se apresentar de uma só vez ou revelar sua estrutura subitamente é, decerto, uma impossibilidade. A instantaneidade na entrega da arte à experiência é somente virtual. Nem o menor dos quadros revela sua estrutura de uma só vez. Uma impressão total emana, mas é preciso tempo para que os elementos definidores se apresentem. É necessário um processo de interação entre o objeto artístico e o mundo. E em um processo subentende-se uma temporalidade. Todas as artes são submissas ao tempo para revelarem suas estruturas que, sendo inesgotáveis, exigem uma continuidade no ato de perceber. Uma fuga qualquer de Johann Sebastian Bach pode trazer consigo uma experiência estética próxima à apreciação de uma bela escultura ou catedral, para dar um exemplo concreto. Mas para que as estruturas se revelem é preciso mais que uma escuta, mais que um olhar apressado. Toda estrutura será sempre um reservatório de lembranças e um enorme registro de expectativas futuras. Embora cada arte lide à sua maneira com os parâmetros do tempo e espaço, as artes têm em comum o fato de trazerem à tona um modo especial de gerir esses dois polos fundamentais.

Uma ampla compreensão dos termos *tempo* e *espaço* também pode nos levar à noção de *movimento* como denominador comum e, por consequência, o *ritmo* como regulador do tempo e do espaço. Linhas, acentos e intervalos foram os elementos citados por Dewey como atributos comuns das artes. A linha se apresenta como aquilo que relaciona e liga; assim, afirma-se, simultaneamente, como meio para se determinar o ritmo. Musicalmente falando, a corriqueira expressão “linha melódica” revela nada mais que uma sequência de sons que se ligam. Embora a ideia de linha ou desenho sugira uma virtualidade, a experiência musical nos mostra que, sem essa linha, a música, ao menos em seu entendimento corrente, dificilmente

existiria. É ela, seja real ou virtual, quem constrói uma materialidade em todas as instâncias.

No interior ou no decorrer dessas linhas, musicais ou pictóricas, para que relações internas se estabeleçam, será preciso que existam diferenciações externas: pontos de referência, marcas que nos situem no cerne de um certo desenho, acentos que devem se fazer notar em meio às linhas que constroem o ritmo. Os intervalos, como terceiro elemento, são entendidos como o espaçamento entre linhas, e não no sentido convencional de intervalos musicais como diferença entre as alturas do som. Eles são tão necessários quanto os acentos no interior do ritmo e permitem que a nossa atenção se mantenha ativa na apreensão de imagens e sons. Entendidos dessa maneira, linha, acento e intervalo afirmam-se como atributos comuns entre a arte dos sons e das formas no espaço.

Tendo como pano de fundo o contexto indeterminado no qual se inscrevem as diferentes artes, iremos, aos poucos, percebendo que semelhanças, fundamentais e originárias, produzem consequências das mais diretas e potentes. Não é possível uma apreensão intelectual sólida desse contexto indeterminado. Pouco provável que uma descrição quantitativa dos elementos de um objeto artístico dê conta de sua potência. Difícil apreender todas as particularidades com as quais as artes lidam com as dimensões temporais e espaciais das matérias. Mas, todos esses fatores, longe de invalidarem algum tipo de parentesco entre as artes, somente confirmam a existência de elos profundos entre elas, em diversos níveis de compreensão e percepção.

COMPARAR INCOMPARÁVEIS

A reflexão sobre a dicotomia entre singular e plural, unicidade e multiplicidade, afirma-se como uma discussão sobre relações entre elementos. No núcleo desse relacionamento está situado um processo cognitivo fundamental chamado comparação. O fato de

sempre existirem diferenças entre as coisas não impede que possam ser evocadas semelhanças (ou similitudes) de toda natureza. No entanto, é importante que essas semelhanças se afirmem, claro, em algum contexto e com algum rigor. Quando se trata da aproximação de objetos artísticos, a estética comparada pode ser um terreno adequado para visualizar semelhanças e diferenças. Em seu interior instala-se o comparatismo, que se firma como uma verdadeira disciplina, no sentido mais geral do termo. O comparatismo surge como um ramo de conhecimento, com objetivos e metodologias próprias.

Estética e Estética Comparada

Em meados do século XX, Étienne Souriau (1947, p. 11), professor titular de estética na Sorbonne, em Paris, definiu a estética comparada como a disciplina que aproxima obras e processos artísticos de artes distintas. Souriau a afirmou e a delimitou em seu livro *La correspondance des arts*, de 1947, e em seu *Vocabulaire d'esthétique*, de 1990. Outros autores fizeram eco, como Thomas Munro em *The arts and their interrelations*, de 1949 e, mais recentemente, em certo número de artigos, monografias e teses – sobretudo na Universidade de Paris-Sorbonne, nos trabalhos dirigidos pela professora emérita Michèle Barbe. O musicólogo Jean-Jacques Nattiez mencionou a estética comparada no subtítulo de seu livro *La musique, les images et les mots: du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, de 2010.

De qualquer forma, mesmo que renomados autores tenham mencionado tal disciplina, a denominação ainda é pouco utilizada. Os próprios autores que, segundo as definições de Souriau, colocariam em prática a estética comparada por confrontarem obras e processos artísticos, parecem reticentes na afirmação do campo. Temem, talvez, as implicações filosóficas e teóricas que isso pode acarretar, ou mesmo consideram que a própria natureza

da estética já comporta a possibilidade da prática de aproximação interartística.

Embora definições não revelem a natureza das coisas e existam somente para designar, serão essenciais algumas considerações preliminares sobre a estética para, em seguida, situar a estética comparada – território sobre o qual se funda a maior parte das reflexões da segunda parte desse livro.

Estética

A estética, como boa parte das disciplinas, é una e múltipla. Definí-la com alguma clareza pode ser possível; mas, com exatidão, dificilmente seria viável. Considerá-la uma reflexão sobre a arte, apesar de comportar alguma verdade, é bastante impreciso. Contudo, quanto mais se busca a precisão, mais se está sujeito a contradições e erros – pois o sentido da estética deve ser o conjunto dos seus usos, e estes foram e são bem variados. O problema de considerá-la como reflexão sobre as artes é que outras instâncias ou disciplinas distintas, tais como a poética, a crítica e a teoria da arte, poderão intervir e gerar confusões conceituais e certos problemas metodológicos. Além disso, o estético e o sensível não se limitam ao que chamamos de arte atualmente. Por isso, no anseio de apresentar e justificar a estética comparada neste texto, iremos traçar primeiramente um pequeno panorama da estética, com uma tipologia, e constituir, assim, alguns importantes pressupostos.

A primeira e ampla definição de estética como “reflexão sobre arte” nos remete à sua pré-história, ou seja, Antiguidade e Idade Média, períodos nos quais a metafísica do belo, nos preceitos platônicos, a aproxima do verdadeiro e do bom. Na Idade Média, a beleza associa-se a uma realidade inteligível que, por sua vez, está ligada à metafísica e mesmo a uma noção de harmonia moral. Essa pura reflexão sobre a arte ou sobre o belo, por mais rica que seja, não seria, em um senso estrito, estética. Pois, como se sabe, a noção de arte

difere-se consideravelmente segundo épocas e contextos. Dos diferentes entendimentos de termos, como arte e técnica, na Antiguidade e na Idade Média emergem, para o campo da estética, uma série de dificuldades epistemológicas e a necessidade de um bom número de precauções metodológicas.

Cada reflexão sobre arte, assumidamente estética ou não, instala-se em meio a um certo ordenamento de ideias que transcendem as consciências individuais. É o que se chama de episteme ou solo epistemológico.

A estética, com esse nome e com o desejo de ser efetivamente disciplina, surge em 1735, na obra do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), como “ciência do mundo sensível do conhecimento de um objeto”. Opondo a *noêta* (fatos da inteligência) da *aistheta* (fatos da sensibilidade), Baumgarten dá centralidade à figura do sensível e permite, dessa forma, a emancipação da disciplina. Ela só pôde existir efetivamente graças a uma transformação epistemológica, produzida entre os séculos XVI e XVII, na maneira de conceber o mundo e o modo como ele se entrega às nossas sensações. A emancipação das artes visuais e sua inclusão entre as artes liberais na Renascença contribuíram para o surgimento da ideia moderna de arte. Além da questão do belo e do estatuto da arte em si, havia ainda a importância crescente que se atribuía ao sensível, no cerne das reflexões sobre o artístico. No século XVIII, nasce a figura do crítico como comentador da arte, e pululam reflexões sobre pintura, poesia e música. A *Crítica da razão pura*, publicada por Kant em 1781, embora não se apresente explicitamente como um estudo de estética, acaba produzindo efeitos fundamentais na afirmação e no estatuto da disciplina. Percebemos ainda hoje as ressonâncias do pensamento kantiano nas modernas definições de estética, tais como descritas no *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* de André Lalande (1999, p. 343), que apresenta a disciplina como “estudo do julgamento do gosto”; ou no *Le système des beaux-arts*, de Alain, no qual o autor

deixa claro sua fundamentação no autor. O que os estetas modernos nomeiam “estética kantiana” consiste na análise transcendental do julgamento de gosto, que exprime a experiência estética da beleza entregue aos sentidos.

No século XIX, a reflexão e o discurso sobre a arte e as práticas artísticas ocupavam um lugar bastante próximo. A estética constituía-se muitas vezes como prolongamento da atividade artística, e vice-versa. Filósofos como Schopenhauer e Nietzsche, ou os idealistas alemães como Schlegel e Schiller, refletiram sobre questões estéticas. Hegel, considerando a disciplina como filosofia da arte, dava maior enfoque às significações e ao conteúdo das obras, do que para a própria experiência dos sentidos.

No século XX, a estética vê-se diante de inúmeros desafios, muitos deles em função das transformações no próprio entendimento da noção de arte. Tudo parece inclassificável e a obra de arte, como totalidade sensível e claramente delimitada, nem sempre está presente. Nesse início do século passado, a reflexão estética prolonga-se no pensamento de filósofos como Walter Benjamin e Theodor Adorno. O primeiro anuncia a “perda da aura” da obra de arte “na era de sua reprodutibilidade”, e o segundo afirma a não existência de uma essência intrínseca a uma obra de arte.¹⁷

No século XX, o *Vocabulaire d'esthétique*, publicado por Étienne Souriau (1990, p. 728-729), dividiu a disciplina em cinco tipos, resumidos abaixo:

- 1) Estética filosófica: a mais antiga, vem desde Platão e constituiu-se em método reflexivo e analítico.
- 2) Estética psicológica: surge na segunda metade do século XIX e dedica-se à compreensão dos efeitos da arte e do belo sobre o pensamento. Inclui a estética psicanalítica.

17 No que concerne Benjamin, cito seu célebre texto: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936.

- 3) Estética sociológica: tem como principais representantes Marx, Taine e Guyau e se preocupa em estabelecer o lugar da arte na sociedade.
- 4) Estética comparada: permanece exclusivamente nos fatos propriamente estéticos. Coloca em valor o que as artes distintas podem ter em comum, o que pode ser transposto e suas influências mútuas.
- 5) Estética morfológica: emprega método analítico e até mesmo matemático. É prospectiva e busca revelar princípios de invenção e maneiras de construir estruturas no interior das obras artísticas.

É interessante observar que a academia costuma chamar de estética as reflexões sobre arte feitas antes mesmo do efetivo nascimento da disciplina. É o caso da estética filosófica apresentada por Souriau. Quanto a psicológica e a sociológica, no decorrer do texto o autor mostra-se reticente pelo risco que ambas correm de se afastarem dos conteúdos propriamente estéticos. Por outro lado, não disfarça certa simpatia pelas duas últimas categorias citadas: a morfológica e a comparada.

Em sua apresentação da estética a partir das semelhanças, afinidades e filiações entre as mais variadas acepções da disciplina, Carole Talon-Hugon (2010, p. 4) a definiu da seguinte maneira: “A estética é a reflexão sobre certo campo de objetos dominado pelos termos ‘belo’, ‘sensível’ e ‘arte’”. Mesmo que possa soar um pouco vaga, essa definição é interessante na medida em que nos mostra uma base tríplice, na qual cada um desses polos alterna-se historicamente na ocupação de um lugar privilegiado. Ora a própria noção de arte ocupa lugar central, ora o sensível, ora a noção do belo. Essas três instâncias estão sempre presentes, mas nunca em proporções equilibradas. Em um olhar globalizante, vemos que na Antiguidade e na Idade Média, por exemplo, o sensível aparecia somente em doses homeopáticas. Sua importância aumenta a partir da Renascença e,

séculos depois, atinge seu ápice no interior da estética psicológica, particularmente com o surgimento da fenomenologia. Ainda no século XX, a reflexão sobre o próprio conceito de arte e seus limites ganhou grande destaque nas linhas de pensamento menos psicologizantes. Ou seja, existiria na história uma alternância entre essas três instâncias apresentadas por Talon-Hugon.¹⁸

O belo, o sensível e a arte habitam a estética que, por sua vez, será regida por outras duas diretrizes ou atributos, distintos e insolúveis. A estética deve ser concreta e especulativa simultaneamente. Experiência e especulação servem de pano de fundo para a prática da disciplina pois, permanecer na especulação pura é permanecer na abstração e, por outro lado, firmar-se na pura experiência é contentar-se com a simples descrição.

A estética é constituída deste dúplice recâmbio ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência: não é estética aquela reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, cai na abstração estéril, nem aquela experiência de arte ou beleza que, não elaborada sobre um plano decididamente especulativo, permanece na simples descrição (PAREYSON, 2001, p. 8).

É preciso notar também que estética e experiência estética são coisas distintas, embora estabeleçam relações dialógicas. Situam-se, na experiência estética, duas instâncias interligadas: a crítica e a poética. A crítica vem da exigência que toda obra tem de ser avaliada,

18 Como se não bastasse a amplitude das noções, digamos, acadêmicas da estética, ainda existem os entendimentos do senso comum que coexistem, nem sempre harmoniosamente. É o caso da confusão entre estilo e estética. Isso acontece, por exemplo, quando se fala da “estética de um autor”. Ou quando se caracteriza algo como estético, considerando-o sinônimo de belo. Desconsideraremos essas acepções.

mesmo que isso não se dê em termos explícitos. A poética, por sua vez, é um determinado programa de arte representado pela espiritualidade de uma época ou de uma pessoa. A estética, ainda nos termos de Pareyson, tem unidade como reflexão filosófica e compete a ela estabelecer o que é específico de uma determinada arte em um plano que interesse todas as artes. Ela deve levar em conta a totalidade dos aspectos da experiência artística e a suas repercussões no âmbito das outras formas. A estética deve ser, então, única em sua pluralidade. Entendida dessa forma, qual seria então o interesse em apresentá-la como estética comparada se, em sua natureza, já habita todas as estéticas particulares?

Estética comparada

Quando falamos em estética comparada, explicitamos o desejo de nos ocupar especificamente dos contatos entre modalidades artísticas distintas, confrontando obras e processos. Por um viés distinto daquele de Pareyson, Victoria Lloort Llopart (2006) defende o nascimento da estética comparada em meados do século XVIII. A partir deste período, para explicar ou caracterizar uma arte, era indispensável recorrer aos termos de uma arte distinta.

A estética comparada não se contenta com a afirmação de um parentesco global das artes e deseja penetrar no núcleo central de cada uma delas para buscar correspondências, colocando em evidência o que podem ter em comum, o que se pode transpor de uma arte para outra, ou suas influências mútuas (SOURIAU, 1947, p. 10).

Porém, a construção de uma disciplina sólida, que se aproxime da problemática da correspondência das artes com rigor e profundidade, implica na necessidade de um método que permita revelar o que Souriau chamou de “semelhanças secretas”. Três premissas são necessárias para a constituição das linhas de força metodológicas, ainda segundo Souriau (1947, p. 20-23):

- 1) Transpor rigorosamente e ampliar, de maneira legítima e metódica, uma terminologia permanente.
- 2) Buscar a extensão de cada fato percebido e avaliar sua importância e lugar arquitetônico, isto é, sua posição hierárquica entre as diversas leis morfológicas que regem a obra.
- 3) Tenacidade, paciência e exigência para forjar os instrumentos (vocabulário, método, experiências) visando uma progressão fecunda, acumulação do conhecimento, organização sistemática e uma penetração efetiva no cerne dos fatos.

Baseando-se nessas premissas, a abordagem metodológica será tão variada quanto as possibilidades de interferência mútua nas diversas atividades artísticas. Deve-se evitar que as semelhanças secretas se tornem afirmações de caráter universalista com significados excessivamente amplos ou imprecisos. O uso indiscriminado de metáforas ou figuras de linguagem representa um obstáculo para a consolidação da estética comparada. Quando utilizadas sem real fundamentação, as metáforas enfraquecem o caráter científico e podem vir a construir falsas referências terminológicas de comparação estética ou interferir nas terminologias já existentes. O “doce” som da sinfonia, os “acordes” produzidos pelo bailarino, o “perfume” de um quadro, a “luz” e o “brilho” de uma sonata etc., são impressões pessoais que resultam em metáforas e podem escamotear observações ou julgamentos fundamentados em analogias buscadas com mais rigor e cuidado. Embora metáforas deste tipo tenham sido chamadas de “pestes” por Étienne Souriau, entendemos que é possível também vislumbrá-las como reflexos da natural “impureza” da percepção. Afinal, as artes, em maior ou menor grau, sempre transcendem o sentido a partir do qual e para o qual são criadas/endereçadas. A estética comparada busca e ressalta as semelhanças e dessemelhanças entre objetos, que se instauram como artísticos, e visa uma maior riqueza de entendimento, fruição e contemplação dos mesmos. As figuras de linguagem — nas quais destacamos a metáfora e a sinestesia — são muitas

vezes reveladoras da comunicabilidade dos sentidos, mas é preciso muito cuidado ao utilizá-las, para evitar que se transformem num ensaio simplista de estética comparada.

Mas como construir o contato ou uma aproximação coerente entre as artes? A resposta deve vir da disciplina comparatismo, entendida tanto em seus sentidos gerais quanto na especificidade da sua aplicação no diálogo entre as artes.

Comparatismo

Comparar? Não é nada que o espírito humano faça tão naturalmente.

(DETIENNE, 2002, p. 68)

Reconhecer, diferenciar, escolher. Todas essas tarefas essenciais esbarram no processo cognitivo chamado comparação. Do desejo de sistematizá-la e tornar sua prática uma disciplina, emerge o comparatismo. Ele se define na maneira como aborda fenômenos e encontra explicações. Embora suas características variem em função da ou das disciplinas às quais ele se vincula, o comparatismo não é nada mais que uma multiplicação de ângulos de aproximação dos objetos no interior de uma hermenêutica plural. Como pressuposto fundamental de um exercício comparatista, impõe-se uma alteridade filosófica e histórica. Nessa alteridade deve residir uma forma de interação que preserve as individualidades e identidades dos seres e das coisas. A disciplina se situa, desta forma, em um centro dinâmico de pensamento que visa renovar olhares e trazer à tona novas interpretações e apropriações particulares dos objetos aproximados.

Entendendo o ato de comparar como algo inerente à natureza humana, nada mais natural que os registros de comparações datem dos tempos mais remotos e dos mais diversos contextos. No entanto, por serem pontuais e não se submeterem a algum tipo de sistematização mais palpável, essas manifestações não se encaixam no que chamamos de disciplina. Somente no século XVI, na Europa, é que nasce

uma prática sistemática a qual podemos chamar de comparatismo, quando “espíritos livres” se aproximaram de diferentes religiões para comparar suas crenças, suas relações com os textos sagrados e suas interpretações. Uma vez realizadas todas as comparações, esses mesmos pioneiros trataram de colocá-las em perspectiva, segundo seus critérios e interesses. O núcleo do espírito comparatista abrigava o objetivo de suspender o que Marcel Detienne chamou de “verdade íntima das convicções e adesões”.

Na Renascença, no âmbito artístico, ocorre um duplo movimento. Ao mesmo tempo em que a noção moderna de distinção das artes começa a se afirmar – para ligar-se à noção de belas-artes nos séculos posteriores –, buscava-se também, sob as luzes do ideal grego, uma concepção globalizante do artístico. O exercício da comparação encontra seus fundamentos nas práticas clássicas, aproximando pintura e poesia, escultura e desenho, e, de uma maneira mais ampla, buscando pontos de contato entre as artes do visível, artes do discurso e a música. As cores e as proporções, nas artes plásticas, aproximam-se da *elocutio* na retórica. O movimento que uma imagem suscita corresponderia à ação oratória. Um quadro deve ser lido, assim como um poema, pois eles se encontram no silêncio de suas representações. Ainda na Renascença, a arte reivindica, além de um ideal comum, uma aproximação com a ciência. A arte “como saber” contrapõe-se à arte “como fazer”, conferindo assim uma dimensão mais nobre para as práticas da pintura e escultura, construindo a distinção entre arte e artesanato¹⁹.

19 Arte como fazer, conhecer e exprimir vem da definição de arte apresentada por Luigi Pareyson (2001) em seu *Os problemas da estética*. O artista Leonardo da Vinci, por exemplo, se engajou no sentido de buscar um reconhecimento de uma dimensão científica da pintura e sua inserção entre as artes liberais e não entre as artes mecânicas, atribuindo assim caráter mais nobre à sua arte.

No âmbito da comparação, os humanistas renascentistas tem grande apreço pela analogia e semelhanças, mesmo entre as coisas mais díspares. Tais atributos tendem a serem apresentados como importantes formas de conhecimento. A epistemologia da Renascença baseia-se em uma forte crença no poder da semelhança, como demonstrou Foucault em seu livro *As palavras e as coisas*.

Embora a avaliação por semelhança perca sua força nos séculos seguintes, o comparatismo segue penetrando tanto as disciplinas das ciências humanas, quanto as ciências biológicas, com diferentes graus de legitimação. A literatura comparada, por exemplo, teve sua gênese no século XVIII, embora com viés valorativo e bem diferente do que se tornaria mais tarde.²⁰ Observou-se que o comparatismo, mais do que limitar-se a julgamentos de valor, devia ter como premissa o gesto de colocar em perspectiva as produções do espírito humano, para além de épocas e fronteiras, e buscar os elos sutis que unem as obras. Ele vai designar, ao mesmo tempo, a unicidade e universalidade das obras e criar um novo e original *corpus* de pesquisa.

O crítico e historiador da arte Marc Bayard (2007, p. 10) situa a integração efetiva do comparatismo entre as disciplinas universitárias

20 Conferir Brunel e outros (1983, p. 29) sobre a gestação da literatura comparada, onde os paralelos entre textos eram traçados sempre com o fim de apreciar o mérito de um entre eles. Para exaltar virtudes, sob o comando das mais variadas conveniências, era preciso que um dos elementos desse jogo fosse menosprezado, sutil ou grosseiramente. Na cultura europeia desse período, as comparações preferidas eram entre a língua grega e a latina e a francesa e a inglesa. Sob os olhares indignados dos humanistas, em uma era positivista e científica, reivindicava-se superioridade de uma língua sobre outra. Mesmo que bem no princípio do século XIX já existisse uma disciplina intitulada “Estudo comparado das literaturas nacionais”, uma prática efetiva da literatura comparada ainda não se expunha. A mera comparação de literaturas não legitima a disciplina. Foi preciso que predominasse um espírito cosmopolita e liberal, negando todo e qualquer exclusivismo, para que nascesse uma literatura comparada isenta de querelas e espírito de competição.

no século XIX, sobretudo na história e na aproximação das sociedades. A disciplina afirma-se como uma busca por semelhanças e dessemelhanças entre meios sociais diversos. No mesmo século, as práticas comparatistas universitárias são verificadas na psicologia, no direito, na economia, na gramática e na anatomia, sendo que, no interior das duas últimas, elas adquirem algo próximo a uma autonomia. No entanto, é somente no século XX que ocorre uma reflexão mais intensa sobre o papel da comparação e suas aplicações nas ciências humanas, individualmente e entre elas.

O comparatismo surge, de certo modo, como uma forma de tradução, na medida em que é necessário elaborar uma linguagem particular para descrever os encontros entre objetos.

A comparação é, com efeito, um tipo de tradução de um objeto de um dado campo cultural e civilizacional em um outro. [...]. O Comparatismo, no que ele tem de verdadeiramente humanista, assim como em sua dimensão ética, inclui epistemologicamente uma perpétua superação daquilo que sempre permanecerá como “novas fronteiras” (JUCQUOIS, 2000, p. 26, tradução nossa).

Dentre os estudos que se ligam aos domínios artísticos, a prática comparatista mostra-se melhor estabelecida na literatura comparada. Seus especialistas, como Catherine Coquio, convergem no reconhecimento de duas constantes. Na primeira, a disciplina é vista como um confronto feito para colocar um problema no qual, mesmo sem negar propósitos humanistas fundamentais de respeito à diversidade, os julgamentos estéticos e de valor estarão sempre em jogo. As aproximações acabam criando um espaço de confronto entre práticas diferentes ou rivais. A segunda constante diz respeito ao fato da nossa atenção ser quase sempre atçada pelas obras que perturbam a solidez das fronteiras entre disciplinas e teorias. Dentro desse quadro, o pesquisador busca transformar a comparação em instrumento de síntese e análise, construindo ligações virtuais entre objetos

de contextos diversos, visando novas compreensões e perspectivas. A partir de obras singulares e das ligações que se fazem entre elas, constrói-se, passo a passo, um sistema dinâmico que busca atualizar o *continuum* dos sentidos dessas criações artísticas. O dinamismo da comparação vem de sua função crítica, seja colocando em evidência as particularidades de uma obra em detrimento de outra, seja no exame de uma obra de caráter polimorfo ou transdisciplinar.

Bricoleur – é como Catherine Coquio (1992, p. 252) chama o pesquisador que exerce o comparatismo. O termo francês remete à figura do sujeito que conserta algo de maneira improvisada, de forma engenhosa ou não. Apesar do termo também poder ser usado pejorativa, um *bricoleur* costuma ser alguém com atributos de habilidade e destreza. Mesmo conhecendo a vulnerabilidade de seus saberes, ele persiste em sua tarefa. E seus meios, sempre inventados, improvisados, podem revelar-se como instrumentos originais e de fácil aplicação. O sujeito *bricoleur*, ainda na perspectiva de Coquio, carrega consigo aquela criança que, após concluir seu desenho, o rasga e recomeça. Mas, ao contrário dela, guarda seu desenho, pois são esses esboços que constituirão sua hipótese de trabalho. É essa hipótese que ordenará as diferenças e semelhanças para construir um sentido e persistir em sua busca por uma unidade, nunca atingida. De qualquer maneira, ressalta Coquio, a unidade que não é virtual — e sim positiva — é, no melhor dos casos, ciência; e, no pior deles, ideologia. É interessante lembrar ainda que mesmo a palavra “disciplina” comporta em si um fator *bricolage*. Na universidade, por princípio, as disciplinas guardam um espaço de liberdade, recinto necessário a toda pesquisa que almeja realmente descobrir algo.

A disciplina comparatista – tendo por protagonista um *bricoleur* – comporta uma série de riscos, evidentemente. Ela não está situada em um terreno estável e tranquilo, já que o distanciamento das certezas empíricas parece ser sua vocação natural. Nossa inclinação genérica para a comparação pode minar, logo de início, a força do comparatismo. Persiste em nós um impulso, oriundo do lugar-comum, de

desejar sempre comparar o comparável, como se os critérios para estabelecer o que é ou não comparável fossem sempre nítidos e certos. São tão certos quanto o “bom senso” – que todos, absolutamente, acreditam ter. Apesar do ato de comparar ser inerente ao espírito humano, sabemos que os objetos comparáveis e os ensinamentos que tiramos das comparações vão diferir sensivelmente de um indivíduo a outro e, por isso, é impossível estabelecer de modo definitivo o que realmente pode ser comparado.

Quando nos aproximamos de estudos comparatistas, seja em história, literatura ou artes, observamos certa prudência por parte dos pesquisadores em precisar os limites do alcance de suas conclusões e em colocar em questão o contexto da própria pesquisa. É preciso ressaltar que a postura reflexiva daquele que está entre dois mundos será certamente desconfortável. O comparatismo encontra-se em um centro dinâmico de pensamento, e isso não é nada cômodo. A explicitação inicial da impotência frente à complexidade do objeto de pesquisa, tão comum no discurso acadêmico, é ainda mais acentuada no exercício comparatista. Tal ressalva é perfeitamente justificável, não só pelo desconforto em situar-se em uma zona de tensão, como também pelo fato desta prática abrir facilmente precedentes para críticas. Lacunas e tomadas de partido individuais serão muito frequentes — e quase inevitáveis — no cerne dessa abordagem.

No que concerne a história da arte, por exemplo, Bayard (2007, p. 11) nos apresenta três riscos inerentes à prática comparatista. O primeiro é o de não se levar em consideração a especificidade de cada entidade e chegar à conclusão de que os mesmos elementos causadores produzem similares consequências – ou seja, sucumbe-se à negação da complexidade da entidade observada. O segundo risco situa-se no outro extremo: caso se aceite plenamente a complexidade do objeto, este se torna inacessível. O terceiro risco, por sua vez, é o de perder de vista o caráter único de cada fenômeno, cada obra de arte, e negar sua individualidade para poder construir mais confortavelmente tipologias ou convencer-se da existência de sistemas.

É preciso ainda estar atento a nossa tendência tão comum de, no interior da dicotomia entre o que é ou não é ciência, desenvolver uma linguagem absolutamente impessoal para relatar os resultados das comparações. Nega-se, assim, a dimensão subjetiva da disciplina. É preciso aceitar os limites da aspiração científica para não ofuscar os resultados pessoais e individualizados que, por vezes, são mais reveladores e de maior interesse que conclusões mais objetivas e generalizadoras.

O comparatismo coloca em questão os limites das disciplinas. Mais do que isso, sua prática implica uma rejeição, ao menos parcial, da dicotomia entre ciência e não ciência. Para ser viável, é preciso que a proposta comparatista assuma uma relativa e provisória desestruturação e, apesar de alguma incoerência ou insegurança suscitada, preveja uma integração de elementos inicialmente tomados como estranhos uns aos outros. É importante notar igualmente que o exercício comparatista interdisciplinar decerto terá implicações mais complexas do que aquele praticado no interior de uma única disciplina ou entre objetos da mesma natureza. Como consequência, é bem possível que se privilegie uma disciplina frente à outra e, dessa forma, lacunas documentais, erros de compreensão e interpretação podem estar sujeitos a emergir.

No que tange à prática comparatista entre domínios artísticos, Jean-Pierre Bartoli afirma ser um este um dos exercícios mais difíceis, exigentes e arriscados que existem. É preciso muita coragem, explica, para expor inter-relações frente “às suspeitas aborrecidas dos partidários da compartimentação e dos especialistas de assuntos res- tritos” (BARTOLI, 2006, p. 12). O autor aponta ainda para o risco de um discurso interartístico, amparado pelas metáforas, ser transformado em uma fonte de mal-entendidos. Isso pode fazer com que a atividade comparatista se situe entre o uso abusivo de similaridades e o excesso de riqueza poética e, desse modo, renuncie às exigências científicas. Bartoli converge com o pensamento de Étienne Souriau quando este nos alerta para os perigos das “vagas metáforas”

no exercício da estética comparada. Contudo, Bartoli (2006, p. 12) não nega, apesar disso, o poder da metáfora: “Quando ela é potentemente construída, chega ao ponto de saturar a mensagem de uma intensa polifonia semântica. A metáfora é esclarecedora, ela ilumina o discurso pela sua irradiação”.

Sem recusar a diferença das coisas, nem tampouco cair em afirmações globalizantes que podem minar sua força, o comparatismo ampara-se no poder de ultrapassar, de transcender os domínios e as disciplinas, abolindo limites entre reflexões teóricas e práticas cotidianas, entre ciências e ideologias.

Embora a disciplina comparatista não se deixe enquadrar com facilidade, alguns autores refletiram sobre certos padrões ou tipologias no que concerne ao seu exercício. Guy Jucquois (2000, p. 25), por exemplo, apresenta três tipos de comparação que podem ser feitas no interior da disciplina.

No primeiro tipo, a comparação se apresenta como um exame das relações de semelhança e de diferença. Observam-se os traços comuns e diferenciais entre objetos, sem que isso implique necessariamente em juízo de valor. A comparação ocorre sem a perda da identidade, ou seja, assume-se que as diferenças e semelhanças reconhecidas não irão interferir no conteúdo dos objetos comparados.

Em seu segundo tipo, a comparação é definida como uma aproximação que visa a assimilação. Aproxima-se para buscar traços comuns e construir elos que unam os objetos comparados. Corre-se, contudo, o risco de recusar diferenças e reduzi-las à identidade. Nesse tipo de comparação, a força que se dá às amplas fórmulas de generalização — como na atribuição de um peso excessivo às metáforas — pode levar ao desprezo das identidades em função de uma pretensa conjunção dos objetos. A perspectiva de criar tipologias também pode ser um estímulo ao descarte das diferenças. Partindo desse entendimento, podemos acabar por considerar os fenômenos como sombras da realidade que tomam formas distintas de acordo com a luz com que a acordamos, mas que nunca ilumina a realidade de fato.

A terceira definição, por fim, fala da aproximação de pessoas/coisas de natureza ou de espécies diferentes, que não podem ser totalmente assimiladas. Toda assimilação pode se tornar artificial nesta definição e, portanto, é preciso aceitar e até mesmo enfatizar a identidade das coisas. Quanto maior a distância espacial, temporal ou da natureza dos objetos comparados, mais arriscada e menos evidente torna-se a comparação.

No caso de um projeto comparatista interartístico, o terceiro tipo de comparação mostra-se mais adequado e conveniente. No entanto, o primeiro tipo – a comparação como revelação de diferenças e semelhança – e o segundo – a comparação como tentativa de assimilação – também poderão intervir em diferentes medidas. Na essência do projeto comparatista existe algum desejo de unidade, sempre frustrado pela necessidade de aceitação das diferenças, na maioria das vezes mais explícitas do que as semelhanças. A virtualidade da unidade deve ser conduzida pela realidade da diferença.

Para qualquer que seja a abordagem comparatista, parece-nos importante distinguir três instâncias, a partir dos quais inúmeras comparações podem orientar-se (Jucquois e Swiggers, 1991, p.52). São eles:

- a) Homologias: correspondências de ordem qualitativa.
- b) Equivalências: correspondências quantitativas, incluindo todo tipo de correspondência mensurável (de ordem cronológica, numérica e outras).
- c) Homomorfias: reconhecimento de correspondências formais ou estruturais.

Reportando-nos à estética comparada, é preciso realizar alguns ajustes para compreender a aplicação dessas noções. A homologia, por exemplo, é mais frequentemente aplicada às ciências biológicas quando, por exemplo, observam-se origens comuns em processos evolutivos. Na linguística, por sua vez, há homologia quando se

verifica a aplicação recorrente de conceitos e palavras no interior de um discurso. No caso da estética comparada, na qual os objetos artísticos aproximados usualmente têm naturezas distintas, correspondências qualitativas podem surgir quando há transferência de temas ou semelhanças nas motivações e objetivos. Na comparação de certa obra musical e certa pintura, por exemplo, pode haver elementos simbólicos que revelem similares motivações temáticas – o que possibilita, assim, relações de homologia entre elas.

No caso das equivalências, parece-nos inviável a tarefa de comparar quantitativamente materiais artísticos de naturezas distintas. Mesmo para materiais idênticos, a potência de uma obra e o que constrói seu valor não são, necessariamente, atribuições quantitativas. A única correspondência de ordem mensurável imediatamente viável, e fundamental em um estudo que opte por uma perspectiva sincrônica, seria a equivalência cronológica e de procedência; ou seja, a época e o lugar em que as obras foram criadas.

O conceito de homomorfia, por outro lado, pode se adequar convenientemente a um projeto de comparação interartística, desde que perca sua rigidez inicial. As correspondências formais entre artes distintas podem ser entendidas na medida em que artistas aplicam, em suas artes, conceitos ou técnicas que, inicialmente, pertenciam à outra esfera artística. Isso ocorre quando um artista plástico, por exemplo, busca um tratamento contrapontístico de suas imagens. Ou, então, um músico procura, de alguma maneira, transpor formas visuais na construção de uma melodia. Esses casos podem ser passíveis de uma observação que revele uma relação homomórfica, por ocorrer algum tipo de transferência de estruturas formais ou poéticas.

É interessante observar que, apesar da relação homomórfica revelar-se mais viável em um estudo de comparação entre as artes, tanto a busca por homologias quanto a procura por equivalências de alguma ordem irão sempre intervir, mesmo que sutilmente. Equivalências e homologias podem nos remeter a dimensões primordiais dos objetos e, assim, revelar elementos que fertilizem

comparações. As dimensões históricas e temáticas podem esclarecer aspectos estruturais das obras – sendo estrutura entendida de maneira ampla, como um sistema de relações das partes com o todo. Ou seja, as três formas de correspondência sobrepõem-se em um projeto comparatista interartístico. Não é difícil perceber que nas tipologias apresentadas predominam complementaridade, e não exclusão. O exame das relações de diferença e semelhança; a observação dos objetos visando a assimilação; a aproximação de objetos de naturezas diferentes; as homologias, equivalências e homomorfias: tudo parece se sobrepor quando refletimos sobre uma eventual incursão de certos princípios comparatistas no confronto entre modalidades artísticas distintas.

O método comparatista, como já foi dito, comporta a intenção de alcançar alguma forma de unidade, sem negar as distinções. Os elementos diferenciadores podem aparecer como ameaças potenciais para o equilíbrio da disciplina, e os elementos integradores, por outro lado, podem provocar uma paralisia das reflexões. Como equilibrar um discurso e uma análise que possam alcançar uma unidade ou um modelo teórico, mas não neguem as diferenças reais entre os objetos comparados? Daí a vocação para a utopia do projeto comparatista que nos faz enxergar na dicotomia diversidade/unidade um dos seus maiores desafios, juntamente com a busca por uma metodologia que atenda às aspirações da disciplina.

Refletindo sobre os métodos

O comparatismo, como disciplina, está continuamente pronto a atuar no interior ou entre domínios distintos. De modo geral, ele sempre estará ligado à busca e ao confronto de um conjunto de dados para que, em seguida, sejam estabelecidas relações sistêmicas ou algum tipo de analogia estrutural. Seria este um possível objetivo comum no comparatismo. Quanto aos métodos empregados, porém, eles podem variar bastante, como veremos mais abaixo – entendendo

método a partir de sua etimologia grega: “caminho para meta” (*met* = meta; *odos* = caminho).

Na prática comparatista, a metodologia deve ser, antes de mais nada, uma atitude de observação. Os métodos devem brotar de um olhar pessoal, imerso na singularidade das experiências, da percepção e da cultura do pesquisador. E, neste espaço, o comparatismo deve buscar estabelecer métodos de transposição isentos de hierarquias, surgindo de uma observação metódica do encontro entre culturas e fatos culturais. Começamos por uma tomada de consciência da complexidade dos objetos, para em seguida incitar uma percepção mais aguçada do seu caráter diverso e da necessidade de um pluralismo de ângulos de aproximação. Novos olhares e interpretações são solicitados no método aproximativo comparatista.

Com efeito, a interpretação clássica revela-se, frequentemente, rígida, fora de contexto e autoritária. Espera-se que ela conserve e proteja os valores da tradição. As realidades atuais, chamadas pelo termo vago e contestado de “pós-modernidade”, exigem uma nova hermenêutica ou, mais precisamente, novos procedimentos hermenêuticos. Estes últimos recusam falsas certezas dos saberes totalitários e definitivos (JUCQUOIS, 2000, p. 19, tradução nossa).

O comparatismo, entendido no núcleo da estética comparada, deve fundar-se nesse pluralismo hermenêutico, para assim propor uma multiplicidade de vias a partir das quais elabora-se o pensamento interpretativo. Metodologicamente, o que nos parece importante é o confronto incessante dos objetos e o desejo de liberar um complexo de conhecimentos, em vez de nos agarrarmos aos saberes definitivos, acima citados.

A proposta comparatista, embora possa se basear nos mais rigorosos princípios, parece muitas vezes enfatizar uma dimensão arbitrária que toda pesquisa tem. Apesar das tentativas de formalização

de procedimentos metodológicos, deve-se estar atento para o fato de toda comparação ser permeada por algum elemento subjetivo. Assim sendo, qualquer tentativa de estabelecimento de regras estritas desses procedimentos não vai representar nada além de um congelamento de uma tomada de partido individual. O exercício do comparatismo será como uma análise musical ou de uma obra plástica que, apesar de muitas vezes trazer consigo intenções objetivas e até mesmo científicas, sempre estará sujeita às peculiaridades do olhar de quem analisa. Mas é na liberdade que se tem o pensamento de criar elos entre as coisas, reconhecer semelhanças ou diferenças, e que reside a força da proposta comparatista: verdades são deixadas em suspenso, saberes definitivos são renunciados em detrimento de conhecimentos, muitas vezes, provisórios. Por mais arbitrários ou artificiais que possam ser os contatos entre as coisas, eles sempre perturbarão, com maior ou menor intensidade, a solidez das fronteiras entre os distintos domínios artísticos.

Pode ser perturbador o potencial de abertura do projeto comparatista e a dificuldade de se validar um *corpus* teórico e metodológico. O desenvolvimento de uma clara proposta metodológica é sempre incomodado pela paradoxal condição da disciplina, que faz com que os objetos ora se integrem, ora se diferenciem. Mas a disciplina persiste e apresenta, desde seu surgimento, novas faces; e, assim, vem se revelando ferramenta útil no entendimento dos encontros, virtuais ou reais, entre os mais diversos objetos. A proposta comparatista atual não é mais um mecanismo para indicar superioridades ou legitimar escolhas. Ela é, antes disso, o reconhecimento de uma diversidade, plural e tolerante, e, dessa forma, a proposta comparatista vai ao encontro dos fundamentos de um projeto humanista. Esse percurso segue adiante não com o objetivo de reduzir a criação humana a uma teoria globalizadora, mas sim na ambição teórica de se produzir modelos dinâmicos que ultrapassem as fronteiras entre as disciplinas.

Uma metodologia se esboça e se organiza a partir de três eixos: as obras comparadas (os objetos), as técnicas ou estratégias de

comparação (os meios), e os pontos ou zonas de contato dos objetos observados (os encontros). Nesses três eixos, as buscas por paralelismos históricos, homologias, homomorfias, similaridades se confrontam com as diferenças — às vezes, intransponíveis — das matérias, das técnicas e dos sentidos. E é nesse embate, permeado de tensão, que se encontra o centro dinâmico da disciplina.

No interior da interdisciplinaridade, a prática comparatista flerta, frequentemente, com o objetivo de ultrapassar as categorias disciplinares tradicionais. Daí a atualidade reivindicada no comparatismo entre as artes. Sua boa realização tem a força de sublinhar os pontos fracos dos cortes disciplinares tradicionais e indicar novos agenciamentos desses limites. Ela se encaixa perfeitamente nas recentes tendências interdisciplinares que, muito mais que um modismo, parecem representar, de alguma maneira, um reflexo desse histórico comparatista apresentado brevemente neste texto.

Endereçando-se à aproximação de atividades artísticas distintas (música, pintura e literatura), Gérard Dénizeau (2009, p. 30) aponta sete etapas metodológicas para reduzir ao máximo o risco de lacunas e incoerências na proposta interdisciplinar, resumidas abaixo:

1. Cronologia das obras das três artes colocadas em perspectiva.
2. Inscrição das obras em um processo histórico geral.
3. Revelação dos princípios de uma exploração temática comum em um determinado tempo (ele cita como exemplo o exotismo, o naturalismo e o humanismo).
4. Busca por paralelismos de ordem estética.
5. Posição dos pintores no olhar dos escritores e dos músicos.
6. Posição dos escritores no olhar dos pintores e dos músicos.
7. Posição dos músicos no olhar dos pintores e escritores.

Na apresentação das sete etapas de Dénizeau, é possível visualizar três linhas de força. Os dois primeiros itens resumem-se à história, ou seja, à inserção e ao paralelo das obras no tempo e no

espaço. Os itens três e quatro são de natureza histórico-estética, tratam da especificidade das obras. E os últimos três itens parecem ter sido criados no intuito de evitar especulações a propósito de falsos parentescos entre as obras, como uma maneira de limitar o surgimento de semelhanças muito arbitrárias ou sem fundamentos. Para haver reais correspondências, é preciso que existam reais contatos entre os artistas, segundo o pesquisador. Para que haja semelhanças entre uma obra literária, uma obra musical e uma obra visual, os respectivos autores devem ter revelado posicionamentos em relação às artes vizinhas, ainda de acordo com o sistema acima. Dénizeau, na busca positiva pela veracidade e rigor na comparação das artes, acaba negando a dimensão livremente receptiva de uma obra. O reconhecimento de semelhanças por parte do receptor não é, necessariamente, vinculado à explicitação da poética ou da estética pelo criador da obra.

Em uma visão panorâmica, Jean-Jacques Nattiez (2010, p. 35-39) apresentou quatro famílias metodológicas no que concerne ao estudo das interseções entre música e artes visuais. A primeira tem como mote o chamado *zeitgeist*, espírito do tempo. Explica-se a relação entre música e pintura através das forças históricas que perpassam determinadas situações de tempo e espaço. O que une as artes são as forças de uma determinada sensibilidade sincrônica. A arte está integrada em todo um quadro histórico e, quando observamos uma obra, podemos buscar os princípios subjacentes que revelam a mentalidade de uma nação, de uma classe, de uma filosofia etc. Nattiez cita Panofsky como o mais importante nome dessa corrente metodológica. Na estética comparada recente, outros autores podem incluir-se nesse grupo, tais como François Sabatier (1998) em *Mirois de la musique*, com seus dois grandes volumes que tentam dar conta das correspondências entre música, pintura e literatura da Antiguidade à Modernidade; ou o próprio Gérard Dénizeau (2008) com *Le dialogue des arts*, que descreve e apresenta obras dessas três formas artísticas, tendo como elo principal o espírito do tempo.

Esse tipo de abordagem pode se ligar ao que Souriau chamou de estética sociológica e corre o risco, recapitulamos, de se afastar do próprio interior do objeto estético. As obras se constituiriam, portanto, como símbolos ou sintomas culturais de uma época e local.

A segunda família metodológica, segundo Nattiez, situa-se no âmbito das próprias obras, inserindo-as na história e revelando eles temáticos. O autor cita como exemplo os trabalhos do grupo de pesquisa *Musique et Arts Plastiques* (MAP) da Universidade Paris-Sorbonne, dirigido pela professora emérita Michèle Barbe²¹.

A terceira família metodológica, por sua vez, norteia-se pela corrente estruturalista, que viveu um momento importante em meados do século XX. Essa família pode ser representada por Étienne Souriau quando, em seu *La correspondance des arts*, de 1947, buscou revelar estruturas similares entre os distintos domínios artísticos.

E, finalmente, a quarta família metodológica parece ser uma mistura das três anteriores, porém, tanto os processos criadores quanto os perceptivos devem intervir nas operações de passagem entre música e artes plásticas. Jean-Yves Bosseur aborda os elos entre as artes de maneira a fundir as instâncias temáticas e estruturais do *zeitgeist*.

Estar consciente da existência de uma gama de possibilidades e caminhos para exercer o comparatismo no interior desta pesquisa deve ser tão importante quanto entender a necessidade do que Nattiez chama de “individualidade metodológica”. A singularidade das obras e/ou dos encontros entre elas construirão a singularidade dos métodos para abordá-los. A busca por semelhanças, secretas ou não, dependerá da aplicação de um método que respeite a identidade das obras, mas que não negligencie novos entendimentos da própria noção de semelhança.

21 Uma observação atenta dos trabalhos publicados pelo MAP revela uma enorme variedade de abordagens e nos parece injusto reduzi-las a relações temáticas e históricas.

SEMELHANÇAS INFORMES

No início do século XX, em uma visita ao Louvre, o filósofo, escritor e poeta Paul Valéry é surpreendido pela atitude de seu amigo, o escritor simbolista Marcel Schwob. Diante do retrato de René Descartes, Schwob, boquiaberto, exalta a extrema semelhança entre o pensador e a pintura que o representava, feita por Frans Hals, em 1649. Valéry, não se contendo, pergunta se, por acaso, o amigo já havia visto Descartes. Sem embarço, Schwob responde: “*Assim DEVIA ser Descartes*”²². Após o incidente, Valéry conclui que Hals tinha ido além de pintar Descartes. O problema da semelhança pura e simples não o atormentava. A tela de Hals revelava Descartes, assim como Descartes revelava Hals.

No texto *De la ressemblance et de l'art*, Valéry discorre sobre a questão dos retratos e das semelhanças. Esta pequena anedota ilustra uma característica importante do termo em questão: mais do que valor de verdade, a semelhança é um valor atribuído. É nessa faculdade que ela revela sua força, mas também toda sua fragilidade.

Sem refletir sobre os desdobramentos filosóficos que o texto facilmente suscita, a noção de semelhança apresentada por Valéry converge com a acepção de conformidade encontrada tanto em uma semântica lexicográfica, quanto na semântica filosófica. “Conformidade, relação de fisionomia entre duas ou mais coisas ou pessoas que se parecem mutuamente; afinidade de caracteres”, é a primeira definição de semelhança no *Moderno dicionário da língua portuguesa* (MICHAELIS, 1998), por exemplo. No *Dictionnaire de philosophie*, publicado por Godin (2004), entre as definições de semelhança (*ressemblance*) estão: “Maior ou menor grau de conformidade entre coisas ou entre seres” e “conformidade entre uma obra de arte e o original”.

22 Conferir maiúsculas de Valéry (1962, p. 327) “*Ainsi DEVAIT être Descartes*”.

A semelhança, como várias outras noções, irá adquirir novas cores de acordo com a área do conhecimento na qual é aplicada. Entretanto, ela estará sempre impregnada da crença em alguma conformidade. Quando uma coisa se assemelha a algo, quer dizer que carrega em si uma menção a outra coisa, seja ela objetiva ou não. Logo, as coisas, para se assemelharem, devem possuir algum sinal, alguma marca comum, ou uma espécie de assinatura.

“Assinaturas” e similitudes como marcas da semelhança

Até a Renascença, as semelhanças possuíam um enorme poder. A partir da observação de sinais e atributos físicos ou espirituais das coisas, o ser humano distinguia e agrupava aquilo que considerava parecido. Os indivíduos deviam discernir os bons e maus frutos, além dos animais que representavam perigo, pois aqueles que se detinham longamente em reflexões para distinguir e classificar colocavam em risco a própria existência. Era preciso, por isso, considerar como idêntico algo que trazia um certo número de traços comuns.²³ Esses sinais, que permitiam o reconhecimento dos traços compartilhados entre as coisas, foram, em meados do segundo milênio da era cristã, chamados de “assinaturas”, “assinalações” ou “marcas”.²⁴ Oswaldus Crollius, médico e filósofo do século XVI, define tais marcas da seguinte maneira:

23 Em *Gaia Ciência*, Nietzsche (1996, p. 186) comenta esse impulso humano do reconhecimento dos sinais e situa a tendência de considerar o semelhante como idêntico na origem da lógica e seu principal fundamento.

24 A versão brasileira da obra *As palavras e as coisas* de Michel Foucault, feita por Salma Tanus Muchail (1990), traz a palavra “signature” traduzida como “assinalação”. Sua versão portuguesa, realizada por Isabel Dias Braga (Lisboa: Edições 70, 1988), a traduziu como “marca”. Nós optamos por privilegiar a tradução direta em “assinatura”. Acreditamos que chamar de assinaturas essas marcas das semelhanças suscita um certo estranhamento

Deus deu um intercessor a cada planta, a fim de que sua virtude natural pudesse ser reconhecida e descoberta. Esse mediador só pôde ser uma assinatura externa, quer dizer, semelhança de forma e figura, verdadeiros indícios de bondade: sua essência e perfeição, e, até mesmo, como já disse, esses sinais mágicos que nos falam através de suas assinaturas (CROLLIUS, 1912, p. 98, tradução nossa).

Todos os seres e coisas seriam marcados por sinais – as “assinaturas do mundo”. O *Traicté de signatures ou vraye anatomie du grand & petit monde* de Oswaldus Crollius (c. 1563-1609) ilustra uma das crenças que permeia o pensamento científico do século XVI. As assinaturas — como instrumentos do reconhecimento das semelhanças — surgem como uma influente noção filosófica na Renascença e eram o meio pelo qual o conhecimento do mundo se tornava acessível e permitido. Elas teriam o poder de anular o risco que o indivíduo corre de não compreender o mundo que o rodeia. Poupano-nos desse perigo, Deus revelaria nas assinaturas um verdadeiro sinal de sua bondade. Seriam, assim, marcas de suas ideias, manifestações sutis de sua sabedoria e de sua habilidade em comunicar-se através de signos mágicos transmitidos por sua infinita misericórdia, tal como expôs Béatrice Fraenkel (1992, p. 221), em sua genealogia das assinaturas.

A força das semelhanças, pelo viés das assinaturas no século XVI, é explicitada por Michel Foucault:

Não existem semelhanças sem assinaturas. [...]. O saber das similitudes se funda sobre o histórico dessas assinaturas e sua decifração. As semelhanças exigem uma assinatura, pois nenhuma entre elas poderia ser marca se não fosse legivelmente marcada (FOUCAULT, 1966, p. 41-43, tradução nossa).

suscitando, ao mesmo tempo, maior especificidade e ampliando seu sentido, como uma metáfora.

As semelhanças, mesmo as mais fugidias, precisam de sinais aparentes para se revelarem, senão todas as suas combinações correriam o risco de esvaziamento, permanecendo obscuras. O mundo, através das semelhanças, desdobra-se sobre ele mesmo, reflete-se, encadeia-se e, assim, abre-se ao entendimento. Foucault afirma que a episteme do século XVI, sob a forma da semelhança, sobre-pôs hermenêutica (conjunto de conhecimentos e técnicas que nos permitem falar e desvendar os signos) e semiologia (conhecimentos e técnicas que nos permitem distinguir onde estão os signos). A busca pelo sentido era, na verdade, verificar e perceber aquilo que se assemelhava.

Os movimentos secretos do entendimento são, então, expressos pela voz; [...] as ervas falam ao médico curioso através de sua assinatura, [...]. Logo, aquele que deseja ser um médico perito (com a teoria de sua arte) deve ter o conhecimento da significação interior das assinaturas, até porque tudo aquilo que está no interior das assinaturas traz a face de seu segredo, tanto às criaturas sensíveis quanto às insensíveis (CROLLIUS, 1912, p. 100).

As coisas do universo, do macro e microcosmos, comunicavam-se pelos meandros da semelhança. Até mesmo a cura de doenças era possível graças a revelação de uma assinatura comum. Há, por exemplo, um caso citado por Crollius segundo o qual uma noz, por assemelhar-se a um cérebro, poderia ser útil na cura de patologias da membrana cerebral.

A trama semântica em torno da palavra “semelhança” na Renascença era muito rica e compreendia uma gama enorme de noções: *amicitia*; *aequalitas* (*contrasensus*, *consensus*, *matrimonium*, *societas*, *pax e similia*); *consonantia*; *concertus*; *continuum*; *paritas*; *proportio*; *similitudo*; *conjunctio*; *copula*; *convenientia*; *aemulatio*, *analogie*; *sympathia* etc. As últimas quatro, ainda segundo Foucault, seriam as mais importantes

figuras articuladoras da semelhança, durante seu auge no século XVI – são elas as quatro similitudes.

Enquanto as assinaturas são expressas por sinais visíveis nos elementos aproximados, as similitudes são, ao mesmo tempo, as noções que articulam a semelhança e também os próprios traços ou marcas dessa semelhança. Ou seja, as similitudes englobam as assinaturas e, de certa maneira, as classificam.

Porém, se a distinção entre assinatura e similitude é evidente, o mesmo não pode ser dito em relação à semelhança e similitude. Existe certa confusão entre esses dois termos, do ponto de visto lexicográfico. Similitude aparece com frequência entre as significações de semelhança, seja como sinônimo, seja como variação. E semelhança aparece, na grande maioria dos dicionários consultados, como primeira e às vezes única significação de similitude. O *Dicionário etimológico da língua portuguesa* de Antônio Geraldo da Cunha, de 1982, nos revela que entre os séculos XIII e XV existe uma variação no interior de “símile”: *semeldue* (séc. XIII); *semeldue* (séc. XIV) e *simildoe* (séc. XV). Sendo o verbo “semelhar” proveniente de *similiare*, isso confirma a raiz comum dos dois termos.

Persiste ainda hoje a confusão entre semelhança e similitude. O pintor belga René Magritte, em carta endereçada a Michel Foucault, propõe ele mesmo uma distinção na aplicação dos termos *ressemblance* e *similitude*:

As palavras Semelhança e Similitude lhe permitem sugerir enfaticamente a presença — absolutamente estranha — do mundo e de nós mesmos. Entretanto, creio que essas duas palavras não são bem diferenciadas. Os dicionários não são muito edificantes naquilo que as distingue. Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem entre elas relações de similitude visíveis (sua cor, sua forma, sua dimensão) e invisíveis (sua natureza, seu sabor, seu peso). Existem até mesmo similitudes falsas, autênticas etc. As “coisas” não têm semelhanças entre elas, têm ou

não similitudes. Somente o pensamento pode ser semelhante (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 2005, p. 86, tradução nossa).

Magritte situa a semelhança entre as coisas do mundo em uma instância utópica e remete, de alguma maneira, a um entendimento fundamental de semelhança, comentado mais abaixo, e que se funda na teologia medieval. A semelhança carregaria algo de intangível e que só poderia ser vivida como pensamento, pois as coisas materiais nunca se assemelham verdadeiramente. Podem somente existir similitudes, nunca semelhanças. Haveria, então, no mundo, uma espécie de interdição à assimilação.

Todavia, tanto Foucault quanto Didi-Huberman entendem e distinguem os termos com maior leveza. Ambos parecem compreender as similitudes como traços daquilo que é semelhante; e, quanto à noção de semelhança, esta deve ser entendida da maneira que André Lalande (1999, p. 985) propôs como primeira significação em seu *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*: “Característica de dois objetos de pensamento que, sem serem qualitativamente idênticos, apresentam, todavia, elementos ou relações que podem dizer-se ‘os mesmos’”.

Logo, embora se reconheça a inexistência de semelhanças absolutas, o termo pode ser utilizado quando observamos certa disposição do espírito que nos faz perceber as coisas como semelhantes. No caso das similitudes, estas teriam uma dupla natureza, mencionada acima, pois são ao mesmo tempo marca e figura articuladora das semelhanças.

O fato é que a importância dada antigamente às noções de semelhança, similitude ou assinatura, sobretudo na Renascença, em nada tem a ver com o descrédito dessas mesmas noções nos séculos seguintes. Mesmo que o ser humano tenha continuado a se ater — conscientemente ou não — à lógica das semelhanças, elas foram deixando de ser marcas da sabedoria divina, ordenadoras do saber, e perderam drasticamente seu prestígio.

Crise e descrença das semelhanças

Rigorosamente falando, dois objetos de pensamento quaisquer têm sempre alguma coisa em comum: uma gota de óleo assemelha-se a uma folha de papel pelo fato de ambas serem materiais, translúcidas, combustíveis, de origem vegetal etc. (LALANDE, 1999, p. 985).

As semelhanças e suas marcas, nítidas e reveladoras, não são mais confiáveis. A mobilidade ou mutabilidade das coisas e dos olhares abala a força da noção. Tudo pode assemelhar-se. Quanto mais se olha e se compara, mais semelhanças afloram e, com elas, uma certa descrença. As semelhanças não brotam mais de Deus, e sim dos olhares do homem. A assimilação perde sua importância central e torna-se figura secundária excessivamente relativa. Figura charlatã, uma impostora sempre pronta para resolver problemas filosóficos, a semelhança não passa de uma simuladora e só existe como efeito de indução arbitrária, decretou o filósofo estadunidense Nelson Goodman (1972, p. 437) em *Problems and projects*.

Não é preciso muita reflexão para verificar que a semelhança está por toda parte. Mas, desde que se olhe com mais agudeza, elas vão se dissipando e as coisas afirmam sua unicidade. Como um escultor que, na busca de materializar formas e proporções de um modelo, se dá conta da volubilidade das similitudes. Quanto mais o artista olha para o modelo e para sua escultura, mais ambos insistem em afirmar suas individualidades, e toda semelhança desaparece, como nos relatos do artista plástico Alberto Giacometti (*apud* SOAVI e KNAPP, 1991, p. 10).

Mas a falência da semelhança há tempos já havia sido anunciada. Os teólogos da Idade Média não tinham dúvidas quando, por exemplo, apresentaram uma tipologia e uma hierarquia dessa noção. Hugo de São Vitor (1096-1141) descreve três tipos de semelhança. A primeira era a da *igualdade*, reservada a Deus e seu

único filho; a segunda era a da *imitação*, direcionada aos indivíduos, já que eles foram criados à imagem e semelhança de Deus (*ad imago et similitudo Dei*); e, finalmente, a terceira e a mais baixa categoria era a *semelhança* de contrariedade ou rivalidade, domínio de Lúcifer, o anjo que invejou o humano em sua imagem divina. Lúcifer, caracterizado por Ezequiel como a plenitude da ciência e sinal da semelhança da glória divina, perverte a divindade. Seu orgulho, junto à desobediência humana no paraíso, faz com que se instaure uma dessemelhança espiritual total que não apaga, porém, as semelhanças com o criador. O anjo caído e Adão quiseram ser mais do que semelhantes: desejavam tornar-se “com-semelhantes” (JAVELET, 1967, p. 252).

Nessas breves elucidações teológicas do século XII, relatadas por Robert Javelet, a transgressão e a dessemelhança entram no cerne da semelhança. Somente em uma humanidade plena, a semelhança, pura e perfeita, se revela. Não sendo este o caso, as dessemelhanças estarão por toda parte, nos seres e nas coisas. As semelhanças serão sempre acompanhadas por dessemelhanças.

No entanto, a descrença efetiva na força das semelhanças, segundo Foucault, é consequência de uma ruptura epistemológica no final do século XVI, quando foram levantados profundos questionamentos em torno de questões relativas à representação e à imitação. A partir daí, a semelhança deixou de ser um local de encontro pacífico das coisas ou das palavras e se torna figura incômoda e perturbadora, para, mais tarde, transformar-se em noção periférica. Ela perde sua força como ordenadora do mundo e revela-se semelhança informe ou até mesmo semelhança impossível.

O incômodo das semelhanças vem do incômodo dos limites. Quando tratamos de imagens, coisas e palavras como termos com significações intrínsecas, essas mesmas imagens, coisas ou palavras vão tendo suas significações fixadas, criando a ilusão de serem definitivas. A semelhança se enrijece, atraída pela promessa de uma ordem que, a propósito, é sempre arbitrária. Da impossibilidade

das semelhanças provém todos os problemas no entendimento dos limites entre as coisas, entre as artes, entre o singular e o plural, entre as matérias e as formas, e mesmo entre os limites dos órgãos dos sentidos. As semelhanças, tão falsamente palpáveis, entram no reino das utopias, na *regio similitudinis*. Por um lado, a semelhança é utópica e inatingível e, por outro, é regra a partir da qual as coisas e seres se ordenam. Regra esta que, mesmo após todo o tempo em que ela é colocada em questão, continua a operar com vigor, porém de maneira mais sutil e complexa.

Embora a exploração de semelhanças e diferenças revele sempre alguma arbitrariedade e esteja sujeita à relatividade dos olhares, toda identificação é regida por um certo número de princípios e critérios que fundamentaram toda ordenação possível.

[...] na verdade, mesmo para a mais ingênua experiência, não há nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério previamente estabelecido. Um “sistema de elementos” — uma definição de segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e diferenças, os tipos de relação que poderão afetar este segmento, o limite sob o qual haverá similitude — é indispensável para o estabelecimento da mais simples ordem (FOUCAULT, 1966, p. 10, tradução nossa).

O fato de as semelhanças tomadas como verdadeiras não mais existirem não quer dizer, no entanto, que elas se extinguíram. As semelhanças não mais se apoiam no absoluto, mas na validade das deduções e induções, das premissas e conclusões. Uma validade que não se liga necessariamente à verdade. Ela deve ser assegurada pela conformidade com um raciocínio e certas regras de inferência coerentes que, sendo bem estruturadas, não afirmam verdades absolutas e sim, raciocínios verdadeiros.

Novas semelhanças

Dos objetos, as semelhanças migram para o olhar. Seu reconhecimento insere-se na experiência. Uma dupla experiência que é ao mesmo tempo uma prova, algo ao qual se submete, e também uma experimentação, um ato, como notou Georges Didi-Huberman (1995, p. 9). No primeiro sentido, ela nos surpreende, atua sobre nós e revela-se por um viés fenomenológico. Como experimentação, por outro lado, são exigidas atividade e decisão. Ela revelará um ponto de vista que se liga mais diretamente à estrutura e à forma do que foi experimentado. A experiência deve ser sempre pensada sob esse duplo olhar, como algo experimentado e algo por fazer.

As assinaturas, marcas que permitem que as coisas se assemelhem, saem de sua zona de conforto e a leitura das coisas abre-se a uma percepção que deve ir além da óbvia descrição dos contornos.

É algo vão buscar somente no aspecto das coisas, os sinais inteligíveis que permitem distinguir diversos elementos uns dos outros. Aquilo que salta aos olhos humanos não somente determina o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também certo estado de espírito decisivo e inexplicável. É assim que a visão de uma flor denuncia, é verdade, a presença de uma certa parte de uma planta; mas é impossível contentar-se com esse resultado superficial: com efeito, a visão desta flor provoca no espírito reações muito mais consequentes pelo fato de ela exprimir uma obscura decisão da natureza vegetal. [...] é inútil negligenciar, como fazemos geralmente, essa inexprimível *presença real*, e rejeitar como absurdo e pueril certas tentativas de interpretação simbólica (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 187, tradução nossa).

Didi-Huberman reconhece nos ideais de Georges Bataille uma ruptura decisiva na maneira de pensar a semelhança, perturbando

seus fundamentos em uma certa “crueldade das semelhanças”. Aproximando imagens das mais diversas origens e épocas, Bataille trouxe uma nova — e ainda inexplorada — maneira de pensar as formas e suas semelhanças. Ele as pensa não em termos fixos, mas como eternamente lábeis, com grande aspiração ao movimento. Fazendo isso, Bataille não nega as semelhanças, mas opta por aquelas que transgridem sistemas, em oposição às dessemelhanças absolutas. De absoluto, somente a concretude da abertura de suas assimilações em detrimento do fechamento abstrato da noção entendida no senso comum. Bataille repudia o pensamento da semelhança pelo viés de um simbolismo cristão, apresentado por ele de maneira negativa como “tomismo”, exercício intelectual complexo que chega a conclusões banais.

Os princípios de São Tomás de Aquino associavam a perda da semelhança divina como a origem de todo pecado. O problema da semelhança, dentro dessa lógica cristã, reside em sua aspiração à pureza, pois, na impossibilidade de uma semelhança de igualdade, os indivíduos passam a vida a se esforçar na imitação de Deus, em busca dessa impossível assimilação. Por outro lado, a transgressão, associada ao anjo caído e a semelhança de rivalidade, ligava-se à perda da própria semelhança. Entendida desse modo, a noção tem uma estrutura de mito porque não é uma relação natural imanente, mas metafísica e sobrenatural por implicar na relação do sujeito com Deus. A criação de Adão “*ad imaginem et similitudinem suam*” e a interdição fundamental ao fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal afirmam a semelhança como um grande tabu. Esta noção, em suas definições mais tradicionais, tem um caráter autoritário que deve vir, acreditamos, da obrigatoriedade de um mimetismo, que supõe a cópia de um modelo.

A filosofia de Bataille supera ou despreza essa impotência frente à impossibilidade da semelhança completa. Não há limites nítidos para o que pode ou não ser comparado. Reportando à segunda parte deste livro — quando propomos um contato entre obras de artes

distintas — produzimos um tipo de contato, um choque de formas. Forças de semelhança percorrem caminhos sutis movidos pelo desejo de aproximar as mais diversas coisas ou seres.

Bataille não reivindica semelhanças da *regio similitudinis*, que se ajustam convenientemente em categorias herméticas, nem tampouco da *regio dissimilitudinis*, onde só existe diferença. O importante seria exaltar o conflito das formas e do informe, sem esquivar-se da inevitável tarefa de transgredir.

Transgredir as formas não quer dizer desligar-se das formas, nem se manter alheio ao local onde elas habitam. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar as não-formas, mas se engajar em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma ruptura, um processo dilacerante levando algo à morte e, nessa própria negatividade, inventando algo absolutamente novo, atualizando algo, mesmo no interior da crueldade do trabalho das formas e nas relações entre as formas — *uma crueldade das semelhanças*. Dizer que as formas “trabalham” na sua própria transgressão, é dizer que tal “trabalho” — discussão tanto quanto ordenamento, ruptura tanto quanto entrançamento — faz com que as formas se voltem contra outras formas, devorem-se por outras formas. Formas contra formas e, constataremos rapidamente, matérias contra formas, matérias tocando e, algumas vezes, devorando forma (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 21, tradução nossa).

Para caracterizar e ilustrar o informe de Bataille, Didi-Huberman abre sua obra *La ressemblance informe* com uma passagem do livro XII das *Confissões* de Santo Agostinho. O teólogo se indaga sobre o informe adotando uma posição herética, ou pelo menos incompatível com a teologia cristã. Aceitando a não existência de um informe absoluto, Santo Agostinho situava a transgressão das formas em sua própria mutabilidade, ou melhor, na passagem de uma forma para

outra. O informe seria um processo e não um estado. Agostinho e Bataille convergem na crença da não existência do informe absoluto, além de enxergarem na mobilidade das formas o local onde o informe se inscreve.

Bataille se lança em defesa da transgressão. Uma transgressão que se liga à forma e aos limites e que não é uma recusa, mas o começo de um conflito e de uma investida crítica. E o simples fato de descrever friamente a experiência da semelhança, sem se preocupar em fixar sentidos, já é um gesto de extrema força.²⁵ O que nos parece interessante é construir um vasto conjunto aberto de relações e, no contato entre as artes e suas redes de relacionamento, liberar sentidos, em vez de defini-los.

As semelhanças perseveram. Como transgressão, incômodo, perturbação, mas também como lugar de contato ou encontro. O contato entre artes distintas vai se estabelecer sobretudo no tecido das relações abstratas que podem existir entre quaisquer obras. As semelhanças deverão vir desse contato entre as artes, seja ele real ou virtual, no interior da heterogeneidade dos materiais e das operações. A criação ou a observação do contato brotará sempre, neste trabalho, de uma experiência concreta, ou melhor, do reconhecimento de semelhanças, sejam elas desejadas ou não pelos criadores das obras. Nossas semelhanças surgirão da integração entre as semelhanças percebidas e as construídas. No contato forjado entre obras busca-se as forças que comandam, muitas vezes secretamente, a transmissão das assimilações ou o jogo entre as semelhanças e dessemelhanças.

25 Os textos de Bataille têm muito frequentemente um tom provocador, mesmo quando ele defende as mais interessantes perspectivas. Sua maneira particular de tratar as imagens, apreendida por etnólogos que podem até mesmo se dizer “batailliens”, não foi absorvida pelos historiadores da arte, que enfatizam principalmente sua excentricidade, de acordo com Didi-Huberman (1995, p. 379).

E o que estará em jogo em tal “trabalho”, em tal conflito fecundo, não é nada mais que uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra fechamentos abstratos, insubordinações materiais contra subordinações à ideia [...] (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 21-22, tradução nossa).

As “semelhanças informes”, título da terceira parte deste capítulo, não são uma negação da forma, mas uma outra maneira de pensá-la. É preciso, como o fez Bataille, aceitar a condição de uma informidade em todos os objetos e pensamentos e, dessa forma, recusar tanto as semelhanças puras quanto as dessemelhanças absolutas na relação entre as coisas.²⁶

Logo, as semelhanças desta pesquisa tendem à transgressão, à informidade e surgirão, sobretudo na segunda parte do livro, do contato entre obras de naturezas distintas. A semelhança – seja ela informe, transgressora, espontânea, forçada ou secreta – perpassa a diferença pelos mais diversos caminhos em um território onde tudo pode ser comparado, mas nada se iguala.

26 O “informe” não tem forma determinada, enquanto no “disforme” supõe-se que haja desproporção no interior do objeto.

Capítulo 3

Definindo ressonâncias

Após olhares lançados às instâncias da diferença e da semelhança, considerando desde suas dimensões mais amplas até suas aplicações em artes, é simples perceber a complexidade da questão. As fronteiras artísticas se estabelecem e, ao mesmo tempo, colocam-se em questão. Diferentes possibilidades de ordenação das artes têm suas validades asseguradas de acordo com o grau de adequação às suas premissas.

Como vimos anteriormente, do fundo da noção de semelhança emergem forças articuladoras, entre as quais quatro se destacam. Em nossa proposta, entendemos que essas forças, que chamamos similitudes, percorrem diferentes caminhos na construção da semelhança que pode haver entre obras artísticas de modalidades distintas. Voltamos nossa atenção especialmente a uma dessas similitudes, a simpatia (*sympathia*). É a partir dela que a noção de ressonância irá se constituir no interior das análises interartísticas que compõem toda a segunda parte deste livro.

QUATRO SIMILITUDES

Nas estradas sinuosas dos Pirineus franceses, um jovem chamado Paul vê-se perseguido por um senhor grisalho a cavalo. O velho homem, movido por uma *emulação* fora do comum, não cessa de dirigir olhares de *simpatia* a Paul. Alguns quilômetros mais tarde, eis que os dois encontram-se em um abrigo nas encostas da estrada. O jovem, de origem humilde, incomodado com a situação, exige explicações sobre o estranho comportamento do velho grisalho. Este apresenta-se como Senhor Despin, prefeito de uma cidadezinha e dono de uma pequena fortuna. Seus últimos quatro meses foram devastados por uma tristeza enorme. Havia perdido o filho, que também chamava-se Paul. Sua esposa passava horas lamentando-se sobre o túmulo. Dias antes, ela havia recebido de Nossa Senhora a seguinte mensagem: “*Vá às estradas dos Pirineus e lá reencontrará seu filho*”. Despin segue as orientações da mulher e, após longa busca, encontra o jovem Paul e o reconhece como seu filho. Comovido, o prefeito convida o jovem a acompanhá-lo e diz-lhe: “*Uma palavra e você será rico*”. Paul reflete um pouco, mas recusa a proposta, para o desespero do prefeito. Aceitá-la seria negar sua verdadeira família, deixar-se seduzir pela riqueza em detrimento de seus valores pessoais. Seu nome, sua idade e seu aspecto físico coincidiam com o filho do Senhor Despin. Nada mais. O verdadeiro filho é insubstituível, como Paul também o é para sua verdadeira família.

Charles Nodier, o autor desse relato/conto que acabamos de resumir, diz que, por *analogia*, podemos tirar lições morais exemplares desta história. Nodier diz ainda tratar-se de um fato real, no qual até mesmo os nomes dos personagens foram preservados. Vida real e ficção correspondem-se *convenientemente*.

O conto *Paul ou la ressemblance* (NODIER, 1961, p. 643-659), ilustra algumas das principais nuances etimológicas da noção de semelhança. Os termos acima em itálico — *simpatia*, *emulação*, *analogia* e *convenientemente* — foram todos utilizados na versão original

da história e ligam-se estreitamente à noção estudada, nem sempre associados à óbvia relação de conformidade entre Paul e seu homônimo. Chamaremos de similitudes esses traços/atributos da semelhança que englobam uma importante gama etimológica da palavra. A noção de acordo e ajuste, também presente no cerne da semelhança, inscreve-se no texto quando o autor comenta o fato de os personagens reais adequarem-se *convenientemente* aos ficcionais. Embora cada uma dessas quatro similitudes tenha características próprias, bem afirmadas, suas significações entrecruzam-se, imbricam-se ou reforçam-se mutuamente. Elas convergem tanto com as principais acepções observadas em uma pesquisa etimológica realizada no capítulo anterior, quanto com as quatro figuras de articulação das semelhanças do século XVI apresentadas por Foucault: a *sympathia*, a *æmulatio*, a *analogia* e a *convenientia*.

No entanto, ao contrário da pretensão à verdade presente nas similitudes renascentistas de Foucault, nossa compreensão desta noção configurar-se-á como um espectro de significações, e não na imposição de um sentido particular.

A similitude estudada, a simpatia, é apresentada por um certo número de definições e reflexões providas de diversas situações de espaço e tempo, compreendendo estudos etimológicos, filosóficos, teológicos ou propriamente estéticos. A partir de algumas significações, pretende-se evocar uma espécie de atmosfera conceitual, provavelmente mais eficaz que o apego a uma significação mais restritiva.

A simpatia firma-se, neste livro, como um conjunto de conceitos relativamente abertos, suscetíveis de evolução. Com todas as suas nuances semânticas e em seus desdobramentos, será esta a noção que norteará as aproximações artísticas dos capítulos seguintes.

SIMPATIA

Na seção de obras raras da *Bibliothèque Sainte Geneviève*, em Paris, há uma curiosa alusão à simpatia em um pequeno livro intitulado

Discours fait en une célèbre assemblée: touchant la guérison des playes par la poudre de sympathie, escrito por Kenelm Digby e publicado em 1658.²⁷ Trata-se do relato da ação de uma poção mágica, abaixo resumido:

O ilustre senhor Jacques Howell, secretário do duque de Buckingham, teve sua mão gravemente ferida. “Vamos amputá-la!” – ordena o cirurgião do rei. Nervos, músculos, tendões e ossos foram gravemente afetados por impiedosa lâmina quando Howel tentava interromper um duelo entre dois amigos seus. Um gesto apaziguador seria injustamente recompensado com a perda de um membro, se não fosse a intervenção do cavaleiro Kenelm Digby. Ele recolhe, em um tecido, uma pequena amostra de sangue da lesão e a mergulha em uma solução diluída em água, longe da presença física do ferido. Instantes depois, eis o começo de um processo de cicatrização que, em poucos dias, leva a cura ao desacreditado Jacques Howel. Ele foi salvo por simpatia: pelo “pó da simpatia” (poudre de sympathie).

O pó da simpatia era defendido com ardor pelo cavaleiro Digby contra as acusações de bruxaria ou charlatanismo. Tratava-se simplesmente de um produto que contribuía para a harmonização cósmica do mundo e seus elementos. Dessa maneira, ele revelava o que foi chamado de “surpreendentes efeitos da simpatia”. Uma simpatia que transforma, cura e harmoniza, sem contato ou feitiço.

Essa curiosa anedota ajuda a ilustrar uma noção que comporta ao mesmo tempo grande potência, volatilidade e abstração. Será tecido um panorama do termo, partindo de sua etimologia mais fundamental para chegar a sua posição central na metafísica de Henri Bergson.

27 Conferir Digby (1658. p. 3-10): “Discurso feito a uma célebre assembleia: a propósito da cura de ferimentos pelo pó da simpatia (tradução nossa)”.

Afinidades e transformações

Embora *sympathia* seja um termo latino, sua origem é grega (συμπάθεια) e seu equivalente no latim é *compassio* (DANDREY, 2007). O *Dictionnaire culturel de la langue française*, de Alain Rey (2005), registra sua primeira definição em 1409 como “atração por algo” ou “aceitação de algo”, seguido de um registro de 1534 como “afinidade moral, semelhança de sentimentos, conveniência de gostos entre duas ou mais pessoas, acordo, harmonia”. No *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* (HUGHET, 1932), encontramos somente duas definições: “semelhança” e “relação”. Para o verbo simpatizar (*sympathier*), o mesmo dicionário acrescenta: “unir, colocar-se em acordo” e para simpatizante (*sympathisant*): “parecido”. O *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (CUNHA, 1982) traz como a mais antiga definição de simpatia em português: “tendência ou inclinação que reúne duas ou mais pessoas”, inscrita no século XVI.

Curiosas aplicações do termo se verificam na Renascença. Além do “pó da simpatia”, já citado, existiu ainda a “tinta da simpatia”, que era invisível, mas, quando submetida a um agente químico, reaparecia. Equivalentes foram usados mais tarde em espionagem e chamados de tinta invisível.

A partir do século XVII, a simpatia passa a designar também acepções físicas, químicas e biológicas, retomando uma denotação utilizada na Grécia antiga, como maneira de caracterizar doenças contagiosas. Essa atribuição mantém-se ainda hoje entre seus significados. No dicionário Houaiss de 2009: “característica e qualidade afim de dois estados mórbidos, que leva à potencialização de sinais e sintomas”.

Mas é no século XVIII que a noção de simpatia vai sofrer uma importante transformação epistemológica, quando surgem modos bem particulares de concebê-la. A maneira como o filósofo inglês David Hume a entendeu, por exemplo, pode ser bem ilustrativa dessa transformação. “A impressão que temos de nós mesmos é

particularmente viva, de maneira que ela transfere uma parte dessa vivacidade aos objetos aos quais somos ligados”, observou Philippe Saltel (2002, p. 541).

A simpatia, no contexto do século XVIII europeu, sobretudo o britânico, impõe-se como importante noção que implica em um conjunto de relações nas quais a percepção de si mesmo não é nada sem a percepção do outro. Assim, as ideias que fazemos dos outros e as ideias que os outros fazem de nós devem estar harmoniosamente associadas. Entra em cena a noção de transferência afetiva, que o senso comum atual toma quase por sinônimo da palavra simpatia.

Interessante observar que a centralidade dessa noção na filosofia britânica encontra algumas analogias com o estoicismo, escola filosófica grega, atuante entre os séculos II a.C. e VI d.C. *Grosso modo*, o estoicismo exaltava a prática da meditação, conduzindo uma vida em harmonia com a natureza e com a razão para atingir a sabedoria e a felicidade, sendo esta última completamente dissociada das paixões. Na moral estoica, a simpatia atua como força de harmonização do mundo, onde proclama-se a imperturbabilidade e a aceitação de uma ordem cósmica. No século XVIII britânico enfatiza-se uma harmonia de sistemas provinda da simpatia, o que não reprime necessariamente seu aspecto passional mais direto. Aceita-se a influência de uma intersubjetividade capaz de, eventualmente, perturbar a ordem interna de um determinado sistema de relações.

No século XIX, de acordo com o *Vocabulaire d'esthétique* de Étienne Souriau, a simpatia aparece como noção dinâmica que ilustra a maneira como percebemos as relações de força entre os objetos. Simpatia é entendida como o movimento para adaptação das partes às suas funções e à destinação final de seu conjunto. No século XIX houve ainda uma distinção entre a simpatia, como simples inclinação empírica, e a *sympoésie*, como forma mais autêntica de conjunção ou comunhão.

Eu não vivo em mim mesmo, mas me torno uma parte daquilo que me rodeia. As montanhas e os riachos e os céus não serão partes de minha alma, como eu sou uma parte deles? (BYRON *apud* SOURIAU, 1990, p. 673, tradução nossa).

Apesar da simpatia, desde o fim do século XVI, ter se enfraquecido como semelhança verdadeira e ordenadora do mundo, a aceitação de seu aspecto psicológico — que engloba todo tipo de assimilação, contaminação, absorção, identificação, idealização — é atual e encarada como uma realidade inegável e atuante em na sua abstração e subjetividade.

Patrick Dandrey (2007, p. 5) ratifica esse duplo caráter da simpatia, de harmonização de sistemas e de intersubjetividade. Quando observa sua topografia etimológica, dois momentos fundamentais emergem. Inicialmente, embalada pelas noções estoicas, a simpatia apresenta-se como uma *prática* e uma *conduta*. O indivíduo se insere no mundo e simpatiza com ele, adaptando-se em uma troca permanente com o meio. Só mais tarde o conceito se converte em *sentimento* e *afeição*.

O aspecto sentimental da simpatia, quando visto por outros ângulos, remete-nos ainda a uma noção próxima: a empatia.

A *Encyclopédie philosophique universelle* de Sylvain Auroux (1990, p. 774) apresenta a empatia no quadro da filosofia geral e, a partir de Husserl, como noção que engloba a simpatia. Ambas supõem uma partilha afetiva fundada nas trocas intersubjetivas, perceptivas e existenciais. A comunicação entre os sujeitos e/ou objetos se dá em três níveis:

- 1) O sujeito harmoniza-se espontaneamente no afeto do outro em uma ressonância comum chamada de estado de participação afetiva. Vivida sobre um modo não meditado, a identificação apresenta duas espécies: a idiopática (o afeto do outro é, de alguma maneira, absorvido pelo meu); e a heteropática (ambos os afetos

são cativados em uma relação dialética). O caso limite é o contágio ou a fusão afetiva, próxima de uma identificação completa.

2) A empatia compreende a ressonância vivida do sujeito na presença transcendental do objeto (estético) ou do comportamento do outro. Comporta uma “conaturalidade” de participação afetiva, sem que haja necessariamente participação efetiva.

3) A empatia visa uma reciprocidade afetiva em uma temporalidade partilhada. É o sentimento de simpatia.

A empatia nos remete ainda a uma outra noção bem próxima, que é até mesmo considerada como sua tradução direta: a *emführung*. Tomada em seu sentido psicológico geral, trata-se de uma projeção de nosso eu nos seres e nas coisas. O termo foi introduzido no vocabulário acadêmico e científico em 1873, pelo esteta alemão Robert Vischer. O conceito também pode ser tomado como uma objetivação da nossa vida afetiva e a identificação do sujeito e do objeto através dos sentimentos. Essa identificação é, segundo os teóricos da *emführung*, a própria essência do sentimento estético. A tendência profunda de nossa vida afetiva é a de se projetar nos objetos com os quais simpatizamos e, nessa projeção, identificamos eles em nós e nós neles.

Semelhanças absolutas e intuitivas

A similitude denominada “simpatia” é portadora de grandes pretensões. Sua tamanha força é capaz de assimilar os mais distantes e diferentes objetos, de todas as naturezas. Como já vimos, as similitudes eram figuras muito poderosas até o começo do século XVII. Elas organizavam os saberes e, embora se estabelecessem como sólidas verdades, poderiam ter grande liberdade. A simpatia é, às vezes, apresentada como uma similitude de tão vasta potência que é capaz de aproximar as coisas, independentemente das distâncias a percorrer no tempo ou no espaço.

Nela nenhum caminho é determinado de antemão, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua livremente nas profundezas do mundo. [...]. Ela é um princípio de mobilidade [...]. Mais ainda: atraindo as coisas umas contra as outras por um movimento exterior e visível, suscita secretamente um movimento interior [...]. A simpatia transforma. Também altera, é certo, mas na direção do idêntico, de maneira que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à sombria figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e comunicariam entre si sem ruptura ou distância, [...]. Por isso, a simpatia é compensada por sua figura gêmea: a antipatia. É ela que mantém as coisas no seu isolamento e impede a assimilação (FOUCAULT, 1966, p. 38-39, tradução nossa).

Foucault ilustra a simpatia com exemplos citados por Giambattista della Porta em *Magie naturelle*, livro publicado no século XVI. O aroma triste e moribundo das rosas de um velório, a atração de uma corrente de metal por um ímã e o movimento do girassol estão entre as ilustrações de simpatia, que conduz ainda os astros e suas relações com o comportamento dos objetos e dos seres. Fazendo com que as coisas se atraiam em um fluxo exterior e visível, a simpatia vai além e demanda um movimento interior que aproxima os objetos em direção a uma mesma identidade.

A simpatia, na apresentação de Foucault, estimula as coisas a se assemelharem, mesmo aquelas mais distantes entre si. Comporta, portanto, um grande risco. Ela pode atrair os objetos ao ponto de torná-los idênticos, tamanho seu poder de assimilação. Assim, a simpatia pode anular a individualidade das coisas, tornando-as estranhas ao que elas eram e as transportando a uma utópica *regio similitudinis*. A simpatia, como mostrou Foucault na citação acima, vem acompanhada de uma noção complementar. É a *antipatia* que impede o mundo de se tornar um só ponto e garante a identidade das coisas, preservando sua singularidade. Os exemplos da noção de antipatia de

Foucault (1966) são de plantas e animais que se repulsam e se exterminam e que, com o passar do tempo, se detestarão e “contra toda simpatia, manterão seu voraz apetite”.

Através deste jogo da antipatia que os dispersa, mas ao mesmo tempo os impele ao combate, os torna mortíferos e os expõe, por sua vez, à morte, verifica-se que as coisas e os animais e todas as figuras do mundo permanecem, ao fim e ao cabo, aquilo que são (FOUCAULT, 1966, p. 39, tradução nossa).

A identidade das coisas, onde as singularidades são preservadas, será assegurada pelos constantes fluxos de simpatia e antipatia, através do movimento de aproximação e dispersão. Mas é preciso dizer ainda que a simpatia e sua força antagonista, a antipatia, estão acompanhadas de outras similitudes.

Todo o volume do mundo, toda a vizinhança da conveniência, todos os ecos da emulação, todos os encadeamentos da analogia são sustentados, mantidos e duplicados por esse espaço da simpatia e da antipatia que não cessa de aproximar as coisas e de mantê-las à distância (FOUCAULT, 1966, p. 40, tradução nossa).

As dimensões da simpatia são tão amplas que podem até mesmo nos remeter a uma dimensão absoluta, como é o caso das reflexões propostas por Henri Bergson e a inclusão do conceito como importante noção metafísica em *La pensée et le mouvant*, publicado em 1934.

De acordo com Bergson (2009, p. 177-178) existiriam duas maneiras profundamente diferentes de entender as coisas, nas quais parecem convergir tanto as definições metafísicas, quanto as concepções do absoluto. A primeira maneira depende do ponto de vista onde nos localizamos e dos símbolos através dos quais nos expressamos. É como se girássemos em torno de um objeto e tentássemos

descrevê-lo. Assim, de acordo com o ângulo a partir do qual o observamos, ele será percebido e traduzido de modos distintos. Trata-se da maneira relativa de perceber o mundo.

Na segunda concepção, faz-se uma visita ao interior do mesmo objeto, sem se apoiar em nenhum símbolo, nem depender de nenhum ponto de vista. Busca-se, assim, o absoluto. Nesta perspectiva, Bergson atribui ao objeto uma interioridade e “estados da alma”. Por meio da simpatia e por um “esforço de imaginação” nos inserimos nesses estados. O que será experimentado não dependerá nem do ponto de vista, nem do que os símbolos poderiam traduzir: estará no próprio objeto e renunciará a todas as traduções para possuir o original e experimentar, assim, o absoluto.

O dualismo entre relativo e absoluto, tal como a atuação da simpatia, nos parecem bem nítidos quando Bergson toma como exemplo o personagem de um romance.

O romancista poderá multiplicar os traços do caráter, fazer seu herói falar e agir o quanto quiser: tudo isso não valerá o sentimento simples e invisível que experimentarei se coincidir um instante com o próprio personagem. [...]. O personagem me será dado de uma só vez na sua integralidade, e os mil incidentes que se passam com ele, ao invés de acrescentarem à ideia e a enriquecer, me parecem, ao contrário, se desligar dela, mas sem esgotá-la ou empobrecer sua essência, apesar disso (BERGSON, 2009, p. 179, tradução nossa).

As descrições, narrativas e análises que o escritor faz de seu personagem constituem o relativo. O que Bergson chamou de coincidência vai ao encontro do absoluto que, por sua vez, se dá como intuição. Uma intuição que se liga estreitamente à simpatia e se opõe à análise.

Chamamos de intuição a simpatia através da qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele

tem de único e, por consequência, inexprimível. A análise, pelo contrário, é a operação que leva o objeto a elementos já conhecidos, quer dizer, comum a este e a outros objetos (BERGSON, 2009, p. 179, tradução nossa).

Para Bergson, o conhecimento real é inexprimível e passa, como simpatia, pelo acesso ao interior do objeto por meio dos caminhos da intuição. A análise, embora possa ser expressa em códigos, será o esforço de uma representação sempre incompleta, que pode perpetuar-se “em seu desejo eternamente insaciável de abraçar o objeto em torno da qual ela é condenada a girar” (BERGSON, 2009, p. 181, tradução nossa).

Se existe um meio de possuir absolutamente uma realidade, em vez de conhecê-la relativamente, de se colocar nela em vez de adotar pontos de vista sobre ela, de ter intuição em vez de analisá-la, de enfim entendê-la fora de qualquer expressão, tradução ou representação simbólica, este meio é a metafísica (BERGSON, 2009, p. 181-182, tradução nossa).

Assim, a simpatia situa-se em um lugar privilegiado na metafísica apresentada pelo filósofo francês.

Liberdade e movimento

Em meio a certa confluência de acepções em torno da simpatia, duas vertentes de significações principais são observadas em seu interior.

Na primeira vertente, a similitude aparece sobretudo como laço de união entre os elementos do cosmos e como um princípio organizador e harmonizador da natureza, tendo seu aspecto passional reduzido. Não só a filosofia dos estoicos e gregos antigos, mas também todos os neoplatônicos e várias correntes da filosofia moderna

adotaram esse entendimento. A harmonia, a conformidade, o equilíbrio e a unidade são o centro da simpatia que pode, até mesmo, ser o princípio ou uma noção importante na formulação de juízos morais. A definição “afinidade moral” aparece entre os significados de simpatia nos dicionários. Tal similitude surge como um elo que liga entre si todas as coisas e realidades.

A segunda vertente é proveniente dos chamados “filósofos do sentimento moral”, tais como Francis Hutcheson, Adam Smith e David Hume. Esse grupo acredita, ao mesmo tempo, na simpatia como uma força que contribui na construção de juízos morais e na forte presença de aspectos afetivos. A simpatia traz consigo a ideia de participação afetiva, de experiência de emoções análogas, contágio de afetos e emoções, além das conotações de uniformidade, equilíbrio e fusão.

Nos meandros da simpatia como fusão harmônica, a emoção vai ganhando espaço juntamente com a aceitação da subjetividade, a partir do Romantismo. Àquela simpatia aparentemente estática – ou, no máximo, com movimentos lentos em direção do equilíbrio – se sobrepõe uma outra mais dinâmica e passional. Dessa forma, afirma-se de fato a segunda vertente da simpatia, que não rejeita a anterior e nem mesmo todas as acepções do senso comum que o estudo etimológico nos revelou. Sem negar sua dimensão ontológica, como o absoluto na metafísica apresentada por Bergson, a simpatia apresenta-se como função afetiva e não mais como um estado definitivo a ser almejado. Instaure-se também como “comunicação interior de seres que não estão em relação por meio de movimentos exteriores ou sensações” (LALANDE, 1999, p. 1020) ou até mesmo como um instinto ou atração instintiva. A uma simpatia harmônica e lenta impõe-se uma simpatia baseada na *e-moção*, dinâmica e passional. Dessa forma, ela se aproxima de sua tradução latina direta: *compaixão* (*compassio*).

Interessante notar que Michel Foucault, quando caracteriza essa similitude, a apresenta como um modo de ver e organizar as

semelhanças do mundo até o início do século XVII, e a descreve, baseado em autores da Renascença, de maneira a enfatizar seus aspectos de liberdade e movimento. Ou seja, a simpatia, que poderia ser hermética, ordenadora e uma diretriz produtora de limites, aparece caracterizada principalmente pela liberdade e pelo movimento. “Todo limite talvez seja somente um corte arbitrário em um conjunto indefinidamente móvel” (FOUCAULT, 1966, p. 64). A simpatia pressupõe mobilidade, pois provém de uma relação de forças no núcleo de objetos que se adequam, se ligam por afinidade, por contágio, por compaixão. As simpatias, com toda potência, atuam sem cessar “nas profundezas do mundo”, onde “nenhum caminho é determinado antecipadamente”, como nos disse Foucault mais acima.

A liberdade da simpatia deve brotar da nossa incapacidade em desvendar e revelar suas leis. Ela deve ser, assim como o “contexto indeterminado” ou o “ruído de fundo” do mundo citados no capítulo anterior, tão real e potente quanto nossa incapacidade em descrevê-la com precisão.

A simpatia, irrequieta e nunca imóvel, reside no absoluto, nos cernes, na intuição que move as coisas e os seres em direção a um ponto, em uma maneira de poder possuir uma realidade. Tanto em um movimento recíproco espontâneo quanto em uma ação voluntária e parcial, a simpatia irá sempre comportar uma ressonância comum entre elementos. O pó da simpatia, com seu poder especulativo e factual, atua em qualquer distância, seja do tempo ou do espaço – aproxima, altera, harmoniza.

RESSONÂNCIAS

Nossas primeiras e *mais espontâneas* percepções são frequentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vivas, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados* (EISENSTEIN, 2008, p. 53).

Antes de nos endereçarmos aos personagens efetivos das nossas *ressonâncias* — ou seja, as obras musicais e visuais — é preciso construir e definir com clareza a aplicação do termo. Portanto, tecemos um breve percurso de ideias que permitem tal definição.

Das simpatias às ressonâncias

Como devem ser todas as similitudes, a simpatia constitui-se como um amálgama de significações. Nesse amálgama afirmam-se algumas direções conceituais como tendências que, ao longo da história, estabeleceram-se em seu núcleo. Vimos, por exemplo, a noção de “harmonia”, que alimentava a simpatia dos estoicos, e a de “contágio” ou “transferência”, a partir dos filósofos ingleses do século XVIII. Esta última, que para os gregos da Antiguidade ligava-se à transmissão de doenças, converteu-se e afirmou-se mais tarde como um atributo muito importante da simpatia: a transferência de afetos. Harmonia e transferência preenchem o núcleo central dessa similitude que tem o poder de percorrer as maiores distâncias e aproximar coisas e seres das mais variadas naturezas. Assim eram as simpatias da época áurea das semelhanças, a Renascença.

A simpatia aproxima, harmoniza e suscita um movimento interior que faz com que as coisas se assemelhem. Todo esse poder, no entanto, a transforma na mais instável das similitudes, pois a liberdade que ela tem de circular em todas as instâncias possíveis pode reduzir consideravelmente sua legitimidade ou validade. Podemos explicar parcialmente o motivo pelo qual simpatizamos com alguém ou algo, mas restarão sempre lacunas que oscilarão entre as mais reduzidas e as mais abissais. Não sendo intelectualmente apreendida por completo, tende-se a reduzir a simpatia a algo vago e obscuro.

Entretanto, o fato de esta similitude não conseguir dissimular seu lado inexplicável, vago e obscuro, não quer dizer necessariamente que ela seja ilegítima ou impostora. Transferência de afetos ou atributos físicos e um princípio geral de harmonia são características intrínsecas

que podem ocorrer em qualquer território onde exista relação entre elementos. O inexplicável da simpatia pode ser, talvez, a potencialização daquela dimensão absoluta apresentada por Bergson, na qual a simpatia configura-se em uma intuição que nos transporta ao próprio interior dos objetos. Seu reconhecimento será sempre legítimo na medida em que pertence à subjetividade do receptor.

A partir do momento em que a ideia de transferência penetra e se consolida no núcleo da simpatia, seu aspecto subjetivo é cada vez mais fortalecido. Sustentada por seus dois polos (“harmonia” e “transferência”), a simpatia tem um caráter ora passivo, ora ativo. Ao mesmo tempo em que seu reconhecimento, entre coisas e/ou seres, tem algo de involuntário, observa-se que existe uma ação interna, um movimento íntimo das coisas em direção a algum tipo de estabilidade ou harmonia. Baseada nos princípios fundamentais da simpatia extraídos no estudo mais acima, delineia-se a noção de *ressonância*.

A definição de *ressonância* nos dicionários tem alguma relação com a noção de simpatia apresentada neste livro. Em uma investigação etimológica são identificados registros de palavras que se relacionam com o termo *ressonância* desde o século XIII, segundo o *Dictionnaire culturel de la langue française* de Alain Rey (2005). Antônio Geraldo da Cunha (1982) nos envia em seu dicionário à palavra *som*, que vem do latim *sónus*, e aponta para o primeiro registro de *ressoar*, datado do século XIV, originária de *rëssônäre*. Uma referência propriamente à *ressonância* (*ressonantia*) se encontra somente no século XVI: o prefixo *re* marca o movimento de retorno e o sufixo *sonare* sugere que este retorno seja de um som. Mas a maioria dos dicionários brasileiros e franceses, de diferentes épocas, notam como primeira significação de *ressonância*, mais que o sentido de repetição ou retorno, a acepção de reforço, intensificação, apontando para o aumento da duração ou da intensidade de um som. No sentido ligado à fonética ou à linguística, esta significação é mantida, porém associa-se à capacidade da boca e das fossas nasais de intensificarem um som fundamental e seus harmônicos. A ideia

de prolongamentos das vibrações sonoras evoca, evidentemente, o aspecto mecânico que, por sua vez, alude às acepções físicas que o termo ganha ao longo do tempo.

Aos sentidos de retorno e reforço, acrescenta-se aquele que mais elos pode estabelecer com as simpatias: o de transferência. Em física, a ressonância relaciona-se com a oscilação de sistemas elásticos ou apresenta-se como um processo de transferência de energia de um sistema que oscila em frequência própria para outro que oscila na mesma frequência, conforme menciona o dicionário Houaiss (2009). Transferência e harmonização, dois sentidos da similitude simpatia, fazem também parte da definição de ressonância nos dicionários.

Em música, teorias procuram explicar os sistemas vibratórios dos instrumentos, por exemplo, e tentam entender a maneira como as vibrações produzem tal ou tal timbre a partir das caixas de ressonância. Dessa forma, as ressonâncias definem-se na maneira como um corpo transmite ondas sonoras. A física fala ainda em “estado” ou “fase de ressonância”, que é um estado de tensão no qual um átomo pode produzir uma radiação.²⁸

Afastando-se das ciências exatas e biológicas, mas sem recusar os traços fundamentais apresentados por estas, a literatura e a psicologia também apropriam-se e se servem da noção de ressonância. Na literatura, ela aparece como um efeito que repercute no espírito ou no coração, segundo Alain Rey (2005). Esse atributo de efeito ou impressão é utilizado em psicologia como “ressonância íntima”, um prolongamento dos acontecimentos na consciência de cada sujeito.

28 A denominação “estado de ressonância” também é utilizada em química para caracterizar moléculas nas quais não é possível atribuir uma fórmula única, como o benzeno, por exemplo. Uma outra curiosa aplicação do termo vem da medicina, quando fala em “fratura por ressonância” (*fracture par résonnance*) ou “fratura por contragolpe” (*fracture par contre-coup*). Indica um tipo de fratura craniana onde a área atingida permanece intacta, enquanto em uma outra área verifica-se a lesão, como se ela tivesse sido refletida ou enviada para outro lugar.

A apropriação do termo ressonância neste livro se estabelece na interseção entre seus significados gerais citados e nosso entendimento de simpatia.

Ressonâncias entre as artes

Em meio a todas as definições terminológicas apresentadas, das mais centrais às mais periféricas, é preciso entender onde e como estas ressonâncias se instalarão em uma busca pela criação de condições de observação para o encontro de diferentes modalidades artísticas. Em nosso contexto, três serão os elementos que abrigoarão as ressonâncias: uma obra musical, uma pintura e, evidentemente, o sujeito ou receptor.

Nossas *ressonâncias* aludem a uma maneira particular de se aplicar a noção de semelhança. Uma vez que um traço de semelhança entre duas obras, visuais e sonoras, for percebido, ele será digno de atenção e será observado, em um segundo tempo, sob diferentes perspectivas. O receptor/analista “coloca em ressonância” as duas obras para, de certa forma, legitimar tal encontro entre criações de naturezas artísticas distintas. Assim, se volta ao interior dos dois objetos e busca a legitimação das semelhanças por meio da observação de seus atributos físicos e do estudo das dimensões poéticas, históricas e estéticas que podem ter originado tal reconhecimento. As ressonâncias apresentam-se em dois tempos. Primeiramente são reconhecidos traços comuns ou uma certa atmosfera similar entre duas obras. Em seguida, baseando-se nessas impressões iniciais de semelhança, investiga-se, analisa-se e busca-se todo tipo de elemento que possa se constituir como elo entre as obras aproximadas. Por fim, validam-se como ressonâncias as emoções análogas sentidas e intuídas pelo sujeito receptor.

É importante sublinhar que as ressonâncias propostas neste livro brotam sempre da subjetividade de um olhar exterior. Parte-se do pressuposto de que não deve ter existido nenhuma intenção por parte

dos autores de criar qualquer tipo de relação de semelhança entre as obras específicas aproximadas. Essas ressonâncias, assim como as simpatias em geral, têm a capacidade de percorrer as maiores distâncias, tanto temporais quanto espaciais. Logo, obras de contextos completamente distintos podem ser comparadas e ser importantes fontes para o estudo das semelhanças entre as artes. Antes de virem do reconhecimento de estruturas poéticas similares ou da materialização da estética de uma época ou do “espírito do tempo”, elas nascem da percepção de uma atmosfera comum atemporal. Ecoa seu aspecto de harmonia passiva, de olhares distanciados que contemplam coisas separadas no espaço que se ajustam e que ressoam mutuamente. Antes de converterem-se em saber, elas são intuições de saber. São, primeiramente, emoções similares que o receptor reconhece entre obras de natureza distinta.

Em um segundo momento, para que as ressonâncias ganhem força e não se tornem vagas metáforas, é preciso impor uma harmonia ativa, que deve vir do aspecto de transferência ou comunicação que as simpatias também comportam. A partir da similaridade percebida entre obras que, pode-se dizer, não se tocam, o receptor busca desvendar suas origens e pode descobrir ou produzir muitos outros paralelos, através de seu estudo e de suas poéticas. O receptor provoca, assim, um contato entre obras.

É dado ao sujeito que compara a liberdade de aproximar quaisquer obras em que perceba ou identifique semelhanças, contanto que não haja indício de que essas marcas de semelhança com obras específicas tenham sido voluntariamente desejadas por seus autores. As ressonâncias colocam o receptor em uma posição central, pois é ele quem propõe efetivamente o encontro das criações. A responsabilidade do encontro concentra-se na figura do sujeito que aproxima obras que não foram pensadas dessa forma por seus autores. Estes últimos são, em certa medida, excluídos do processo de reconhecimento e construção das *ressonâncias*. Só existirão *ressonâncias*, segundo os critérios deste livro, quando as reflexões partirem da observação de um receptor.

Nossas ressonâncias tratam de encontros virtuais, onde não há contato efetivo. As obras só se tocam realmente por meio do discurso sobre elas. Elas se constroem, como dissemos, em dois passos que podem ser resumidos como perceber e investigar.

Ressonâncias

Capítulo 4

Sagração da *primavera e Les demoiselles d'Avignon*

Se voltarmos nossos olhares à arte ocidental do século XX e forjarmos uma lista dos artistas que melhor representam este período, dois nomes estarão certamente inscritos: Igor Stravinsky (1882-1971) e Pablo Picasso (1881-1973). Sugerir paralelismos entre esses personagens não deve ser nada surpreendente. Especialistas e pesquisadores sabem que existe certo número de alusões às aproximações dos dois, seja devido à amizade e à admiração mútua, seja pela relação de trabalho estabelecida na montagem do balé *Pulcinella* em 1920, ou mesmo nos desenhos, caricaturas e ilustrações de partituras realizadas pelo pintor espanhol. Nas correspondências trocadas por ambos fica evidente o tom íntimo e amistoso, explícito em expressões como “meu velho” (*mon vieux*) e “porcão” (*grand cochon*), facilmente encontradas.

No estudo que se segue, no entanto, a relação de amizade entre os dois, ou algum tipo de parceria na criação, não intervém absolutamente. As obras que serão aproximadas pertencem a

períodos anteriores ao encontro dos dois artistas. São elas: a música do balé *A Sagração da primavera* (1913) e a tela a óleo *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

Aproximar essas duas obras tão marcantes pode também não causar grande surpresa, ainda que desconheçamos a existência de estudos mais aprofundados nesse sentido. De qualquer forma, é possível intuir semelhanças entre esses importantes trabalhos do início do século passado. Essas semelhanças se situariam, de imediato, em uma dimensão simbólica, devido ao peso que ambos têm na história da arte, como marcos da modernidade que desponta.

Mas para que sejam caracterizadas as *ressonâncias*, segundo os termos deste livro, é preciso ir além das impressões ou intuições. Deve-se estabelecer um contato mais intenso com as obras e seus criadores a partir de olhares/escutas abertas ao mesmo tempo às impressões mais gerais e às observações mais específicas.

Baseados em considerações estéticas mais amplas relacionadas aos artistas em questão serão levantadas linhas de força que se refletem na especificidade das obras. Desse modo, analogias, paralelismos e todo um jogo de semelhanças será construído. A maneira com a qual os dois criadores se relacionavam com os conceitos de unidade, continuidade, coesão interna, assim como seus posicionamentos frente às histórias da arte e da música, serão fundamentais para revelar profundas semelhanças entre as obras estudadas e, assim, fundar nossas ressonâncias.

A ideia de aproximar essas obras surgiu, por um lado, de uma sugestão de Pierre Boulez – que faz um paralelismo entre os dois autores em *Le pays fertile: Paul Klee* – e, por outro lado, de uma impressão ou emoção análoga pessoal quando em contato com essas obras específicas. A revelação das ressonâncias neste texto não deve alongar-se em considerações biográficas ou mesmo reter-se em análises especificamente musicais ou estéticas, ainda que as obras sejam extremamente ricas em possibilidades de leitura. Seria interessante investigar se a harmonia da *Sagração da primavera* baseia-se em politonalismo,

em *appoggiaturas* não resolvidas, acordes de passagem, ou demonstrar sua complexidade rítmica, como fizeram Boulez ou Boucourechliev. Igualmente interessante poderia ser discorrer sobre a estrutura formal das *Demoiselles*, inquerindo se Picasso fundamenta-se na retomada dos estudos de anatomia de Albrecht Dürer, na subversão das formas de Ingres ou na observação das deformidades ocasionadas pela sífilis. Mas cada um desses aspectos ou dessas hipóteses poderia ser tema de mais de uma tese de doutorado.

A pretensão deste texto é propor um encontro entre obras de artes distintas segundo uma maneira particular de se aplicar o termo *ressonância*. Iremos nos voltar aos traços que se situam na interseção entre criação e percepção crítica. Veremos como a poética e a recepção das artes visuais e da música podem ser fertilizadas por gestos e atitudes artísticas similares e produzir, dessa forma, o que chamamos de *ressonâncias*.

OS ARTISTAS E SUAS OBRAS

As ressonâncias comuns percebidas entre os dois trabalhos não estão dissociadas, obviamente, da globalidade da trajetória dos artistas, muito embora o que torna especial esse nosso encontro de artes não sejam, necessariamente, as coincidências temáticas ou biográficas. Contudo, antes de nos voltarmos às especificidades das obras em questão, levantamos alguns aspectos gerais acerca dos dois criadores.

Notas sobre o compositor

Igor Stravinsky se insere na história de música afirmando uma modernidade difícil de se enquadrar. Não fundou uma escola ou um movimento artístico, algo tão comum, sobretudo na arte das primeiras décadas do século XX. Não deixou herdeiros diretos. Nunca se afastou demais das lógicas do sistema tonal. E, no entanto, aparece como figura de importância capital na música ocidental de seu tempo.

Pierre Boulez, em um texto escrito em versos, cujo título em português seria *Balanço?*, busca compreender a herança de Stravinsky e parece convencido de que é no ritmo e nas texturas instrumentais que se encontram seu maiores tesouros.

O ritmo?

Claro.

A invenção melódica?

Talvez.

A forma?

Muito pouco.

As texturas instrumentais?

Certamente.

(BOULEZ, 1982, p. 60, tradução nossa).

Na continuação do mesmo texto/poema, o compositor francês diz haver certamente traços mais sutis que escapam ao seu entendimento. Fica evidente, no próprio título, a dificuldade de Boulez em situar o músico russo na história e quão paradoxal e complexa pode ser a tarefa de traçar um balanço do trabalho desse artista.

Embora seja difícil avaliar a posição da obra de Stravinsky, é fato que o compositor de *Sagração* está, cômoda ou incomodamente, inscrito de modo categórico na história da música, tanto pelo nível de elaboração técnica de suas composições, como também, e principalmente, pela potência da experiência estética que sua obra suscita. Mais viável que situá-lo na história deve ser observar como o próprio compositor se relacionava com ela.

Apesar de seu desejo de inovar e de sua aspiração a algum tipo de modernidade –expressos, aliás, também em suas composições neoclássicas –, Stravinsky não abraçou uma noção radical de evolução musical como fizeram os compositores da chamada Segunda Escola de Viena. Ele se aproximava da história, não por alguma aspiração passadista ou nostálgica, mas para, além

dela e no seu interior, buscar invariáveis e raízes de sua própria invenção. Devido, talvez, a sua formação inicial e a sua origem russa, Stravinsky não percebia o mundo e o universo sonoro como em ruínas ou esgotado, como era o caso de Schoenberg. Sua preocupação não era criar uma outra gramática musical visando a uma nova concepção da música. Negando inscrever-se ou representar um sistema, ele se apropriava, da maneira que lhe conviesse, de polifonias medievais, de estruturas formais clássicas e de princípios dodecafônicos sempre com muita liberdade, sem que isso fosse percebido como falta de rigor. Colocando-se à parte de prescrições de sistemas, Stravinsky expõe sua poética ao risco de ser considerada incoerente pelos que se atêm a uma visão mais determinista da história da música. “Stravinsky não fez da história nem sua consciência nem sua lei, mas propriedade e instrumento” (BOUCORECHLIEV, 1982, p. 9).

Sua apropriação livre da história nasce de um sentimento que incita o compositor a imitar sem se igualar e aparece, na verdade, como demonstração de zelo e apreço. Surgem emulações que se configuram em apropriações mais ou menos explícitas de modelos de diversas origens, épocas e estilos. Elas vão desde a *Sagração da primavera* e *Pássaro de fogo*, que se inspiram em construções melódicas tradicionais ou folclóricas; até citações textuais, como as de Tchaikovsky em *Le baiser de la fée*; passando ainda pelo oratório profano de Händel em *Oedipus Rex*; pelo estilo italiano de Glinka e o romantismo de Tchaikovsky em *Mavra*; o espírito do *Ars Nova* na *Sinfonia dos salmos* e na *Missa*; a ligação com o jazz do concerto *Ebony*; o *Concerto de Brandemburgo* de Bach como modelo para o concerto de câmara chamado *Dumbarton Oaks*; o estilo de Rossini e a música para o balé *Jeu de cartes*; ou mesmo a ópera *Così fan tutte* de Mozart e seu *The rake's progress*. Todas essas obras ilustram diferentes maneiras através das quais a emulação – uma das quatro similitudes citadas no capítulo anterior — percorre distâncias no tempo e no espaço.

Mas é claro que a apropriação de fontes, estilos, técnicas ou de qualquer matéria artística proveniente de contextos distintos não foi, evidentemente, exclusividade de Stravinsky. Sua particularidade não está na assimilação de referências ou na interação com modelos, pois nenhuma obra existe desligada de sua história, como sabemos. O compositor russo distingue-se pela variedade das formas e pela liberdade com a qual ele percorria e utilizava-se da história. Suas emulações eram tão livres quanto variadas e poderiam, por isso, abrir precedentes para equívocos e críticas, sob vários ângulos. Stravinsky, porém, assume o risco de deixar as similitudes de emulação interferirem na coerência de seu trabalho e em sua linha evolutiva de estilo e sintaxe musical. A homogeneidade global de sua obra persevera na heterogeneidade das técnicas, modelos e formas composicionais. O que parece produzir a unidade na obra do compositor russo é sua necessidade de individualizar e personalizar suas técnicas composicionais recolhidas e assimiladas nos diversos momentos da história da música. Aí reside o elemento de base de seu estilo, que pode ser reconhecido quaisquer que forem os modelos que Stravinsky desejar engajar. Afinal, “a técnica, por mais importante que ela seja, não decide a grandeza da obra [...]” (BOUCORECHLIEV, 1982, p. 81).

A arte de Stravinsky é comumente dividida em três fases: música de cunho nacional, período neoclassicista e serialismo. Mas essa divisão esquemática, em vez de revelar e ajudar a entender as linhas de força que sustentam seu labor artístico, incita conclusões simplistas e, às vezes, errôneas. A compreensão de André Boucourechliev, descolada da cronologia, deve ser menos redutora. Segundo o autor, a globalidade do compositor possui quatro motes, resumidos abaixo, aos quais chamou de “chaves” para o entendimento de Stravinsky.

A primeira chave liga-se a algumas características estruturais genéricas da música russa que permeiam toda obra de Stravinsky. São elas: o diatonismo radical, uma forte e diferenciada pulsão rítmica, clareza nas linhas melódicas, aspereza nas harmonias, transparência na textura e na solidez na estrutura formal. Os principais

aspectos da música russa que constituem a primeira chave para compreender Stravinsky não são definidos pelo folclore, mas por elementos sintáticos. Ou seja, falar em uma fase nacionalista desse compositor é desconsiderar aspectos mais importantes de sua opção estética em detrimento de um sentimento patriótico não declarado. Na poética de Stravinsky, as emulações de modelos tradicionais russos parecem quase sempre mais impuras e caóticas que, por exemplo, aquelas dos compositores do Grupo dos Cinco (Borodin, Rimsky-Korsakov, Cui, Balakirev e Mussorgsky), mais próximas da corrente nacionalista.

A segunda chave para o entendimento de Stravinsky configura-se na dimensão hierática que o compositor tenta imprimir, em diferentes graus, em grande parte de sua obra. O aspecto ritualístico aparece mais ou menos explícito durante toda trajetória do compositor. *A sagração da primavera* contém, evidentemente, esta característica, que será ainda melhor afirmada em *Les noces*, em 1923. A *Sinfonia para instrumentos de sopro*, *Sinfonia dos salmos*, a *Missa*, o *Oedipus Rex*, e suas últimas obras seriais como *Threni* e *Requiem canticles*, trazem bem explícitos a noção de ritual, sendo quase sempre guiados por uma atmosfera, digamos, espiritual. Seja em obras sagradas ou profanas, a ordem ritualística e hierática se manifesta de forma particularizada e se exprime nas mais diversas técnicas.

Lembramos que essas chamadas chaves de compreensão nada tem a ver com fases composicionais e que cada uma delas está presente, em diferentes gradações, por toda a obra de Stravinsky. Isso fica particularmente evidente quando passamos à terceira chave, expressa pelo poder que as obras têm de tornarem-se arquétipos, protótipos formais. Elas transcendem as temáticas. Os traços musicais subjetivos são reduzidos a linhas de força estruturais e conquistam, através de uma convenção imposta à linguagem e à forma, um estatuto de universalidade. *Renard*, *Apolo Musagète*, *Agon*, *Mavra*, *The rake's progress*, *Oedipus Rex*, *História do soldado* e *Canticum sacrum* são exemplos bem marcantes.

A quarta e última chave apontada por Boucourechliev liga-se à relação que o compositor nutria com as técnicas composicionais de diversos momentos históricos. Ela abrange de forma muito peculiar as similitudes da emulação e da analogia. Os referentes tomam tal força que acabam por moldar a própria linguagem do compositor, subvertendo-a e subjugando-a. Se impõem com força icônica na escrita do artista. No entanto, embora esse princípio se mantenha independentemente da especificidade do objeto emulado, persiste uma marcante identidade de estilo que supera possíveis rupturas e incoerências.²⁹ A quarta chave para o entendimento da obra resume-se, portanto, à maneira com a qual o compositor se relaciona com obras de diversos contextos históricos, que servirão de modelo para suas próprias criações.

Interessante verificar que, apesar de se falar em arquétipos e estrutura formal sólida, suas obras raramente se configuraram em sistemas ou modelos composicionais. Sem criar propriamente preceitos abrangentes, nem renunciar às aplicações e às adaptações de sistemas por vezes anacrônicos, Stravinsky impõe-se pela força

29 A crença na unidade ou em uma homogeneidade na obra de Stravinsky, bem aceita por Jarocinsky e Boucourechliev, não é, contudo, unânime. Pierre Boulez, por exemplo, considera que depois de *Noctes* (1923), a linguagem do compositor russo sofreu um esgotamento acelerado, que se manifestou em todos os âmbitos. Sua música teria se atrofiado enormemente. A grande contribuição de Stravinsky, para Boulez (2008, p. 135), liga-se, quase exclusivamente ao tratamento rítmico, ao fato de ele restabelecer um *status*, uma importância primordial à dimensão rítmica que, desde o fim do Renascimento, foi relegada a um segundo plano. Essa discordância deve-se, provavelmente, ao peso que o compositor francês atribui à noção de evolução da linguagem e a dificuldade de fazer emergir contribuições evolutivas no terreno da forma e do seu tratamento harmônico. Em uma visão aparentemente mais distanciada, Boucourechliev (1982, p. 104) diz que o grande legado de Stravinsky não se situa em um plano harmônico, tímbrico ou rítmico, mas na maneira como ele tratava ritmicamente as massas sonoras.

individual das obras e, como a apresentação dessas chaves revelou, pelo domínio técnico do material sonoro, pela solidez formal, por sua vocação hierática, ritualística, e pela individualização arquetípica. Todas essas características podem ser claramente sentidas em uma das suas obras mais marcantes, *A sacração da primavera* ou *Le sacre du printemps*.

A sacração da primavera

A noite de 29 de maio de 1913 entrou para a história da música e para história das artes. Estreava o balé *Le sacre du printemps* no recém-inaugurado Théâtre des Champs-Élysées, em Paris. Após o sucesso de seus dois outros balés — *Pássaro de fogo* em 1910 e *Petrushka* em 1911 — e com o apoio da companhia de Sergei Diaghilev,³⁰ Stravinsky, aos trinta e um anos de idade, tinha sua obra apresentada na capital francesa, com uma grande orquestra e sob a direção de um maestro renomado, Pierre Monteux. Com a coreografia de Vaslav Nijinsky, a estreia da *Sagração* provocou as mais intensas reações: gritos, vaias, objetos arremessados sobre os dançarinos e a orquestra. O reconhecimento, no entanto, não tardou a chegar. Menos de um ano depois, a obra foi reapresentada no mesmo contexto e a recepção foi mais que calorosa, como diz o próprio compositor em *Crônicas de minha vida* (1962, p. 62). Aliás, mesmo na noite anterior à estreia em maio de 1913, a obra tinha sido muito bem recebida pelo seleto grupo que assistia ao ensaio geral, entre eles Claude Debussy, Maurice Ravel, pintores, intelectuais e vários jornalistas. Se nos atemos às duras críticas de Stravinsky destinadas à coreografia criada por Nijinsky, podemos

30 Diaghilev (1872-1929) foi um dos maiores animadores culturais do início do século europeu. Ficou conhecido pela criação e direção dos Ballets Russes que foram, não somente para dança, mas também para a música e para as artes visuais, um veículo importantíssimo de expressão artística e da modernidade.

supor que a coreografia criada por ele teria contribuído fortemente para o “fracasso” de sua estreia.³¹ De qualquer maneira, com um distanciamento de mais de cem anos, percebemos que a repercussão dessa rápida e transitória rejeição contribuiu também para a inserção categórica da obra na história.

A *Sagração* foi composta entre 1910 e 1912, inspirada pelo fascínio do músico, desde a infância, pela força com a qual a primavera se impõe na Rússia e a magia que comporta tal evento. A ideia central foi desenvolvida em 1910, em parceria com Diaghilev e com o pintor e escritor Nicolas Roerich. A obra tem como subtítulo *Cenas da Rússia pagã* e é dividida em dois quadros: *Adoração da Terra* e *Sacrifício*, subdivididas em oito e seis seções, respectivamente.

Apesar de cada seção ter um nome descrevendo uma cena específica, Stravinsky insistiu para que não se perdesse de vista o argumento central da obra. Tudo deveria ser ligado por uma só ideia fundamental: o mistério do poder criador da primavera. A obra não deveria se tornar uma anedota ou uma espécie de conto, e os títulos das cenas deveriam ter somente um caráter estruturador para a criação coreográfica. Stravinsky desejava enfatizar a ideia geral e não a dimensão narrativa, ou seja, o aspecto simbólico imediato deveria se sobrepor ao aspecto descritivo. A obra, mesmo que submissa à linearidade temporal da música e da dança, deveria ser percebida em sua globalidade, de imediato. Era preciso sentir, em um lance, sua dimensão ritual e de glorificação da primavera.

Eu receio que *A sagração da primavera* — obra na qual não apelo ao espírito dos contos de fada ou à dor e à felicidade humanas, mas esforço-me na direção de uma abstração um pouco vasta

31 Mas mesmo a coreografia de Nijinsky não foi unanimemente reprovada. Na época da estreia, o crítico Jacques Rivière, como mostra Dufour (2006, p. 146), reconheceu, tanto na obra musical quanto na coreografia, sinais da modernidade e do rompimento de paradigmas artísticos.

— não desconcerte aqueles que testemunharam-me, até agora, uma cara simpatia (STRAVINSKY *apud* LESURE, 1980, p. 14, tradução nossa)

Nijinsky (*apud* PASLER, 1986, p. 70) ratifica esse desejo do compositor de dar maior ênfase a uma atmosfera comum que a uma trama pormenorizada: “Distante das anedotas, distante de uma ação sobrecarregada de pantomimas e reviravoltas mais ou menos engenhosas na trama, vamos exaltar somente a plasticidade do movimento em seu próprio proveito”.

Embora não possua muitas recorrências temáticas, a obra tem uma unidade bem assegurada, sobretudo na escuta.³² Ela se estabelece em meio a várias ambiguidades e dicotomias, comprovadas pela diversidade de abordagens analíticas que a composição possibilita. A poética da *Sagração* comporta alguns materiais temáticos simples que se fundem à complexidade dissonante da estrutura rítmica e harmônica. Por um lado, a obra evoca algo de áspero ou selvagem. Por outro, vestígios românticos ressoam em um ponto ou outro, graças, provavelmente, ao fato de o compositor não renunciar completamente a alguns princípios de construção melódico-harmônica. “Música selvagem, com todo conforto moderno”, disse Claude Debussy (*apud* BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 12).

O apego pelo aspecto ritual, apontado mais acima entre as chaves para a compreensão da obra de Stravinsky, é explícito no próprio título da obra e se baseia no desejo, compartilhado por Roerich e Nijinsky, de buscar as raízes primordiais da arte. O musicista russo exerce uma arqueologia que se configura em uma investigação interior e imaginária por épocas remotas. Essa busca, ao contrário do

32 Conferir em Pasler (1986, p. 68): o figurino criado por Roerich para as primeiras execuções da *Sagração* também se preocupou em refletir essa unidade através da uniformidade dos trajes decorados com padrões abstratos construídos com círculos, triângulos e outras imagens geométricas.

que ditava o espírito do tempo, era uma maneira muito particular de reconstruir, com liberdade, um misterioso passado. Sua música, com seus ritmos e construções tímbricas não usuais, refletiria tal passado livremente imaginado.

Eu queria que a totalidade da composição proporcionasse um sentimento de proximidade entre o homem e a terra, a comunidade de suas vidas com a terra, e procurei fazer isso com ritmos lapidares. Tudo deve ser colocado na dança do começo ao fim. Não fiz um só compasso de pantomima (STRAVINSKY *apud* PASLER, 1986, p. 69, tradução nossa).

Tanto Stravinsky quanto Roerich situavam o ritmo como elo principal entre o ser humano e a natureza. Assim, o ritmo ocupa lugar de honra no projeto de composição da *Sagração*, como elemento musical primário e como mote de toda obra. Diz Stravinsky (*apud* PASLER, 1986, p. 69): “Música existe se há ritmo, assim como vida existe se há pulso”. As tensões harmônicas sentidas provêm de sobreposições de modos ou de uma farta utilização de *appoggiaturas*.³³ Para Pierre Boulez, do ponto de vista harmônico, a obra não seria tão inovadora, já que a maior parte dos temas são diatônicos ou construídos sobre escalas de cinco notas, sempre escamoteadas por notas de passagem que confundem nossa percepção harmônica. Reside no ritmo a principal contribuição de *Sagração* para a evolução da música ocidental, segundo o compositor francês (BOULEZ, 2008, p. 75-136).

33 Os modos em música são conjuntos ordenados de intervalos musicais que definem relações hierárquicas entre os vários graus das escalas correspondentes. *Appoggiatura* vem do verbo italiano *appoggiare* (apoiar) e diz respeito às notas assessorias, que se apoiam em notas que tem maior peso na hierarquia de uma escala.

O ritmo conduz a própria estrutura harmônica da obra e é elemento capital. Ele aparece como o retorno de uma força primordial, estrutura formal, e antecipa até mesmo sua concepção harmônica, como era feito na música de Philippe de Vitry (1291-1361), Guillaume de Machaut (1300-1377) ou Guillaume Dufay (1397-1434), por exemplo. Seria a busca pelo arcaísmo que teria permitido a Stravinsky fazer as mais audaciosas experiências. Boulez e Boucourechliev convergem em suas análises quando consideram o aspecto rítmico, na riqueza de suas variações, como o mais inovador e desconcertante no interior de seu momento histórico. Como Boulez expôs em sua análise da *Sagração* no livro *Apontamentos de aprendiz*, o ritmo ou o tema rítmico são dotados de existência própria no interior de uma verticalização sonora imóvel.

A contribuição e o interesse da obra, no entanto, não se limitam obviamente às questões de ritmo. A autonomia que o compositor confere ao elemento timbre e a importância da unidade encontrada na contínua renovação rítmico-harmônica são aspectos fundamentais. Eles se sustentam graças a princípios técnicos generalizados a toda escrita: células rítmicas com variações assimétricas, agregados harmônicos sobrepostos, força das polaridades tonais e modais, e ostinatos melódicos e rítmicos. De qualquer forma, o ritmo se estabelece como ponto de convergência das relações que estruturam o fenômeno musical e constrói a disposição sonora da *Sagração da primavera*.

É interessante observar que existe ainda uma espécie de ritmo de formas (ou gêneros musicais) no interior da obra, chamados por Boucourechliev de arquetipos. Stravinsky alterna três:

Khorovod (K): canções tradicionais eslavas, como a melodia do folclore lituano do fagote na região superaguda no início da obra, ou as melodias recolhidas por Stravinsky de um álbum de Rimsky-Korsakov e utilizadas na introdução da segunda parte (*Adoração*) e nos *Círculos*.

Dança (D): com os tempos predominantemente marcados.

Procissão (P): de caráter solene e hierático.

Uma alternância simétrica entre esses três arquétipos, diz Boucourechliev (1982, p. 95), estrutura um grande ritmo de formas que, somado à transferência de procedimentos rítmicos e aos blocos sonoros recorrentes, contribui à coesão da música.³⁴

Apesar de toda óbvia riqueza observada e a importância atribuída à obra, para os dois compositores que orientam as reflexões deste texto, Boulez e Boucourechliev, *A sacração da primavera* permanece como um fenômeno sem procedência e sem descendentes. Embora alguns músicos tenham sido influenciados pela composição, tais influências situam-se em um plano textual e não estrutural. Talvez resida aí o grande “escândalo” da *Sagração*: uma obra que se inscreve na história musical como fenômeno isolado. Sua estrutura rítmica, em suas consequências internas, permanece ainda pouco explorada.

[...] a *Sagração* marca, estranhamente, um momento de suspensão. Ela parece inscrever-se na contramão da revolução iniciada, fazendo sobre certos planos o balanço do passado e, sobre outros, projetando luzes visionárias (BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 90, tradução nossa).

Essa suspensão, no entanto, impõe-se com um impacto quase brutal. Nesse estranho intervalo, a *Sagração* traz à tona os principais aspectos e as principais chaves apresentadas mais acima para uma aproximação da obra de Stravinsky. Ou seja, faz assomar a solidez estrutural, o apego ao aspecto ritualístico/sagrado, a vocação arquetípica, e uma relação particular com os elementos do passado. Este último item, a propósito, liga-se ao desejo de instauração de um

34 Conferir Boucourechliev (1982, p. 95. Tradução nossa).

passado distante ou algo de primordial da relação entre o ser humano e a natureza. Esse desejo configura-se em uma emulação de elementos musicais que lhe pareceram autênticos representantes do passado, não somente de um passado cronológico, mas de um passado sentido como algo que todos, inconscientemente, carregamos.³⁵

Figura 5: Trecho partitura *Sagração da primavera*



Fonte: Partitura *Sagração da Primavera*.

Assim, por todas as razões e atributos apresentados, e certamente por outros não mencionados, *Le sacre du printemps* firma-se como obra icônica do século XX. Um trabalho que exhibe sua unidade e coesão em meio a uma infinidade de interpretações, compreensões e percepções possíveis.

Notas sobre o pintor

Em 2006, quando Warncke e Walther publicaram um livro sobre Pablo Picasso, a obra do artista espanhol ainda não havia sido catalogada completamente. Existem grandes chances de que essa informação ainda seja válida, visto que sua produção se estende por mais de 30 mil obras entre pintura, desenho, gravura, escultura e cerâmica. Dizem — não temos a fonte — que Picasso trabalhou todos os dias de sua vida, desde a adolescência. Se em alguma ocasião nos deparássemos com uma exposição de todas as suas

35 Um exemplo disso pode ser o material folclórico que deu origem ao primeiro tema da *Dança da Terra*, citado por Robert Craft na introdução às *sketches da Sagração da primavera* (1969).

obras, certamente não acreditaríamos tratar-se de um único pintor, não só pela quantidade e qualidade, mas também pela variedade colossal de composições. Tal exposição é tão utópica quanto a tarefa de sintetizar em algumas linhas os aspectos principais da arte de Picasso. Os estudos biográficos e analíticos talvez só sejam menos numerosos que as próprias obras do artista. Portanto, esta seção concentra-se somente no delineamento de alguns traços que podem contribuir para a construção das *ressonâncias* entre música e pintura, ao fim deste capítulo.

Esse rapaz de 20 anos é capaz de pintar de todas as maneiras atuais. Não sabemos qual é o seu estilo. Em todos é talentoso. Conseguirá ele encontrar *um* estilo? Tornar-se-á um artista comprometido com algo que pertença somente a ele? (FAGUS apud SCHAPIRO, 2002, p. 20).

Na virada entre os séculos XIX e XX, quando Picasso começava a construir sua obra, o poeta simbolista francês conhecido pelo pseudônimo Félicien Fagus, teceu o comentário acima. Embora tenha sido feito no início da carreira do pintor espanhol, o apontamento reflete uma concepção que perdurou por muito tempo visto que, até há pouco, segundo Meyer Schapiro, colocava-se em questão a unidade estilística de Picasso.

Quando Picasso chega a Paris, em 1900, coexistiam na cidade um número espantoso de movimentos artísticos. Alguns dos personagens mais marcantes do Impressionismo ainda trabalhavam: Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926) e Camille Pissarro (1830-1903). O Pontilhismo, representado principalmente pela figura de Paul Signac (1863-1935), apresentava uma nova possibilidade de se relacionar com as cores, através da sobreposição, e não de misturas. O Simbolismo, com sua recusa à realidade aparente, era representado sobretudo pelo recém-falecido Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916). A

art nouveau, por sua vez, se misturava à vida cotidiana, justamente no momento em que o artesanato se transformava em indústria e que a arquitetura instaurava novos critérios de base. Havia ainda o Fauvismo, cujo representante mais marcante no início do século XX, Henri Matisse (1869-1954), exaltava a cor pura e recusava o espaço, a luz e o naturalismo. O gosto pelo exotismo e o interesse pelos povos ditos primitivos, encontrados em Paul Gauguin (1848-1903), também estavam presentes, assim como a particular simplicidade da *art naïf*, como a de Henri Rousseau (1844-1910). Outros três nomes ainda devem ser citados como influências contemporâneas aos primeiros anos de Picasso em Paris: Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), que se ligava ao mesmo tempo à crítica social e à aspiração a algum tipo de evasão por meio da arte; Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), com seu classicismo e suas amplas composições decorativas; e, enfim, Paul Cézanne (1839-1906), que estabelece as bases de uma visão com tendências abstratas. Picasso percebeu que estava à margem das principais correntes contemporâneas e foi na capital francesa que se consolidaram as bases para toda sua criação futura.

Sua obra é dividida tradicionalmente em alguns momentos ou períodos. Começando pelos trabalhos de juventude (de 1890 a 1901); em seguida, os períodos azul e rosa (1901 a 1906); o cubismo (de 1906 a 1915); seu “retorno à ordem”, conhecido como o período neoclássico e de tendência surrealista (de 1916 a 1936); as interseções entre guerra, arte e política (de 1937 a 1953); e, finalmente, uma retomada dos motivos e composições que ele desenvolveu ao longo de sua vida, quase sempre marcada por temas mais intimistas e sem muitas referências ao mundo exterior (de 1954 a 1973).

Esta classificação, embora bem aceita, comporta imperfeições no que se refere à demarcação de seus limites. Apesar de sua clareza, observa-se a concomitância dos momentos de sua trajetória. O próprio artista, quando falava sobre sua obra, não conseguia ver nesses períodos o resultado de constantes e conscientes pesquisas

artísticas.³⁶ Embora o pintor rejeitasse o emprego do termo *busca* em sua arte, o fato é que ela se transforma, se alterna, avança e recua de maneira intensa e muitas vezes inusitada.

Alguém poderia pensar, com razão, que a fragilidade nos limites entre os períodos artísticos e divergências no entendimento da trajetória de um artista não é, certamente, privilégio de Picasso. Entretanto, o pintor espanhol extrapolava a questão. Em um mesmo dia ele poderia pintar, na parte da manhã, uma obra cubista e, na parte da tarde, uma tela no seu estilo neoclássico. É um caso único na história dos grandes pintores, como Meyer Schapiro observou. Sem falar das idas e vindas no interior de um mesmo trabalho, características das pinturas que precederam e prepararam o cubismo. Por exemplo, seus estudos do corpo e da forma foram retomados pontualmente em suas obras dos anos vinte – como *Deux femmes nues* e *Femme nue assise les jambes croisées*, ambas de 1906; e *Nu assis s'essuyant le pied*, de 1921, e *La flûte de Pan*, de 1923. Havia ainda curiosas interseções estilísticas, que podemos chamar de analogias diretas movidas pela emulação dos mais variados modelos, como a aplicação de técnicas pontilistas ou neoclássicas em reinterpretações de obras de diversas épocas (*Le retour du baptême d'après Le Nain*, *La siesta d'après Van Gogh* etc.).

Se, por um lado, parece que a obra de Picasso pode ser lida de maneira sincrônica aos acontecimentos de sua vida afetiva, financeira e em relação com a história, por outro lado, as concomitâncias, os retornos e a diversidade criativa perturbam e, muitas vezes, tornam artificiais as tentativas classificatórias ou tipológicas. Logo, a obra de Picasso poderia caracterizar-se pelo seu progresso a partir de retornos ao passado e seu confronto,

36 “Causa-me mal-estar a compreensão do termo ‘busca’ nas minhas relações com a pintura moderna. Na minha opinião, buscar não tem nenhum sentido em pintura. O essencial é encontrar”. Ou: “Eu tento pintar aquilo que encontrei e não aquilo que eu busco”. Citações extraídas do documentário *Trêze journées dans la vie de Picasso*, dirigido por Pierre Philippe em 1999.

diversificado, com a tradição. Mas seria esta caracterização suficiente para creditar unidade à sua obra?

Meyer Schapiro (2002, p. 17) defende que, longe de ter uma trajetória artística desconexa por causa de escolhas arbitrárias ou caprichosas, Picasso representa uma ruptura ou uma transformação no próprio conceito de trabalho e produção artística: “Em toda a história não há exemplo de outro pintor que tenha sido capaz de criar tal diversidade de obras e de lhes conferir o poder uma arte bem-sucedida”. A obra não deve ser considerada incoerente somente por termos dificuldade de perceber a continuidade dos diferentes estilos. É preciso entender que no interior dela emerge gradualmente uma linha evolutiva geral.

Sem renunciar à classificação tradicional da obra de Picasso, Schapiro explica as transformações da obra do artista a partir de uma análise que une, de maneira particular, aspectos biográficos e especificidades de certos trabalhos. A coerência de Picasso residiria em sua gradativa afirmação pessoal e artística, quando, por exemplo, um personagem introspectivo de olhar distante e rodeado de azul vai, pouco a pouco, encarando o receptor, impondo sua personalidade, abrindo os braços, exibindo suas mãos.

Mais do que os confrontos com as tradições e suas idas e vindas na história da arte e em sua própria história, o que parece dar coesão à obra de Picasso reside na própria noção de transformação. A unidade em sua arte surge na medida em que um conjunto de forças preenche cada momento de sua trajetória, e isso parece mais verdadeiro do que uma divisão esquemática por períodos.

Assim, há dois tipos de transformação: da realidade para abstração, e da abstração para realidade. Picasso é dotado para os dois, tem pleno domínio deles; é capaz de explorá-los e produzir milhares de tipos diferentes de pinturas por meio dessa descoberta da reversibilidade dos processos de transformação na arte (SCHAPIRO, 2002, p. 57).

A heterogeneidade da obra de Picasso, com essa suposta concomitância de estilos, vem acompanhada de uma potente unidade, nem sempre intelectualmente apreensível. Muitos de seus trabalhos carregam marcas dessa ambiguidade ou paradoxo. Entre os mais marcantes está *Les demoiselles d'Avignon*, obra capital na história da arte do século XX.

Figura 6: *Les demoiselles d'Avignon* com os personagens femininos



Fonte: Moma, Nova Iorque.

Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1935. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Óleo sobre tela, 244 x 234 cm.

No fim de 1906, as formas tornam-se mais duras, mais angulosas, afastam-se da natureza. No lugar do rosa delicado, do amarelo claro e do verde pálido, vemos os tons densos pesarem sobre as formas massivas. No princípio de 1907, Picasso começa um grande e estranho quadro, onde aparecem mulheres, tecidos e frutas. Os nus erguem-se, congelados como manequins com seus grandes olhos calmos. [...]. No primeiro plano, estranhas ao estilo do resto, uma figura agachada e algumas frutas. É o início do combate desesperado que vai se seguir: a conquista do céu (KAHNWEILLER *apud* SECKEL, 1988, p. 658, tradução nossa).

Nem Matisse, Braque, Derain ou Apollinaire, nem outros artistas do círculo de Picasso. Somente o marchand Daniel-Henry Kahnweiler foi capaz de perceber, de imediato, a força da tela *Les demoiselles d'Avignon*, frequentemente apresentada como ponto de partida da arte moderna. Kahnweiler via na obra um desesperado e titânico combate de um pintor que se confrontava com todos os problemas formais da pintura e saudava, no lado direito da tela, o início do cubismo.

O mesmo marchand, no entanto, achava que a obra carecia de unidade e ainda não estava acabada. A tela inspirava reações frequentemente negativas, como se a pintura fosse tão somente uma provocação do pintor. “É como se você quisesse nos fazer comer estopa ou beber petróleo”, disse o amigo Georges Braque a Picasso (*apud* STEINBERG, 1988, p. 45).

Embora boa parte da obra de Picasso tenha surgido de um só impulso, a gênese de *Les demoiselles d'Avignon* é constituída de centenas de esboços e estudos. Tantos, a ponto de ter sido considerada a obra que mais possui estudos preparatórios e esboços da história da arte: são 809, ao todo. Desenhos, pinturas levadas a cabo, aquarelas, óleos, tudo distribuído entre telas e cadernos de rascunho com uma cronologia difícil de apreender. Picasso avançava e retrocedia em seus estudos, pintava ou desenhava no caderno que via na frente, sem se importar em revelar a ordem de suas descobertas ou

pesquisas. Quando se pensa em toda energia e tempo que Picasso dispendeu à concepção das *Demoiselles*, fica difícil crer na rejeição do pintor ao termo “busca”.

A história da arte não conhece nenhum caso comparável em que uma única obra tenha sido precedida de tão penosa preparação. Esse simples fato exclui totalmente a possibilidade de Picasso ter agido sem reflexão, ou mesmo inconscientemente, ou ainda em um estado de embriaguez criativa. Como mostra a documentação detalhada que possuímos atualmente, essa obra é, ao contrário, fruto de um procedimento lógico e racional que impressiona pela sua coerência e fecundidade (WARNCKE, 2007, p. 146, tradução nossa).

O processo de criação da tela que marcou o início da arte moderna tem algo de teatral, uma espécie de *mise-en-scène*. Picasso parte de uma ideia com uma dimensão narrativa: um grupo de cinco mulheres nuas acolhe dois homens vestidos, um estudante de medicina e um marinheiro. O primeiro, do lado esquerdo da tela, dirigia-se ao grupo segurando um livro ou um crânio humano, como afirmou Alfred Barr, amigo do pintor. Uma conotação moral pode ser dada à tela graças à alusão da velha tradição do *vanitas*, tipo de natureza morta que, alegoricamente, sugere a efemeridade e precariedade da vida humana. O marinheiro, por sua vez, vestido de azul e sentado, parece bem confortável entre as mulheres da cena. Ambos os personagens podem e foram associados ao próprio pintor, seus dramas interiores e sua relação com o sexo oposto. Entre os estudos dos personagens masculinos é observada – o que deve ser de grande interesse do ponto de vista psicológico – uma importante transformação fisionômica: os homens convertem-se gradativamente em mulheres.

O que importa em nossa busca por *ressonâncias* entre a artes, no entanto, é que Picasso rejeita tais personagens masculinos e, com eles, a dimensão narrativa que a tela poderia ter.

Figura 7: Esboço *Les demoiselles d'Avignon* com os personagens masculinos



Fonte: Catálogo da Exposição de Hélène Seckel (1988).

Eliminando os personagens masculinos, a obra afirma, com veemência, um espírito antinarrativo, já que as figuras vizinhas não dividem necessariamente um espaço comum, não reagem entre si, nem se comunicam, mas endereçam-se separadamente e diretamente ao espectador. A despeito da intenção de se desmontar a dimensão narrativa, porém, ela acaba solicitando, de qualquer forma, uma leitura evolutiva, da esquerda para direita. Existe, então, uma tensão entre imobilidade e rigidez quase icônica por um lado, e essa leitura horizontal evolutiva por outro. De qualquer maneira, o abandono da significação inicial das *Demoiselles* veio em proveito de uma abstração autorreferencial e fez com que a obra se tornasse, para alguns, o mais importante documento pictórico produzido no século XX e o paradigma de toda arte moderna. Na observação dos estudos e esboços, fica claro o abandono de um projeto alegórico em detrimento da imposição de um significado

mais imediato, de uma maneira de interpelar incisiva e diretamente o espectador. Picasso sobrepõe, assim, forma ao conteúdo.

Durante a gênese das *Demoiselles* inscrevem-se uma série de estudos sobre a forma, a geometrização de elementos e o tratamento do espaço. Durante algumas décadas, a tela foi considerada como inaugural do cubismo, a partir das críticas feitas por Kahnweiler. O marchand alemão, por considerar como a principal missão do cubismo a incorporação da multiplicidade na unidade, vê a tela *Les demoiselles d'Avignon* como marco inicial do movimento. Desde os anos oitenta, porém, esta visão não é mais consensual, já que outra obra feita no mesmo período que *Les demoiselles*, a tela *Les trois femmes*, contém traços mais marcantes do que veio a ser o movimento cubista. De todo modo, o fato da obra ser ou não cubista pertence sobretudo a um plano semântico, inserido na própria definição de movimento. O que fica bem nítido em telas como *Les demoiselles* ou *Les trois femmes* é que existe uma unidade incômoda, porém afirmada. Não se trata, no entanto, das mais representativas obras do cubismo. Ambas comportam uma grande riqueza no tratamento do espaço, na geometrização dos corpos, na relação figura-fundo, mas as formas, sobretudo na tela estudada, não chegam a construir-se e desconstruir-se sob nossos olhos como as telas de meados dos anos 10 pintadas pelo próprio Picasso ou as de George Braque.

A tensão unidade-multiplicidade, por outro lado, é um traço fundamental das *Demoiselles* e fica latente o posicionamento de Picasso em defesa de uma coerência artística independentemente de uma homogeneidade estilística. Sua coerência emerge em meio a um número enorme de emulações e analogias, providas das mais diversas fontes.

Sem dúvida, uma certa emulação endereçada a Matisse e a Derain atuou como um estímulo para Picasso, incitando-o a superar a arte desses pintores em uma obra-prima que resumiria e ultrapassaria ao mesmo tempo sua própria obra anterior (RUBIN, 1988, p. 368, tradução nossa).

Na primeira década do século passado, Picasso afirmava-se artisticamente muitas vezes pelo caminho das emulações de artistas do passado e de seus contemporâneos. É possível dar três conotações distintas para as emulações de Picasso nas *Demoiselles*. A primeira vem como uma dose de desejo de ultrapassar os fauvistas Henri Matisse e André Derain, cujas obras da época pareciam prolongamentos da estética impressionista. A segunda forma de emulação vem na força das apropriações, imitações e transformações daquilo para o qual se tem puro zelo e apreço. Tais fontes são as mais variadas. Havia, por um lado, a apropriação de elementos de obras de diferentes períodos: *A visão de São João* (1609-1614), de El Greco; *Três banhistas* (1879-1882) e *Cinco banhistas* (1877-1878), de Cézanne; *O banho turco* (1862), de Ingres; e *Nu azul – Lembrança de Biskra* (1907), de Matisse. Por outro lado, existia uma tendência ao chamado primitivismo, presente nos ideais de Gauguin (e sua cerâmica *Oviri*), nas esculturas ibéricas mais antigas da Espanha, encontradas perto de sua cidade natal, e, além disso, no conhecimento da arte egípcia presente no Louvre e nas máscaras e objetos tribais observadas no Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris. Esses últimos conhecidos pelo pintor com surpresa e forte admiração, no verão de 1907. O terceiro entendimento da noção de emulação – ligada a qualquer relação modelo-cópia, associada diretamente às mimeses ou à imitação – aplica-se ao fato de Picasso ter revelado particular interesse pelos doentes de enfermidades venéreas, tendo, inclusive, visitado a enfermaria da Prisão de Saint-Lazare em Paris e o Hospital Santa Cruz e São Paulo, em Barcelona, durante a confecção das *Demoiselles*. Observando as fotos de doentes desses hospitais, no final do século XIX, não fica difícil estabelecer alguma relação com as mulheres do lado esquerdo da tela.³⁷

37 Rubin (1988) reproduz algumas fotos de doenças cutâneas e sífilíticas do acervo do museu do hospital Saint-Louis de Paris. Algumas das deformidades não parecem muito distantes da aparência da mulher agachada no lado direito da tela estudada.

Em meio a essa profusão de referências, tensões internas, ambiguidades, impactos e rupturas estilísticas, a unidade do quadro viria, segundo Leo Steinberg (1988, p. 324), “da consciência siderada de um espectador que se percebe visto”.

Junto às emulações de obras de períodos longínquos, veio o desejo do pintor de isolar os componentes fundamentais da linguagem plástica e buscar as origens do modo de representação do homem pelo homem. O deslumbramento de Picasso em face das obras do Museu do Trocadéro chegou a ser descrito pelo pintor como a descoberta do próprio sentido da pintura. Essa descoberta de obras antigas, ditas “primitivas”, foi determinante na gênese das *Demoiselles*. A busca por ancestralidade acaba por conferir à tela uma dimensão hierática, como manifestação original de expressividade. As obras do Trocadéro, com sua potência ritual e psicológica, suscitaram grande fascínio em Picasso, a ponto de ele mesmo considerar *Les demoiselles* como uma tela de exorcismo, uma espécie de talismã curativo associado a ritos de passagem. A pintura nessa grande tela funcionaria como um catalisador de uma crise emocional, uma maneira de exorcizar seus próprios demônios. A variedade de estilos empregados somente exteriorizava os instrumentos que Picasso forjara para escavar as camadas mais profundas de seu espírito.

Uma última observação concerne ao título da obra. Ela foi inicialmente chamada *Les filles d'Avignon* ou *Bordel d'Avignon* pelo próprio criador e, concomitantemente, *Bordel philosophique*, pelo escritor e crítico de arte Guillaume Apollinaire, em referência ao livro de Marquês de Sade intitulado *Philosophie dans le boudoir* (*Filosofia na alcova*). Seu nome final e atual, dado por um amigo íntimo de Picasso, o poeta André Salmon, não agradou muito o pintor.

Como toda grande obra, *Les demoiselles d'Avignon* levanta uma série de questões e revela-se como um extenso campo de descobertas e de leituras. Tomando-se consciência ou não da complexidade de sua gênese e do lugar que a obra se inscreve na história, é certo

que seu poder de chocar, o imediatismo, a percepção da dimensão hierática e, enfim, toda força expressiva da tela, estão explícitos em sua surpreendente combinação de formas e cores.

RESSONÂNCIAS

Por trás de boa parte dos aspectos levantados até aqui – tanto nas trajetórias artísticas, quanto no universo específico das obras – uma série de coincidências nos acenam e esboçam o que se pretende chamar de *ressonâncias* neste texto. No entanto, para que elas se concretize de fato, é preciso que todo o percurso anterior de apresentação dos artistas e suas obras nos leve a um encontro efetivo. Voltemos agora nossos olhares para as coincidências e paralelismos nas histórias dos artistas e das obras e, mais do que isso, deixemos que as impressões causadas pelas obras em nossa subjetividade subsistam e dialoguem com os fatos, as reflexões e as especulações deste texto que, por sua própria natureza ensaística, não tem a intenção de fechar-se em pretensas verdades.

Stravinsky e Picasso

Não seria nada extraordinário encontrar semelhanças na trajetória de dois artistas que se tornaram amigos e dividiram durante anos a mesma cidade. O *zeitgeist*, legítimo representante da história, explicaria boa parte das coincidências e paralelismos de suas carreiras. Elucidaria, por exemplo, o fato de ambos terem se voltado, na década de 20, para modelos de expressão clássica, rejeitando temporariamente a arte de vanguarda.³⁸

38 Esse momento histórico foi chamado por Jean Cocteau de *rappel à l'ordre*, que pode ser traduzido como “convocação à ordem”, e se refletiu em várias instâncias artísticas em resposta ao cenário do período pós-guerra. A *neue sachlichkeit* (nova objetividade) na Alemanha, as obras literárias de T.S. Eliot e Paul

Contudo, nem o espírito do tempo, nem a relação de amizade entre os dois, seriam o bastante para elucidar algumas outras semelhanças, umas bastante profundas, que surgem ao confrontarmos Stravinsky e Picasso. As similitudes entre os dois, muitas vezes não são diretas, óbvias, ou mesmo reveladas nas cartas e depoimentos das pessoas que testemunharam a relação dos artistas – como Sergei Diaghilev, fundador da Ballets Russes, por exemplo. Os elos mais interessantes situam-se principalmente em profundas instâncias poéticas, em certos posicionamentos, em curiosidades ou em interesses similares, ou seja, nos meandros em que a história tem dificuldade de acessar.

Elos entre artistas podem surgir, por exemplo, em apropriações de certos sistemas e gestos técnicos dentro do repertório de sua própria arte ou de outra. Em um entendimento amplo da noção de apropriação ou aplicação, pode-se dizer que tanto um artista plástico como um compositor têm a possibilidade de utilizar vetores externos ao seu próprio domínio quando intencionam fertilizar suas obras, sem que isso represente necessariamente uma ameaça à autonomia de sua arte. É neste sentido que caminham as breves reflexões de Pierre Boulez sobre as influências mútuas entre as artes e a sugestão de algum tipo de paralelismo entre Picasso e Stravinsky.

[...] o compositor recorre à reflexão sobre o estado presente de seu ser musical, de sua consciência e, através da transgressão e da dedução, ele força certas barreiras que, até então, pareciam intransponíveis. [...]. Todo criador pode ser sensível a uma experiência que não lhe concerne diretamente e, indo além da diferença de aspecto, ser influenciado por um ou outro ponto de vista que ele encontre na sua própria linguagem (BOULEZ, 1989, p. 130-131, tradução nossa).

Valéry, e o neorrealismo do artista plástico André Derain também podem ilustrar essa tendência.

Logo, para Boulez, seria possível estabelecer tipologias de encontros entre compositores e artistas plásticos como Anton Webern e Piet Mondrian, Fernand Léger e Edgar Varèse, Arnold Schonberg e Wassily Kandinsky, Igor Stravinsky e Pablo Picasso, Maurice Ravel e Henri Matisse, Claude Debussy e as obras finais de Paul Cézanne etc.

Criadores, mesmo aqueles mais afastados no tempo ou no espaço, podem deixar traços profundamente similares por mais que sejam distintos os materiais sobre os quais eles trabalhem. Os artistas se apropriam, de maneira mais ou menos consciente, de referências exteriores à sua arte quando as consideram próximas ao objetivo de sua própria criação. Apropriam-se não pelo valor intrínseco dessa referência, mas pelo que ela pode trazer para sua obra. Ou seja, o valor central será sempre sua própria estética. Crendo ou não que existem semelhanças mais profundas entre os materiais e os meios de expressão artística, há certamente um reconhecimento ou uma identificação de valores estéticos comuns implícitos.

Além de um inegável domínio técnico que Picasso e Stravinsky tinham dos seus fazeres artísticos, pictóricos e composicionais, ambos cultivavam uma relação bem particular com a história. Esses artistas se apropriavam e aplicavam modelos, dos mais diversos períodos, com muita liberdade e conforme suas necessidades. Tais apropriações emergem sob a forma de emulações, nas quais um possível sentido de disputa ou competição é suplantado por um enorme apreço por certas obras e artistas. As referências aos trabalhos de um passado distante, ou não, são das mais variadas em Picasso. Elas vão desde os estudos da forma a partir de Dürer até a modernidade de Cézanne, passando por El Greco, Velázquez, Delacroix, Manet, Puvis de Chavannes e outros inumeráveis artistas ou obras³⁹. No caso de Stravinsky, as referências são igualmente abundantes. Além das obras citados mais acima, é possível acrescentar ainda as interferências

39 Entre as mais célebres referências de Picasso estão *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, *Femmes d'Alger*, de Delacroix, e *Las meninas*, de Velázquez.

da música de Debussy na ópera *Rouxinol*, de Webern em *Agon*, e de Pergolesi na suíte de *Pulcinella*. É nessa última, de 1924, que se concretiza uma parceria objetiva entre os dois, quando Picasso projeta o cenário para a realização deste balé.

O compositor e o artista plástico são guiados por uma espécie de universalidade nas apropriações que fazem de um enorme *corpus* musical ou pictórico. Na liberdade dessas assimilações e na aparente heterogeneidade de seus trabalhos residem alguns dos elementos a partir dos quais reconhecemos os gestos do pintor e do compositor em cada obra. Os dois criadores orientavam-se na história de maneira particular, apropriando-se livremente dela e talvez, por isso, em ambas as trajetórias a continuidade e a coesão estilística de ambos emergem justamente de um aparente jogo de rupturas sucessivas e simultâneas.

Há outra ressonância a ser notada. Frequentemente são estabelecidas analogias entre o sistema tonal na música e a figuração na pintura. A literatura especializada que aborda paralelismos entre as artes visuais e a música costuma associar o atonalismo e o serialismo musical do princípio do século XX à abstração na pintura do mesmo período. O atonalismo, o serialismo e a abstração renovam — ou rompem — com premissas sintáticas e de estruturação de suas artes e afirmam a modernidade. Por esse viés, Stravinsky e Picasso ocupam lugares ao mesmo tempo fundamentais e perturbadores nas histórias de suas modalidades artísticas. São precursores da modernidade, sem propriamente romper com o sistema tonal ou com o figurativismo. Suas obras incitam a renovação de olhares e interpretações. Elas propõem novas posturas perceptivas, comportam uma abertura a todo tipo de interpretação, porém, não abolem, necessariamente, elementos sintáticos das artes que as precedem. Na pintura, qualquer pequena referência a complementaridade cromática já é suficiente para ir ao encontro de um sistema de cores bem estabelecido. Na música, se algum elemento faz menção ao sistema tonal, já é o bastante para que o ouvinte, intuitivamente, trace um percurso de referências.

As *ressonâncias* entre os posicionamentos estéticos e as poéticas de Picasso e Stravinsky situam-se em um plano bastante profundo. Elas residem na maneira como ambos buscaram respostas para os impasses artísticos do fim do século e em suas relações com a história das artes musicais e plásticas. Essas ressonâncias, que se dão na globalidade da obra dos dois, podem também ser sentidas — e com bastante impacto — na especificidade das obras.

O sagrado e o bordel

Embora exista uma infinidade de interseções biográficas nas trajetórias de Picasso e Stravinsky, no momento em que despontaram *Les demoiselles* e *Le sacre*, os dois criadores ainda não haviam se encontrado. Logo, as ressonâncias produzidas, no sentido proposto neste livro, são perfeitamente possíveis, pois o contato entre obras e artistas é produzido pelo próprio receptor, e não voluntariamente inserido por seus criadores.

É somente em 1917, provavelmente, que os dois criadores se encontram pela primeira vez. Em Roma, o compositor apresentaria os balés *Pássaro de fogo* e *Fogos de artifício* junto ao seu amigo Serguei Diaghilev e a companhia Ballets Russes. Paralelamente, o pintor cuidava do cenário de um próximo balé a ser apresentado, *Parade*, em parceria com Erik Satie, Jean Cocteau e Léonide Massine. Além do compositor russo, Picasso conhece também sua primeira esposa, a bailarina Olga Koklova.

Nossas ressonâncias surgem como impressões de semelhança e terminam como similitudes legitimadas por uma observação mais aprofundada. No caso da *Sagração* e das *Demoiselles*, a primeira semelhança percebida e exposta neste texto vem da maneira direta e imediata com a qual essas duas obras nos interpelam. Mesmo excluindo os julgamentos de valor ou gosto, é difícil ficar indiferente à potência dos sons, cores e formas destas duas obras do início do século passado. Elas irão, no mínimo, deixar nossos sentidos em estado de

alerta e provocar algum incômodo, seja ele agradável – próximo da surpresa e da estupefação — ou desagradável — o horror diante de algo percebido como feio ou informe.

A obra *Le sacre du printemps* foi chamada maliciosamente de *Mas-sacre du printemps* por um crítico da época e sua estreia foi relatada pelo regente Pierre Monteux da seguinte maneira:

O mundo vinha, literalmente, abaixo. Caíam ininterruptamente coisas sobre a orquestra e o palco. Os apupos mal permitiam ouvir a execução, que eu, bravamente, levava adiante. De diversos pontos da orquestra, músicos, que também não acreditavam na obra, tocavam, mesclando com os sons do “Sacre”; a Marse-lhesa, Frère Jacques e coisas assim. Ao término da apresentação, com receio de sermos linchados, Stravinsky, Diaghilev, Nijinsky e eu, ao som dos ruidosos gritos de protesto, escapamos por uma saída subterrânea (MONTEUX *apud* MEDAGLIA, 2003, p. 49).

No que diz respeito às reações contra *Les demoiselles d'Avignon*, o impacto restringiu-se às pessoas próximas a Picasso, visto que obra não foi exposta publicamente na época. Henri Matisse, por exemplo, ficou furioso quando viu pela primeira vez a tela e sua reação imediata foi considerá-la como uma tentativa de ridicularizar o movimento moderno, de acordo com o depoimento de Fernande Olivier, que manteve uma duradoura relação com o pintor espanhol.⁴⁰ A escritora e colecionadora de arte Gertrude Stein ficou tão chocada que não foi capaz de falar sobre o quadro. Mais tarde, na medida em que a tela foi sendo conhecida, as reações eram sempre apaixonadas e imediatas. Irmão de Gertrude, o também colecionador e crítico Leo Steinberg, chegou a afirmar que nenhuma obra moderna consegue nos interpelar com um imediatismo tão brutal quanto *Les demoiselles*

40 Todas as considerações sobre o impacto inicial de *Les demoiselles d'Avignon* provém do catálogo organizado por Seckel (1988).

d'Avignon e, citando o historiador de arte Robert Rosenblum, menciona a “potência dissonante”, a “barbárie”, a “força mágica” e a “intensidade psicológica” da obra.

É irrefutável a potência do impacto causado pelas *Demoiselles* e pela *Sagração* naqueles que com elas se defrontaram e ainda se defrontam. Uma vez que reconhecemos haver uma similaridade, uma *simpatia*, no contato imediato das obras com nossa experiência, ressonâncias são produzidas. Mas estas, por si só, não seriam suficientes para justificar a crença em uma proximidade maior entre as obras. Vamos, portanto, penetrar mais profundamente nos seus conteúdos e formas e, assim, estabelecer analogias mais ambiciosas.

Uma dessas analogias concerne a dimensão hierática invocada pelos dois trabalhos. Elas carregam um aspecto emblemático e solene impondo algo como uma liturgia, um ritual. Quando recordamos a gênese das obras, a convergência no hierático é bem nítida. Existia um desejo por parte dos dois criadores de voltar-se à essência de suas artes respectivas. Havia uma vontade de tomar posse daquilo de mais profundo existente no ato de pintar e compor. Por um lado, há a “virtude mágica” que move os homens na fabricação das imagens. Por outro, o anseio por acessar tempos primitivos e as raízes primordiais da arte, simbolizadas ou materializadas pelo ritmo. Os dois criadores estavam atrás das origens dos modos de representação ou corporificação da arte, sejam elas sonoras ou visuais. Essa tomada de posição estética vai além do *zeitgeist*, pois o chamado “primitivismo” das vanguardas europeias evocava o passado de uma maneira mais arqueológica e romantizada.

Na época da composição da *Sagração*, nos anos que precediam a primeira grande guerra, a arte musical ocidental, em sua generalidade, mostrava-se plena de lirismo e de um certo espírito de divertimento – talvez como um mecanismo de defesa negando o tenso clima político da Europa e a nuvem negra que se aproximava. Mas em Stravinsky, particularmente, dimensões hieráticas eram evocadas, contrariando o espírito da época. Embora ares ritualísticos sejam frequentes em

boa parte de sua obra — isso foi apresentado mais acima como uma das quatro chaves para o entender o compositor russo — a *Sagração* surge, desde a ideia inicial revelada na autobiografia do compositor, como a música para um balé representando a chegada triunfal da primavera na Rússia pagã. Em seu título em inglês *The rite of spring* fica ainda mais claro o desejo concretizado de ilustrar musicalmente um ritual. É interessante pensar que na mesma autobiografia, o compositor formula uma curiosa consideração que ecoa ainda hoje sobre o poder de expressão da música. Ele diz que a expressão não é propriedade imanente da música e que a música seria impotente para exprimir seja uma atitude, um estado psicológico, um sentimento ou um fenômeno da natureza, entre outras coisas. Fato é que na obra em questão, queira Stravinsky ou não, é possível sentir ressoar o fascínio do compositor por uma dimensão ritual em sua arte. Existe a evocação de um arcaísmo, sem que isso pareça anacrônico ou inapropriado, e sua condução formal expõe certos arquétipos estruturais que não são distantes de uma liturgia.

Sua impetuosidade criadora imaginava rituais dantescos, nos quais tribos primitivas da “Rússia pagã” se exorcizavam através da música e da excitação física, ou, como no caso da “Sagração”, em que uma virgem era sacrificada, dançando até a morte, a fim de homenagear os deuses que traziam de volta a tão esperada primavera (MEDAGLIA, 2003, p. 46).

Pablo Picasso, como se sabe, interessava-se fortemente pelas origens da arte e do gesto do artista e estabelecia analogias entre sua própria arte e os talismãs protetores das antigas culturas. Uma das funções desses talismãs era a de dar forma aos espíritos e assim exteriorizá-los. Esse processo inconsciente, chamado pela psicanálise de ab-reação, pode ter sido apreendido por Picasso e, como sugere William Rubin (1988, p. 374), usado como uma maneira de “exorcizar”, “materializar”, dar forma aos espíritos. O exorcismo, neste caso,

corresponde a um rito de passagem, a uma forma de sacrifício. Ao pintar *Les demoiselles*, Picasso combinaria o processo de ab-reação com o apreço à arte de tempos remotos. Crendo ou não nesta hipótese, é certo que o pintor se voltou, com liberdade, para um passado e o preencheu de uma nova e impactante maneira.

Ambos os artistas percorriam um duplo caminho na construção de seus rituais: a busca pelo primordial — configurado como algo interior e inato —, e uma livre investigação do passado cronológico — materializado pelo interesse de Picasso pelas esculturas negras, egípcias e ibéricas e pela apropriação de temas musicais da Rússia antiga por parte de Stravinsky.

Ao lado do apreço pelo passado remoto, havia também uma abertura de gostos, interesses e uma vasta cultura artística. O que deve ser particular e comum aos dois artistas é, no entanto, a liberdade em transitar e apossar-se da história. Fazer, paradoxalmente, com que a heterogeneidade dos modelos contribua na construção da unidade de suas artes.

O que se vê na globalidade das obras fica expresso com clareza na individualidade de certos trabalhos. É o caso da pintura e da música estudadas neste livro. A problemática da unidade é potencializada nas *Demoiselles* e na *Sagração*. Outras obras marcantes que as precederam e as sucederam encontram uma unidade, digamos, mais confortável. É o caso de *Petruschka* (1910-1911) e *Noces* (1923, iniciada em 1914) de Stravinsky, o *Autorretrato* (1906) ou *Le Joueur de guitarrre* (1910) de Picasso. São todas obras bem-sucedidas, porém menos tensas que as estudadas, do ponto de vista formal. “Existe, apesar de tudo, um espírito dominante que anima o conjunto da obra, uma unidade de tema e de estrutura, e esta intimidação insolentemente lançada na direção de quem a observa” (STEINBERG, 1988, p. 343-344). A consideração de Steinberg sobre *Les demoiselles* poderia muito bem ter sido endereçada à *Sagração*.

Interessante observar que essa unidade incômoda intriga e, provavelmente, estimula inúmeras teorias e hipóteses a cada nova

incursão nessas obras. Em Picasso, além das já tradicionais associações com a arte negra e ibérica, existem as referências aos doentes de sífilis e à arte egípcia no Louvre, por exemplo. Em Stravinsky, somente o primeiro acorde de *Augúrios primavera*, logo após a introdução, suscitou numerosas divergências na sua classificação⁴¹. Existe, em ambas, uma coerência estilística nada evidente de se penetrar e, talvez por isso, seja tão difícil apreciar a significação artística das duas obras.

Les demoiselles d'Avignon e *A sacração da primavera* trazem uma forte marca da sucessão de avanços e recuos que caracteriza a globalidade das obras dos dois artistas. Abstração e figuração, referências politonais e rupturas de expectativas provindas da linguagem tonal alternam-se e desnorteiam na especificidade das obras aquilo que também parece desnorteado na trajetória integral dos artistas. Apenas parece, pois o que também une os dois criadores é justamente esta maneira particular de se posicionar em relação à história das artes e à noção imperante de evolução, submissa à exigência de uma coerência explícita. Ainda hoje, aqueles que dão importância capital à coerência evolutiva na arte aceitam com reticências as idas e vindas estilísticas de Picasso e Stravinsky.

Um aspecto que pode também se juntar às ressonâncias das obras observadas situa-se em um posicionamento poético similar: a opção de ambos os artistas por renunciar ou reduzir aspectos narrativos em suas criações.

Igor Stravinsky esforçou-se na direção de uma abstração mais vasta e tentou, na medida do possível, afastar-se de um enredo muito

41 Conferir em Boucourechliev (1982, p. 103-104): a mais tradicional classificação é a de um acorde de *fáb* Maior com três *appoggiaturas* inferiores (*mib*, *sol*, *sib*) acrescido de um *réb*. Uma outra seria o inverso dessa: acorde tonal de *mib* M com três *appoggiaturas* inferiores no grave (*fáb*, *láb*, *dób*), e a *appoggiatura* inferior da tônica, *réb*, constituindo a sétima acrescida do acorde de base. Em um outro entendimento, o acorde é visto como politonal constituído de um acorde da tônica de *fáb* M e de um *mib* M simultâneos.

detalhado e descritivo. Embora na gênese da obra ele tenha se apoiado em algum tipo de trama, seu desejo maior, como foi visto, era de ater-se ao fundamental — no sentido mais vasto da palavra — tanto nas questões musicais quanto nas questões plásticas na execução do balé. Não era do seu desejo que houvessem maiores pormenorizações e que sua peça se tornasse uma espécie de poema sinfônico. Curiosamente, na gênese da obra, vimos que houve uma primeira abordagem mais pormenorizada da narrativa que foi, pouco antes de sua estreia, suprimida. A linearidade musical, no entanto, independentemente de sua relação com significações extramusicais, sobrevive na própria natureza dessa arte e, particularmente no caso da *Sagração*, na variedade de acontecimentos musicais e na alternância dos diferentes arquétipos (*khorovod*, danças e procissões). De qualquer modo, há o desejo, perceptível à escuta, de reduzir as pormenorizações e enfatizar os impactos globais.

Na concepção de *Les demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso renunciou à ideia original que comportava personagens masculinos, um deles sugerindo um movimento de entrada em cena. O pintor abandona ainda a ideia de reportar-se à tradição de *vanitas* e a todo conteúdo que pudesse ser percebido como anedótico ou moralista. Uma narrativa entra na gênese da tela, como comprovam seus esboços, mas na medida em que a pintura vai tomando sua forma final, ela é deixada de lado e substituída por uma mensagem mais imediata, de um aparente estatismo.

Embora o desejo de concisão configure-se no imediatismo com o qual as obras nos interpelam, a dimensão temporal vai certamente subsistir, seja na música ou na pintura. Por um viés interpretativo não é difícil, por exemplo, visualizar algum tipo de narrativa percorrendo a tela, a partir sobretudo da nítida transformação anatômica de cada uma das *demoiselles*, da esquerda para direita e em sentido horário, ou da clara ruptura entre o lado direito e o esquerdo da tela. Tanto a peça musical quanto o quadro carregam um tipo particular de temporalidade, mas também uma vontade de suprimi-la. Esses

diálogos entre o instantâneo e a linearidade são particularmente acen-
tuados e geram um tipo de tensão no interior dessas obras, mesmo
que o espectador desconheça seus processos poéticos. A “renúncia” à
narração produz algumas consequências bem importantes. No caso
de Picasso, seu passo em direção à modernidade reside no fato de a
obra se autorreferenciar e impelir o espectador a participar daquela
imagem. Em Stravinsky, existe uma negação do lirismo romântico
vigente na época. A obra musical, como defende Boucourechliev,
se autorreferencia e não tem descendentes ou antecessores claros.
Sendo modalidades artísticas de naturezas distintas, a modernidade
das duas é também distinta, evidentemente. No entanto, do ponto
de vista poético, ou seja, da instauração da arte, é visível uma con-
vergência entre elas no que diz respeito ao desejo de supressão de
uma dimensão anedótica.

As duas obras de arte impõem, com imediatismo, seus conteú-
dos, e resistem, mesmo passado mais de um século desde suas cria-
ções. O quadro e a música ganharam, ou sempre tiveram, uma aura
arquetípica, como reveladores de estruturas ancestrais e aparentes
modelos para obras futuras. No entanto, o curioso e paradoxal é que
nenhuma das duas obras se configura efetivamente como ou em um
sistema específico. A música tem um lugar isolado na história e nem
mesmo seu próprio autor perseverou no caminho que abriu. Quanto
à pintura, embora seja inegavelmente um marco da modernidade,
não foi obra inaugural do cubismo, como se pensou durante algu-
mas décadas. Em ambas, o virtuosismo formal, a solidez estrutural
e a paradoxal coesão de seus sistemas e ordens internas talvez sejam
responsáveis por seus aspectos arquetípicos e seus lugares relativa-
mente isolados na história.

As ressonâncias entre *Les demoiselles d'Avignon* e a *Sagração da pri-
mavera* podem ainda provir de outro fator, o ritmo. Em pintura, o
modo mais natural de traduzir a noção ritmo deve ser na maneira
por meio da qual se divide o espaço da tela, ou seja, como elemento
organizador do espaço físico, onde um conjunto de linhas, formas e

cores se inserem. No caso da tela de Picasso, o aspecto rítmico inovador — embora não se possa ser esboçado com a precisão da música de Stravinsky — é intuído e pode ser descrito como uma maneira nova de se tratar a forma e sugerir novos caminhos na representação de relações tridimensionais. Quanto à *Sagração*, por mais que existam análises que enfatizem aspectos melódicos e harmônicos, há certo consenso em creditar ao ritmo a função central naquela música. É o ritmo, como gestor do tempo, que deve conduzir o tratamento harmônico e melódico do *Sacre*. E é também o ritmo, como gestor do espaço, que conduz as formas e as cores da pintura analisada.

A vocação arquetípica das obras convoca uma dimensão litúrgica e ambas nos remetem a algo de sagrado, porém sem viés religioso. Mas esse sagrado, seja na pintura ou na música, vem acompanhado de seus opositores. Forças profanas nos fazem ver caos em meio à ordem e evocam novos estados mentais. Observar, em paralelo, as duas criações, é admirar o confronto dessas duas forças, o percurso das similitudes — analogia, emulação e simpatia — no interior de cada obra e as *ressonâncias* produzida entre elas e no nosso espírito.

O imediatismo, a vocação hierática e ritual, o desvio da narrativa, o ritmo “bárbaro e dissonante”, a liberdade na emulação de modelos, a relação com a história, a maneira particular de buscar o “primitivo” e o originário, a unidade paradoxal e tensa, a importância como evento na história da pintura e da música: tudo isso deve justificar a inclusão de *Les demoiselles d’Avignon* e da *Sagração da primavera* no interior das *ressonâncias* apresentadas neste livro.

Capítulo 5

Atmosphères de Ligeti *e Black painting* n.º 1 de Rothko

Mais inusitado que o encontro entre criadores proposto no capítulo anterior deve ser este entre o compositor György Ligeti (1923-2003) e o pintor Mark Rothko (1903-1970). Na bibliografia percorrida sobre os artistas e naquela que trata de aproximações interartísticas, apenas uma menção sobre um possível paralelismo entre os dois foi encontrada, e citada mais abaixo, no livro de Paul Griffiths sobre Ligeti. O encontro de Ligeti e Rothko neste capítulo foi motivado por uma intuição de semelhança, ou melhor, por uma emoção análoga sentida em presença das obras *Atmosphères* e *Black painting n.º 1*. A partir daí, iniciou-se uma investigação dos aspectos poéticos e estéticos que criaram as condições para tal percepção. As *ressonâncias* surgem desse encontro induzido entre as obras, como também da reflexão sobre uma série de coincidências e correspondências em diversos aspectos das trajetórias artísticas e especificidades dos trabalhos apresentados. Depois de uma breve introdução aludindo a uma temática extra artística, as

ressonâncias são reveladas e desenvolvidas logo em seguida, tendo como mote central a ideia da similaridade entre as ambiguidades internas encontradas nas obras.

ARTE FRACTAL

As maquinações da ambiguidade estão entre as raízes da poesia.

(EMPSON, 1966, p. 3)

O cientista Benoît Mandelbrot era fascinado por geometria. Sentia-se, porém, incomodado com a vocação da disciplina de simplificar as formas das coisas. Ele queria apreender o mundo com suas reentrâncias e imperfeições em vez de, em grosseiras analogias, entender a lua como uma esfera ou uma montanha como um cone, por exemplo. A geometria precisava dar conta da realidade e sair do mundo platônico de formas perfeitas e inexistentes. Mandelbrot notou que as coisas, em sua finitude aparente, comportavam algo de infinito. Embalado por uma ciência que não parece assim tão longe da poesia, o cientista estabeleceu as bases do que chamou mais tarde de geometria fractal, fundamentando-se em objetos matemáticos propostos em meados do século XIX, supostamente sem grande valor científico. Um fractal, em uma explicação talvez simplista, seria o gráfico de uma função matemática contínua em uma área limitada. O cientista, que lecionou na Faculdade Albert Einstein de Medicina, na Faculdade de Economia em Harvard e no curso de Engenharia em Yale, corroborou com a teoria de que as formas geométricas poderiam conter contornos de extensões ilimitadas no interior de uma área restrita. Através de um processo de adição de triângulos dentro de uma circunferência que delimitava as extensões do primeiro triângulo, e a partir de um princípio organizador chamado autossimilaridade, Mandelbrot afirmava o infinito contido no finito.⁴²

42 Conferir Salles (2010): o pensamento de Mandelbrot encontra seu fundamento em um objeto matemático chamado “curva de Koch”. Ela funciona da

Sem a coerência ou o rigor matemático, mas com a potência de uma metáfora, esse princípio fundamental da geometria fractal introduz nossas reflexões em busca por ressonâncias em um estudo comparado de obras de naturezas distintas: uma tela do artista estadunidense de origem russa Mark Rothko e uma obra orquestral do compositor húngaro György Ligeti.

A primeira impressão de semelhança percebida entre a *Black painting nº 1* (1964) e a obra orquestral *Atmosphères* (1961) surgiu justamente da ambígua e paradoxal impressão de um *continuum* no interior de superfícies e durações bem delimitadas, ou seja, infinitudes em espaços finitos, como nos fractais. Essa analogia, no caso de *Atmosphères*, foi sugerida pelo próprio compositor húngaro em seus *Neuf essais sur la musique*.

Sabe-se que a ambiguidade é uma força que move boa parte das grandes obras de arte. Frente à tela de Rothko e à música de Ligeti somos surpreendidos por uma experiência a dois tempos. *Black painting* e *Atmosphères* revelam-se imediatamente como algo estático: por um lado uma massa sonora e, por outro lado, um tecido monocromático. Em seguida, após alguns instantes, desde que fixamos nossa atenção e nos entregamos às obras, aquilo que antes parecia estático transforma-se e movimenta-se aos nossos olhos/ouvidos, como gases que se expandem e se contraem. Conforme avançamos em direção ao núcleo das obras, do ponto de vista da experiência estética e da pesquisa teórica, encontramos particularidades constitutivas de tais ambiguidades internas que esses trabalhos nos trazem.

O próprio compositor comenta o aspecto paradoxal de *Atmosphères*:

seguinte maneira: no meio de cada lado de um triângulo equilátero, acrescenta-se um triângulo com o terço do tamanho original. Surgirá a forma de uma estrela de Davi, com um contorno mais extenso que o triângulo inicial. Repete-se o processo, dessa vez desenhando dois pequenos triângulos em cada lado das pontas da estrela, e então se repete indefinidamente o procedimento.

[...] é uma música que desperta a impressão de fluir continuamente, como se não houvesse início nem fim. O que escutamos é um recorte de algo que começou desde sempre... Há muito poucas cesuras; a música realmente flui. Sua caracterização formal é a de ser estática: somente uma impressão. No interior dessa estagnação, do estático, acontecem progressivas transformações. Imagine a superfície da água, sobre a qual uma imagem se reflete. Essa superfície se dobra pouco a pouco, e a imagem desaparece, porém muito progressivamente. A água se torna novamente lisa e nós vemos uma outra imagem (LIGETI *apud* EMBEOGLOU, 1992, p. 29, tradução nossa).

A ambiguidade do estático-móvel ou do finito-infinito encontra equivalências na capacidade de expansão e retração da música e da pintura e, de alguma maneira, relaciona-se ao efeito gasoso das obras.

Chamar essas manifestações sonoras e visuais de “gasosas”, embora possa parecer licença poética, não é absolutamente gratuito ou uma pura especulação. Os próprios artistas revelaram, em suas poéticas, estratégias que nos estimulam a perceber as obras como gases. Em Ligeti, isso fica evidente desde o título, propositalmente colocado em língua francesa, por comportar dois sentidos: uma conotação mais material, digamos, meteorológica, como evocação de camadas atmosféricas flutuantes, vagas e sem contorno; e uma conotação mais figurada, equivalente ao que chamamos em português de “clima” e em inglês “*mood*”. Seu equivalente em língua alemã, *atmosphäre*, limita-se à primeira conotação.

Segundo as regras inscritas nas primeiras páginas da partitura, não devemos perceber as entradas dos instrumentos e a peça se inicia com um *cluster* de 59 notas em *pianissimo* em uma extensão de cinco oitavas. Não é difícil pensar nessa massa sonora, densa e delicada ao mesmo tempo, como vapores, gases ou “nuvens de

sons”.⁴³ Um grande *cluster* pode ser representado como um enorme bloco monolítico denso, pesado e provavelmente agressivo. Se esse mesmo grande bloco for tocado, no entanto, com leveza, sem métrica ou ataque inicial perceptível, ele acaba por enfatizar um efeito atmosférico. Esse efeito é evocado também de outro modo, de forma ainda mais direta, quando ouvimos todo o naipe de metais, em *pppp senza surdina*, produzindo sons sem notas precisas, sopros suaves, entrando em momentos alternados, com diversas qualidades tímbricas somando-se umas às outras na aparência de um só bloco.

43 Um *cluster*, que em inglês significa “cacho” ou “aglomerado”, em música é um conjunto de notas próximas tocadas simultaneamente. Pode ser mais ou menos denso de acordo com o número de notas que o compõe.

Figura 8: Compassos 75-79 de Atmosphères

75

Handwritten musical score for Atmosphères, measures 75-79. The score is written on ten staves. The first five staves (measures 75-79) show a complex rhythmic pattern with notes, rests, and dynamic markings like 'pppp' and 'kaum hörbar!'. The next five staves (measures 80-84) are marked 'senza sord.' and show a similar pattern with some variations. The final staff (measure 85) is also marked 'senza sord.' and shows a single measure with a 'pppp' dynamic. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

77 $\text{♩} = 60$ (6'41") $\text{♩} = 60$ (ODER LANGSAMER)¹⁾

The score is for measures 77-80 of Ligeti's *Atmosphères*. It is written for a large orchestra, including six horns (Cor. 1-6), four trumpets (Tr. 1-4), four trombones (Trbn. 1-4), and tubas (Tba.). The tempo is marked as $\text{♩} = 60$ (6'41") $\text{♩} = 60$ (ODER LANGSAMER)¹⁾. The music is characterized by complex, overlapping melodic lines with many slurs and ties, creating a dense, atmospheric texture. The score is written in a handwritten style with various annotations like 'pochissimo' and 'morendo'.

Fonte: Partitura *Atmosphères* de Ligeti.

Na *Black painting n.º 1*, de Rothko, é também possível notar certas qualidades atmosféricas:

A paleta negra de Rothko pode ter exacerbado o sentido da dificuldade dos observadores em apreender seus quadros. Ele deixou cada vez mais seus observadores, literalmente, no escuro, lutando para ver os traços de seu pincel, sua tênue linguagem pictórica, e trazer à tona sua escuridão, focalizar seus retângulos desfocados. Para alguns críticos, esta opacidade está associada com *qualidades atmosféricas*, e os retângulos são frequentemente citados como nuvens vaporosas. As formas de Rothko nunca são tão indefinidas, informes, ou insubstanciais como esta metáfora sugere, e, no entanto, eles não se movem sem direção. Ao contrário, são inequivocamente, se não precisamente, ajustados, centrados, alinhados, e hierarquicamente ordenados. Enquanto os retângulos de Rothko são frequentemente vistos como névoas ou nuvens, os limites de suas pinturas são normalmente descritos em termos arquitetônicos como janelas ou aros, por exemplo. Mas esses limites, quando possível, evidenciam uma “insubstancialidade” – ora através de sua grande estreiteza, sua relativa escuridão, ora através da fantasmagórica fragilidade conseguida por meio de uma pincelada à seco em uma fina camada de cor sobre uma tonalidade branca ou luminosa (CHAVE, 1989, p. 184, tradução nossa).

Anna Chave, autora de uma importante obra sobre Rothko, menciona o aspecto insubstancial de suas telas e alude às intenções do artista em concebê-las visando envolver ao máximo o espectador. A percepção de algo vaporoso vem do efeito de transparência (*light-filled*) que Rothko utilizou desde os anos quarenta até as telas escuras monocromáticas (ROSENTHAL, 2007, p. 56). O pintor tinha todo um processo de preparação da tela e toda uma técnica para nos deixar fruir de suas transparências. Primeiramente, cobria sua tela com uma cola colorida por pigmentos e, em seguida, deixava uma camada

fina de tinta óleo para que a própria matéria da tela se tornasse cor. Sobre esse fundo, aplicava mais uma camada de tinta, com pigmentos em pó, têmpera de ovo e solvente.

Aplicando leves camadas de cor transparente, ele [Mark Rothko] reduzia a matéria até o momento em que as partículas dos pigmentos estivessem dissociadas da fina película e aderissem à superfície. Dessa forma, a luz poderia penetrar a leve camada de tinta, atingir as partículas de pigmento e retornar para inundar a superfície que irradiava cor. Variando texturas, as gradações tonais e a profundidade das camadas, experimentando graus de transparência com as misturas de óleo, têmpera de ovo e solvente, Rothko levava suas cores ao limiar da desintegração para criar sua luz (ISHAGHPOUR, 2003, p. 10-11, tradução nossa).

Pensar na tela de Rothko e na música de Ligeti como obras relacionadas a matérias gasosas, reafirmamos, não é simples e vaga metáfora. Uma primeira ressonância é visualizada com clareza na similitude com a qual os dois criadores produziram matéria gasosa em suas artes. Esses gases visíveis e audíveis nas obras dos dois artistas aparentam-se estáticos e tranquilos em um primeiro contato, como já dissemos, mas desde que fixamos nossa atenção, expandem-se e retraem-se sem cessar. Foi esta impressão inicial que nos fez vislumbrar ressonâncias comuns nos trabalhos de Rothko e Ligeti.

Na música, massas sonoras formadas por *clusters* que variam em extensão, duração e timbre são o bastante para produzir uma sensação de expansão e retração, quase sempre lenta. Quando nos aproximamos da partitura podemos verificar, no interior dessas grandes expansões ou retrações, dinâmicas internas, *crescendo* e *diminuendo* em vários momentos. Em um grande *crescendo* geral, por exemplo, muitos instrumentos “incham” e “desincham” sem cessar. Mas mesmo no interior de indicações de dinâmicas mais gerais, isso acontece. O compositor indica determinada dinâmica

e, ao mesmo tempo, pequenos *crescendo* e *diminuendo* nos instrumentos individuais. Percebemos, portanto, incessantes vibrações internas em *Atmosphères*. Uma perpétua mobilidade é acompanhada por uma estagnação quase total produzida pelo efeito gasoso dos *clusters*. Este efeito ambíguo na percepção foi desejado por Ligeti quando, conscientemente, buscou uma unidade entre simultaneidade e sucessão em sua música.⁴⁴

As vibrações internas também são percebidas na pintura, sobretudo nos efeitos de incidência luminosa trabalhados minuciosamente nas telas de Rothko. O pintor dizia que para encontrar o que queria dizer com suas pinturas era preciso procurar por aquilo que se situa entre a expansão e a contração que anima as superfícies.

Como diz Rothko, seus quadros dilatam-se, abrem-se a todo espaço e em toda direção [...] e, ao mesmo tempo, todo o espaço, de toda direção, contrai-se e fecha-se em si mesmo. Este movimento contrário ele chama de “sopro” dos seus quadros. “Entre esses dois polos, vocês encontrarão o que quero dizer” [citação do pintor no texto] (ISHAGHPOUR, 2003, p. 20).

Essas ambiguidades fundamentais – apresentadas sob a égide do finito-infinito da geometria fractal – geram alguns outros paradoxos não menos interessantes. É o caso da dialética entre a horizontalidade e a verticalidade das obras. Ligeti, quando quer buscar uma unidade entre sucessão e simultaneidade, persegue a união do vertical e do horizontal. O compositor tinha uma maneira particular de pensar as articulações entre essas duas dimensões e se preocupava com a posição de cada partícula musical na construção de uma música, que era quase como um objeto musical. Tal maneira especial de tratar das

44 Conferir Michel (1995, p. 172): o tratamento de cânone em uníssono com variação rítmica em um grande número de vozes se deve às influências da linguagem de Anton Webern.

dimensões verticais e horizontais, muito visível em *Atmosphères*, foi chamada por Francis Bayer (1987, p. 13) de “espaço sonoro unitário”, onde as duas instâncias tendem a se apagar.

[...] eu sempre penso em vozes, em camadas, e construo meus espaços sonoros como texturas, como fios de uma teia de aranha, sendo que a teia é a totalidade e o fio o elemento de base. [...]. Se você me pergunta: “por que o cânone?”, eu lhe responderei: “pela unidade horizontal/vertical (LIGETI *apud* MICHEL, 1995, p. 172, tradução nossa).

Quanto a Rothko, é sobretudo através da sensação de suspensão do retângulo no centro da tela que se pode produzir essa dupla ressonância entre vertical e horizontal. Devido à fragilidade das linhas que delimitam o bloco central, o pintor se relaciona com o fundo com simultaneidade e sucessividade. A própria sensação de expansão e retração em todas as direções deve construir esse espaço unitário, que se prolonga simultaneamente nos dois sentidos.

NOVA TEATRALIDADE

Novas ressonâncias emergem da maneira particular com a qual os artistas constroem e apresentam suas obras. O modo radical de lidar com a dimensão temporal reflete-se em uma narrativa artística peculiar. Ainda que por vias distintas das obras do capítulo anterior (*Sagração da primavera* e *Les demoiselles d'Avignon*), Ligeti e Rothko também buscam um imediatismo na comunicação de suas obras. Ambos incluem, da maneira mais direta possível e de uma só vez, o espectador no núcleo da música e da imagem, independentemente dos julgamentos, de gostos ou estéticos, que possam vir em segundo momento.

A rápida inserção do espectador na peça orquestral de Ligeti, por exemplo, reflete o desejo do compositor de ver suas obras apreendidas, não como fruto de uma racionalização temporal, mas como

vivência corporal imediata.⁴⁵ A significação impõe-se antes de qualquer procedimento analítico.

Trata-se de redescobrir, da maneira mais intacta possível, esta realidade musical primária e imediata, anterior a toda formatação do tipo discursivo, e de restituir todo seu poder expressivo, geralmente neutralizado e aprisionado por regras de uma organização artificial de origem cultural (LIGETI *apud* MICHEL, 1995, p. 172).

O poder de choque de algumas obras de Ligeti, como *Atmosphères*, pode ser atribuído ainda à maneira particular e imediata dos *clusters* revelarem-se à experiência perceptiva. Independentemente de qualquer tipo de juízo e de suas funções estéticas, é inegável a capacidade de tais efeitos sonoros de mobilizar os órgãos sensoriais.

Em Mark Rothko também estavam presentes, entre suas preocupações centrais, a comunicação imediata e o desejo de obter um impacto perceptivo.

“Um quadro não é uma pintura de uma experiência, ele é uma experiência”, disse Rothko em 1959. [...]. Os quadros de Rothko foram calculados para terem um intenso impacto perceptivo, para endereçarem-se ou confrontarem-se com os observadores do modo mais claro e imediato possível, engajando suas emoções e respondendo, pelo menos, as suas necessidades não materiais (CHAVE, 1989, p. 172, tradução nossa).

A comunicação direta e a vontade de incluir o espectador, em ambos os artistas, constituem a negação de uma narratividade linear, submissa ao tempo cronológico e à memória. Mais que isso: são a proposição de um outro tipo de aproximação ou de experiência estética.

45 Como sugere Yara Caznok (2008).

Rothko e Ligeti desejavam aproximar-se diferentemente dos seus respectivos materiais artísticos. Para o pintor, por exemplo, “um novo mundo plástico” deveria ser perseguido, como afirmou diversas vezes em seu livro *La réalité de l'artiste*.

O imediatismo das obras provém justamente da construção de um espaço sonoro e imagético no qual fundem-se horizontalidade e verticalidade. A dimensão temporal assume o controle dos efeitos de expansão e retração. É essa porção inicial de espaço, contudo, que age como uma espécie de emblema dos dois artistas. Em Ligeti, o efeito espacial — levado às últimas consequências em *Atmosphères* — já podia ser sentido em sua obra antecedente, *Apparitions* (1958-1959), e reproduziu-se em outras de anos seguintes, como *Volumina* para órgão (1961-1962), *Lux Aeterna* para coro misto (1966) e *Lontano* para grande orquestra (1967). O compositor cria, assim, uma sonoridade bem característica, sobre a qual outras considerações virão no decorrer deste texto.

Em Rothko, seus blocos imprecisos flutuantes, tal como a transparência e a luz das imagens que se estabeleceram como fundamentos de sua pintura desde os anos 50, tomam igualmente ares de emblema. Ambos os artistas visavam comunicar-se de maneira direta e sem muitas complexidades intelectuais. Esse aspecto emblemático, talvez icônico, de suas obras acaba por converter a narratividade convencional em algum novo tipo de teatralidade. A narrativa se transforma em um lugar onde a história se apresenta subitamente, na interseção das retrações e expansões, da simultaneidade e da sucessão.

É interessante observar também que a construção dessa nova teatralidade nos dois artistas não era mais a aspiração por uma ruptura com estéticas românticas ou impressionistas tardias, como o foi poucas décadas atrás com Stravinsky e Picasso, por exemplo. Rothko se apegou — e isso é bastante mencionado em seus próprios escritos e de seus comentadores — à noção de trágico, derivada do entendimento de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. O trágico na arte seria reflexo do trágico da vida. Por mais que uma boa parte de suas telas pareçam

completamente abstratas, o pintor invocava uma retórica clássica através do viés da tragédia, sempre presente em sua visão artística.

A pintura de Rothko é retórica no sentido em que ela rearticula, na abstração, a busca retórica (clássica) pelo efeito patético. [...]. Nesse pintor, a teatralidade é indissociável de dessa busca (ARASSE, 2006, p. 89, tradução nossa).

Em Ligeti, por outro lado, a dimensão trágica não está explicitamente declarada, ao menos não no caso de *Atmosphères*. No entanto, a nova teatralidade inscrita categoricamente na obra, configurada na massa sonora, na sensação de suspensão do tempo contrariada pelas sutis transformações no tecido musical – tudo pode comportar algo de dramático ou, no mínimo, de um forte suspense. Não foi por acaso que Stanley Kubrick escolheu essa composição de Ligeti para introduzir o filme *2001: Uma odisseia no espaço*, cuja produção se iniciou em 1964, três anos depois da estreia da obra orquestral. Durante dois minutos e meio vemos a tela completamente escura enquanto ouvimos um trecho de *Atmosphères*.

Essa nova teatralidade, é preciso dizer, não estava necessariamente em acordo com o *zeitgeist*, o espírito do tempo. Rothko e Ligeti guardam uma distância estratégica frente aos movimentos e códigos de sua época. Apesar do contato próximo com a vanguarda europeia, sobretudo em Darmstadt, e da simpatia pelo movimento Fluxus, Ligeti manteve-se aberto às músicas e influências artísticas que vinham de toda parte do planeta.⁴⁶ Não apenas em *Atmosphères*, mas na totalidade da obra de Ligeti, não é explícita qualquer adesão a sistemas, sejam eles

46 Em Darmstadt eram realizados festivais anuais onde reuniam-se estudantes de música, a partir de 1946. A cidade veio a se tornar um importante polo de criação musical nos meados do século passado. Quanto ao movimento artístico Fluxus, ele surgiu nos anos sessenta sob a tutela de John Cage e sob influências do dadaísmo e da filosofia zen. O movimento

mais regrados, como o serialismo integral do fim dos anos 50 e começo dos 60, ou mais livres, como a entrega ao acaso, nos passos de John Cage. Além de uma recusa aos sistemas e ordens do tempo, havia ainda em Ligeti uma rejeição espontânea ao eurocentrismo.

No caso dos abstracionistas norte-americanos, existia de fato uma recusa ao eurocentrismo que se configurava na afirmação da autonomia de Nova Iorque como centro de vanguarda, sobrepondo-se à Paris. Rothko, no entanto, não se enquadrava confortavelmente nos movimentos vigentes, nem gostava de ser incluído no grupo dos abstracionistas da chamada Escola de Nova Iorque, por considerá-los afastados da vida das pessoas que o cercavam.

Essa nova teatralidade, presente nas obras dos dois artistas em questão, configura-se igualmente na impressão de algo estático — uma superfície escura aparentemente imóvel e uma música que parece não ter início nem fim — na qual uma mobilidade discreta, mas imperiosa, se estabelece por meio de diversas estratégias poéticas.

Atmosphères está repleta de transformações nos timbres e no tecido sonoro. Na dialética do contínuo e do descontínuo, impõe-se uma vibração interna constante, alternando perpetuamente mobilidade e estagnação.

Ligeti instala-se no mundo do contínuo, desde o início, e é no seio dessa continuidade original que aparecerão gradualmente pequenos elementos sonoros, infinitesimais e muito diversificados, que instauram uma microdescontinuidade no próprio interior da continuidade no conjunto da trama sinfônica (BAYER, 1987, p. 137, tradução nossa).

Curiosamente, essa música contínua com microdescontinuidades é chamada de estática, até mesmo pelo próprio compositor.

caracterizava-se, entre outras coisas, por uma recusa às instituições de arte e ao próprio conceito de obra de arte.

Ligeti já havia desejado, de acordo com seus relatos, compor uma obra com essas características ditas estáticas e isso é bem visível em obras de anos anteriores como *Apparitions para orquestra* (1958-1959) e *Fragments* (1961).

Ao mencionar particularidades no tratamento do tecido sonoro do compositor húngaro, o crítico musical Paul Griffiths compara os efeitos psicológicos produzidos pela música de Ligeti aos sentimentos em face dos painéis de Mark Rothko. O autor se refere a obra *Fragments* e a um artigo publicado entre os *Neuf essais sur la musique* escritos por Ligeti:

A peça inteira é um estudo do que Ligeti chamou de “permeabilidade” de estruturas musicais em “Metamorfoses da forma musical”, mostrando como algumas texturas podem se misturar com muitas outras, enquanto algumas se mantêm sempre separadas. Não é, no entanto, uma obra que convida à apreciação detalhada de como ela é composta: seus *clusters* resistem à penetração da inteligência, e ficamos com um sentimento de temor, como diante de um dos grandes painéis de Rothko (GRIFFITHS, 1997, p. 38, tradução nossa).

No discurso do contínuo-descontínuo de *Atmosphères* existe apenas um verdadeiro e nítido golpe contra a continuidade, que reproduzimos no trecho de partitura abaixo. Quatro flautins atingem notas muito agudas (pautas superiores) junto a quatro violinos (pautas centrais) quando são surpreendidas por um pequeno, porém violento, *cluster* nos contrabaixos no compasso 40, letra G. Logo em seguida, a continuidade é retomada.

Figura 9: Compassos 38-42 de *Atmosphères* de Ligeti

Handwritten musical score for *Atmosphères* by Ligeti, measures 38-42. The score is written on multiple staves. At the top, there are circled numbers 38 and 40, and a 'C' time signature. The music includes various dynamics like 'ppp', 'morendo', and 'senza sord.'. There are also handwritten notes in Italian such as 'prendere il Flauto' and 'BOGENWECHSEL ALTERNIEREND'. The bottom of the page has the instruction 'TUTTA LA FORZA, TENUTO'.

Fonte: Partitura de *Atmosphères*.

No caso de *Black painting*, a sensação de estaticidade é perturbada pelos contornos nítidos e imperfeitos do retângulo central, bem como pelas marcas de pincel em diversas direções, sobretudo na parte inferior da tela.

Os retângulos não retangulares de Rothko interpretam, teatralmente, o papel das figuras com relação ao fundo sobre o qual eles surgem; mas são também lugares vibrantes de uma presença ausente, virtual (ARASSE, 2006, p. 90, tradução nossa).

A teatralidade mencionada na citação de Arasse não se manifesta, no entanto, em uma linearidade narrativa, mas como um efeito geral e espetacular daquilo que o pintor chamou inúmeras vezes em seus escritos de “drama humano”. Rothko buscava, muito conscientemente, uma nova teatralidade. Algo que o aproximaria, talvez, do cinema de Michelangelo Antonioni. “Seus quadros são como meus filmes, não falam sobre nada... com exatidão” – disse uma vez o cineasta ao pintor (ANTONIONI apud WICK, 2008, p. 45). Em uma carta enviada a Rothko, Antonioni reafirma sua admiração e simpatia:

[...] a cada vez, nesses quadros que parecem feitos de nada, quer dizer, somente de cor, eu descubro algo novo. Descobrimos tudo que está por detrás da cor, que lhe dá sentido, drama, enfim, poesia. [...]. Tive a ocasião de te dizer até que ponto eu sinto — talvez com presunção — que sua pintura é próxima do meu trabalho (ANTONIONI apud WICK, 2008, p. 45, tradução nossa).

Independentemente das distintas forças que moviam os dois artistas e do fato de eles não terem tido contato durante suas vidas, é possível vislumbrar interessantes ressonâncias entre *Atmosphères* e *Black painting n.º 1*. São bastante similares os desejos e os efeitos produzidos pelos dois artistas em suas novas teatralidades, na inclusão do espectador, enfim, no modo com o qual ambos contam suas histórias.

PROTEGENDO E VIOLANDO

Assim como em Stravinsky e Picasso, há muitas similaridades na maneira com a qual Ligeti e Rothko relacionavam-se com o passado e os sistemas vigentes. Para ilustrar a relação que o compositor entretenha com a história, o musicólogo francês Joseph Delaplace (2007, p. 21) diz que o compositor se comportava ao mesmo tempo como uma vestal — virgem que protege o fogo sagrado no Fórum Romano

— e como o ladrão desse mesmo fogo. Ao mesmo tempo que protege, viola, apropria-se do fogo e dá a ele um novo fim.

É evidente que a quase totalidade dos artistas se apropriam de técnicas do passado para readaptá-las, cada qual à sua maneira. Desde que não se acomodem em um sistema e sigam à risca seus códigos, os artistas serão sempre protetores e ladrões do fogo. No caso de Ligeti e de Rothko, porém, essa atitude de proteger e violar parece potencializada, sugerindo um aparente paradoxo.

Uma maneira bem particular de articular o antigo e o novo se faz notar em Ligeti quando ele se apropria, por exemplo, do contraponto, aquela que é talvez a mais clássica das estruturas musicais, sendo o clássico entendido no sentido amplo de uma solidez arquitetural e da coerência na distribuição das partes em um todo. Em *Atmosphères*, assim como em outras obras posteriores, como *Lux Æterna* de 1966, Ligeti utiliza-se da linguagem canônica. Sua formação musical tradicional, unida à admiração pela obra do compositor franco-flamengo Johannes Ockeghem (1420-1497), o fez explorar — ou extrapolar — os limites da polifonia. Em relação à obra de Ockeghem, Ligeti dizia afeiçoar-se pelas imitações, ao mesmo tempo retrogradadas e livres. Em *Atmosphères*, o compositor húngaro sobrecarrega de tal maneira a linguagem polifônica que ela acaba por tornar-se imperceptível. O que na partitura é cânone, na experiência torna-se massa sonora. A emulação de modelos de um passado remoto na história da música acaba elevando-se ao paroxismo. Ligeti trabalha com a saturação vocal, chegando até mesmo a sobrepor canonicamente 48 vozes.

Abaixo, as pautas dos 14 primeiros violinos nos dão ideia da complexidade da escrita polifônica:

Figura 10: Compassos 44-47 de *Atmosphères* de Ligeti.



Fonte: Partitura *Atmosphères*.

[...] utilizei inúmeras vezes o cânone e o nomeei “sobressaturado”, pois existem tantas vozes e ele é tão denso que não escutamos a polifonia, mas um bloco sonoro com movimentos interiores. Eu utilizei muito essa técnica, mesmo em obras bastante recentes (LIGETI *apud* MICHEL, 1995, p. 171, tradução nossa).

Uma vez que escutamos *Atmosphères* e observamos a partitura, a analogia de Delaplace sobre a vestal e o ladrão do fogo faz todo sentido. Ligeti potencializa a tensão entre presente e passado na medida em que simultaneamente é fiel a uma técnica antiga e, ao levá-la às últimas consequências e sobrecarregá-la, acaba por traí-la de maneira fatal.

Somente abandonando o elemento épico da história é possível buscar um digno encontro presente-passado, continuamente renovado, sendo sempre uma experiência particular. Tal

experiência destaca os principais pontos da história, em vez de apresentar uma imagem eterna, suavizada pela ditadura dos desdobramentos de ordem causal (DELAPLACE, 2007, p. 21, tradução nossa).

Ao contrário de Ligeti — no qual a obra estudada pode ser considerada como auge de sua primeira fase, ou mesmo o estopim de sua carreira internacional —, a pintura negra de Mark Rothko ilustra o final de sua trajetória. No entanto, a metáfora do artista que protege e rouba o fogo pode ser igualmente válida. O pintor entretinha uma forte relação com uma arte de grande solidez estrutural, aquela da Renascença.

Até chegar em seus retângulos transparentes e flutuantes de sua chamada fase clássica, da qual *Black painting n.º 1* é herdeira direta, Rothko teve uma trajetória artística de grande coerência. Algumas das forças maiores que orientaram sua obra podem ser apresentadas na seguinte ordem: um apreço pelo expressionismo e pelos temas seculares orientados por inclinação política; um interesse pelo mito e pelo drama, que ele guardou por toda vida; a afeição pelo surrealismo; um impulso primitivista acompanhado por um interesse crescente pelo conteúdo emocional; e, finalmente, sua fase clássica, que começa nos anos 40 e preserva quase todos os aspectos anteriores, acentuando-se, porém, a busca pela luminosidade e as tensões entre figura e fundo, ausência e presença, mobilidade e estaticidade, sujeito e objeto, microcosmos e macrocosmos.

Em textos que escreveu entre 1940 e 1941, editados somente em 2004 com o título de *La réalité de l'artiste*, Rothko comenta sua relação com o passado dizendo não pretender desprender-se dele, mas avaliá-lo da maneira mais consciente possível. Seria preciso reorientá-lo em direções nas quais ele possa ser perpetuado com uma força crescente e criar, dessa forma, o que o pintor chamou de “novos mundos plásticos”.

Nas pinturas a partir dos anos 40, de fase clássica, Rothko recapitula e apropria-se de obras figurativas do passado e as transforma por meio de analogias estruturais, preservando traços de alguns códigos preexistentes. O pintor aplica em uma arte não-figurativa elementos de uma arte figurativa e estabelece assim uma série de relações formais. Rothko constrói sua obra a partir de duas vias complementares: um sentido intuitivo de distribuição de valores no espaço e um apego por proporções exatas. Por detrás de telas supostamente não figurativas, estão emulações e analogias de modelos de quinhentos anos de existência. É o caso, por exemplo, da tela *Number 18* (1948) e seu modelo *Adoração dos magos* (1526), pintado por Quentin Matsys (1466-1530).⁴⁷

47 Anna Chave (1989) cita ainda o *Number 17* de 1947, *Madona e a criança* de Giovanni Bellini, e o *Untitled* de 1949 da coleção do Wadsworth Atheneum Museum of Art, que tem como referência direta a *Sagrada Família*, painel de um tríptico atribuído a Roger van der Weyden do Museu da Capela Real de Granada.

Figura 11: Mark Rothko. Number 18, 1948. Óleo sobre tela, 170 x 142cm



Fonte: Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie.

Figura 12: Quentin Massys. Adoração dos magos, 1526. Têmpera e óleo sobre madeira, 103 x 80 cm



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

As estruturas clássicas perseveraram de modo consciente e intencional nas obras da maturidade de Rothko, mas só se revelam quando nos aproximamos de seu pensamento e poética. Embora a *Black painting n.º 1* não nos remeta diretamente a um modelo preciso de emulação, permanece ali uma das maiores recorrências da obra do pintor, o retângulo flutuante. Na coerência da trajetória artística de Rothko é certo que as forças ou reflexões sobre o espaço a partir dos modelos antigos perseveraram também na obra estudada.

Dessa maneira particular de manter vivas linguagens ou conteúdos artísticos do passado, ainda que com efeito desvirtuado, os dois artistas nos trazem ao que nomeamos *ressonâncias*. Elas devem brotar, nesse caso, do afincamento com o qual eles se apegam e protegem o passado. O músico e o pintor desenvolvem suas emulações, permeadas de muita admiração e apreço por seus modelos, e violam algo de muito profundo. Assim, preservam e transgridem os objetos de suas emulações.

OBRAS MULTISSENSÓRIAS

Tanto Ligeti quanto Rothko tinham uma maneira especial de se relacionarem com a percepção de suas próprias obras e com as artes vizinhas. Um dos objetivos artísticos de Ligeti era favorecer o aparecimento de uma nova postura perceptiva. O compositor procurou convocar as sensações globais do nosso corpo para moldar as texturas e densidades das massas sonoras que criava. Ele admitia o complexo psíquico-emocional como um sistema híbrido e sinestésico e, por isso, buscava evocar no ouvinte uma sensação de organicidade e a consciência de uma multissensorialidade (CAZNOK, 2007, p. 136-137).

O ideal de integração dos sentidos do músico vem acompanhado de um interesse constante pelas outras artes, particularmente por um certo número de artistas visuais. Alguns o influenciaram diretamente em seu processo criativo. Maurits Escher, por exemplo, com

suas ilusões óticas, o influenciou na composição de *Continuum*, de 1968, para cravo. Van Gogh, Magritte, Mondrian, Klee, Steinberg, Topor e Peter Blake estão entre os artistas admirados por Ligeti e que o fizeram refletir sobre o sentido de complementaridade das artes e os paralelismos dos planos técnicos.

Da parte de Rothko, havia também certo interesse pela arte dos sons. O pintor tocava bandolim e piano, chegando até mesmo a desejar se tornar músico profissional. No livro *La réalité de l'artiste* vê-se que o pintor estava a par da música de vanguarda de seu tempo. Nos anos 40 era muito frequente a busca dos compositores por uma apropriação mais efetiva do espaço, por meio de amplas harmonias verticais. Para Rothko, música e pintura ligavam-se profundamente à ampla noção de movimento.

[...] existe uma espécie de experiência sinestésica originária onde o sonoro se mistura intimamente não somente ao visual, mas também e, talvez, sobretudo ao cinestésico, que parece atuar em primeiro plano. Com efeito, quando falamos de espessura de um bloco sonoro, trata-se de uma sensação essencialmente cinestésica, da qual a percepção de um *cluster* nos fornece uma espécie de equivalente sonoro; da mesma maneira, o espessamento e a retração progressivos dos *clusters* produzem no ouvinte uma manifesta impressão de mobilidade cinestésica. A percepção dos *clusters*, de *glissandi*, de nuvens de sons, assim como dos movimentos que os ligam, é uma percepção que, além de sua dimensão estritamente auditiva, solicita uma atenção e uma participação ativa de nosso corpo; nós podemos falar, então, de uma fixação corporal dessas estruturas figurativas elementares do tipo contínuo nas profundezas de nosso “sentir originário”. Isso talvez explique que suas significações, de ordem essencialmente qualitativas, sejam captadas de uma só vez pela percepção, sem que nós tenhamos necessidade de recorrer a qualquer de mediação, de qualquer tipo (BAYER, 1987, p. 130-131, tradução nossa).

Essa dimensão cinestésica, em Rothko, é frequentemente citada sobretudo em seu entendimento de plasticidade e no seu objetivo, diversas vezes citado em seu livro, de buscar “novos mundos plásticos”.⁴⁸ A palavra “plástico” comporta em si uma dimensão de maleabilidade e mobilidade que se aplica perfeitamente a toda pintura, embora seja mais fácil seu entendimento no campo da escultura. Na compreensão de Rothko, a plasticidade estaria intimamente ligada ao movimento, devido à sensação que todas as coisas produzem de ir e vir no espaço. O pintor se situa entre os artistas que acreditam e buscam uma totalidade perceptiva.

A plasticidade, na concretude de uma obra pictórica, vem acompanhada de uma maleabilidade. É ela quem atrai, quase obrigatoriamente, o toque, o tátil. Por isso, Rothko chegou a considerar que o objetivo maior de um artista seria despertar nas pessoas esse sentido e dar a ilusão de sensações musculares diversas. O pintor faz uma distinção entre duas poéticas artísticas: a da tatilidade e a da ilusão. Na primeira, o artista deve buscar na sua obra a realidade tátil; na segunda, a realidade da aparência é seu objetivo. Rothko fez uma clara opção pela primeira poética, que se distingue ainda pelo fato de a dimensão tátil não vir, de maneira alguma, separada dos outros sentidos. Ela integrará sempre um todo perceptivo, pois os valores táteis não são distanciados da retina. A opção pela aparência, ao contrário, exclui os outros sentidos em detrimento da visão e cria um espaço ilusório, uma ilusão de aparência. Rothko cita alguns exemplos para ilustrar sua distinção. Giotto e a pintura mural egípcia no caso da tatilidade, Michelangelo e Perugino para a opção pela aparência e pela ilusão. Mesmo que os exemplos venham de épocas remotas, o pintor considera esses dois caminhos como partes constituintes das

48 O prefixo latino *cine* se associa à ideia de movimento e *cinestesia* se define pelas sensações através das quais se percebe o movimento. Embora a pronúncia seja idêntica, *sinestesia* e *cinestesia* são noções bastante distintas.

“crenças espaciais” que se alternam e se misturam há séculos na pintura europeia desde a Renascença.

No caso de Ligeti, a tatilidade entra por outro viés. A experiência tátil brota e emana do gesto do intérprete. A sucessão de notas em suas figuras melódicas não é apenas ouvida, mas é experimentada como modelagem tátil, o que produz deleite muscular no intérprete. O conceito de técnica instrumental de Ligeti seria a conciliação da fruição cinética e sonora dos movimentos no instrumento. Nos *Estudos para piano*, essa tomada de partido pela tatilidade atinge seu ápice.⁴⁹ Na plasticidade dos gestos instrumentais requeridos para a execução de boa parte de suas obras, podemos perceber a importância que Ligeti dedica à dimensão motora, de maneira geral. A tatilidade se apresenta como uma potencialização da expressão dos gestos. E toda essa potência necessariamente refletirá na recepção das obras e, dessa forma, solicitará novas posturas frente a sua música. A sensação tátil demandada em *Atmosphères* é certamente menos direta que em outras obras, mas não deixa de se fazer presente. É fácil perceber a obra como uma exibição de texturas sonoras ou de maneiras de moldar ou esculpir o tecido do som.

Uma última ressonância entre os dois artistas e suas obras estudadas pode surgir ainda de um paralelismo entre a cor e o timbre musical. Mais uma vez, a noção de movimento participa como termo comum dessa analogia. E o movimento, lembramos, está intimamente ligado, na *Black painting* e em *Atmosphères*, ao ir e vir, à expansão e à retração que habitam indubitavelmente a poética das duas obras. Através da técnica chamada *bewegungsfarbe* (cor do movimento) o músico liga intrinsecamente o ritmo ao timbre, fundamentando-se em seus estudos de sobreposição de partes e experiências de ilusões acústicas. Na pintura, Rothko fala em respirabilidade (*breathiness*)

49 Conferir Caznok (2008, p. 186): a abertura de Ligeti em relação à música extraeuropeia, em especial a dos percussionistas africanos, também contribuiu para sua busca de uma intensificação do prazer motor e acústico no instrumento.

e, de acordo com Daniel Arasse (2006, p. 92), suas cores produzem o movimento que impulsiona a nova teatralidade de seus quadros.⁵⁰ O timbre e a cor serão os responsáveis pelo avanço e recuo dos elementos em jogo.

Mesmo que partam de fundamentos muito diferentes, Rothko e Ligeti convergem em uma causa final similar: aquela de nos convidar a perceber as obras além de seus lugares perceptivos tradicionais. O sentido tátil deixa de ser algo periférico para se transformar em origem e fim. Dessa forma, por vias distintas, os dois artistas se encontram em suas vocações sinestésicas, cinestésicas e na percepção de uma globalidade sensorial. Rothko e Ligeti estavam conscientes das diferenças das maneiras através das quais as artes da visão e da audição chegam até nós, mas ambos visavam uma percepção global e sintética, em que os órgãos dos sentidos são apenas vias para acedê-la.

Assim, as forças da simpatia, que se situam na origem da nossa percepção de semelhanças, se convertem em ressonâncias, segundo os preceitos deste livro, por meio de uma abordagem ampla e variada de duas obras provindas de contextos bem distintos.

50 Conferir em Rosenthal (2007, p. 14) como é interessante notar que a percepção do preto, seja como cor ou não cor, permanece enigmática para a ciência. Sabe-se como as células nervosas reagem ao verde, ao vermelho, aos círculos, triângulos, aos movimentos de barras, mas não se consegue observar como, exatamente, as células registram o preto. Ele deve ser processado, na verdade, nas áreas reservadas às formas e movimentos. Além de Mark Rothko, muitos outros artistas em Nova Iorque se interessaram pelo preto em meados do século XX: é o caso de Frank Stella, Rauschenberg e Ad Reinhardt. Cada um deles tinha uma maneira bem particular de lidar com o preto. Frank Stella impõe uma rítmica muito bem definida e apresenta formas bastante nítidas. Rauschenberg tende a trabalhar com texturas, mistura de cores e colagens de papéis, por exemplo. Ad Reinhardt enfoca a alternância de gradações do preto. Outros artistas pintaram telas negras na mesma época, tais como Barnett Newman, Willem de Kooning e Franz Kline, mas não chegaram a criar séries como Rothko, Stella, Rauschenberg e Reinhardt.

Figura 13: Mark Rothko. *Black painting n.º 1*, 1964. Óleo sobre tela, 105 x 80 cm.⁵¹



Fonte: Kunstmuseum, Basileia.

51 Todas as reproduções de obras de arte são, evidentemente, cópias imperfeitas de um modelo. Essa premissa é particularmente verdadeira na obra de Rothko, já que todos os efeitos da incidência luminosa previstas pelo pintor são quase inteiramente aniquilados na imagem reproduzida. Por isso, é preciso um importante esforço de abstração para aqueles que não tenham entrado em contato com *Black painting n.º 1*.

Capítulo 6

Outras ressonâncias

As *ressonâncias* são herdeiras da simpatia, similitude que tem como mote a liberdade. O espectador atua como proponente do diálogo instaurado entre obras. A maior parte da literatura que aproxima música e artes visuais, ora ocupa-se dos artistas engajados voluntariamente no contato com o domínio vizinho — o que não é exatamente o caso de nossas ressonâncias —, ora volta-se aos paralelismos históricos ou estéticos. Nossas ressonâncias não se fundam no desejo expresso pelo artista de traduzir expressões artísticas distintas da sua, nem tampouco são dependentes do espírito do tempo, muitas vezes incapaz de justificar homologias e correspondências entre modalidades artísticas.

Mais numerosas que nos livros, as ressonâncias pululam nos olhares e reflexões de quem intui paralelismos entre artes tão distintas quanto uma tela a óleo e uma peça musical. São certamente muito numerosas as intuições de ressonâncias que não se configuraram em escritos ou estão explícitas em discursos. De qualquer forma, na bibliografia da disciplina estética (comparada ou não), em ensaios sobre arte e em escritos acadêmicos subsistem um certo número de encontros artísticos que se ajustam à noção proposta neste livro.

O filósofo estadunidense John Dewey, por exemplo, propõe um paralelismo entre duas obras livres de sincronia histórica: *Os jogadores de cartas* de Paul Cézanne, da última década do século XIX, e os primeiros compassos da *Quinta sinfonia* de Ludwig van Beethoven, de 1808. Dewey se dá conta de semelhanças entre essas criações e justifica sua aproximação, validando dessa forma as similitudes percebidas e, segundo nossos preceitos, afirmando ressonâncias.

Figura 14: Paul Cézanne. *Os Jogadores de Cartas*, 1890-1892. Óleo sobre tela, 65,4 x 81,9 cm



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Em consequência da qualidade volumosa fazer parte de ambos, tanto a sinfonia quanto o quadro tem poder, força e solidez – como uma ponte de pedra bem construída. Ambos expressam o

duradouro, aquilo que é estruturalmente resistente. Dois artistas, por meio de diferentes veículos, colocam a qualidade essencial de uma pedra em coisas tão diversas quanto um quadro e uma sequência de sons complexos. Um faz seu trabalho usando cor e espaço, o outro, som e tempo – o qual, nesse caso, tem o volume maciço do espaço (DEWEY, 2010, p. 372).

Embora os dois capítulos anteriores aproximem obras de momentos históricos próximos, tanto o exemplo de Dewey quanto alguns dos outros citados mais abaixo aludem a paralelismos sem concomitância alguma de tempo ou de espaço.

O escritor brasileiro Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à estética*, sugeriu algumas aproximações entre artistas, alguns em sincronia histórica, outros não. Botticelli e Vivaldi convergem no apolíneo das obras equilibradas, ordenadas e luminosas. Michelangelo, El Greco e Goya se juntam a Beethoven no espírito dionisíaco dos contrastes violentos, da carga dramática e vibrante, onde a “harmonia é conseguida como uma vitória sobre a desordem” (SUASSUNA, 2008, p. 322).

Pierre Boulez, em *Le pays fertile: Paul Klee*, propõe alguns encontros entre música e pintura partindo de obras do pintor suíço:

Figura 15: Paul Klee. *L'ordre du contre-ut*, 1921. Aquarela, pena e tinta sobre papel, 32 x 23 cm



Fonte: Penrose collection, Chiddingly.

L'ordre du contre-ut pode ser aproximada, por exemplo, da *Seconde pièce pour quatuor à cordes* de Stravinsky, que data do período entre 1913 e 1914.

O lado humorístico, maneirista, desse Klee é bem próximo, na minha opinião, de obras de Stravinsky de um período um pouco anterior, o período russo, que apresenta as mesmas características: *Pribaoutki*, *Berceuses du chat* etc. Os dois tipos de obras manifestam uma correspondência de inspiração e de realização (BOULEZ, 1989, p. 28, tradução nossa).

Menos precisos que esta aproximação entre peças específicas, mas não menos interessantes, estão os paralelos que Boulez aponta entre a obra de Anton Webern (1883-1945) e Piet Mondrian (1872-1945). Os dois artistas, muito provavelmente, ignoravam-se totalmente e havia uma reduzida cultura da arte vizinha. No entanto, tiveram uma evolução similar da figuração à abstração, por meio de uma disciplina cada vez mais rigorosa e de uma redução dos elementos de criação. Em referência a Webern e Mondrian, Boulez menciona, curiosamente, a similitude *simpatia*, que dá origem ao nosso conceito de ressonância:

Sem nunca terem se encontrado, sem terem se influenciado mutuamente de maneira direta, suas obras encontram-se em “simpatia”. E, seguindo um caminho idêntico, eles observam a si mesmos atentamente, no fim de suas existências, e mostram mais fantasia, mais vida. Tudo isso, permanecendo no interior de fronteiras voluntariamente limitadas (BOULEZ, 1989, p. 25, tradução nossa).

No que diz respeito ao paralelismo estabelecido entre a libertação da tonalidade e o rompimento com a representação, Arnold Schoenberg (1874-1951) e Wassily Kandinsky (1866-1944) poderiam ser exemplos análogos ao de Webern e Mondrian. Estes, porém, não se

incluem nas ressonâncias, dentro de nossos preceitos, já que influências mútuas se deram no contato estreito entre ambos.

O exemplo mais emblemático que tomamos de Pierre Boulez (1989, p. 175) para ilustrar esse capítulo conclusivo se dá entre a tela *Le pays fertile* (1929) de Paul Klee, e sua própria obra *Structures pour deux pianos* (primeiro livro, 1951-1952): “Descobrimo pela primeira vez a aquarela de Klee, olhando-a, constatei um procedimento similar, tendendo a despersonalização do criador, a seu anonimato.” As *ressonâncias* nascem, no compositor, do reconhecimento de similitudes, ou seja, de uma impressão inicial de semelhança, uma forma de simpatia, e nas analogias estruturais que o compositor é capaz de discernir entre seus próprios procedimentos criativos e aqueles de Klee. As similitudes de simpatia e analogia dialogam — assim como o Boulez receptor dialoga com o Boulez criador — e desse contato surgem *ressonâncias*.

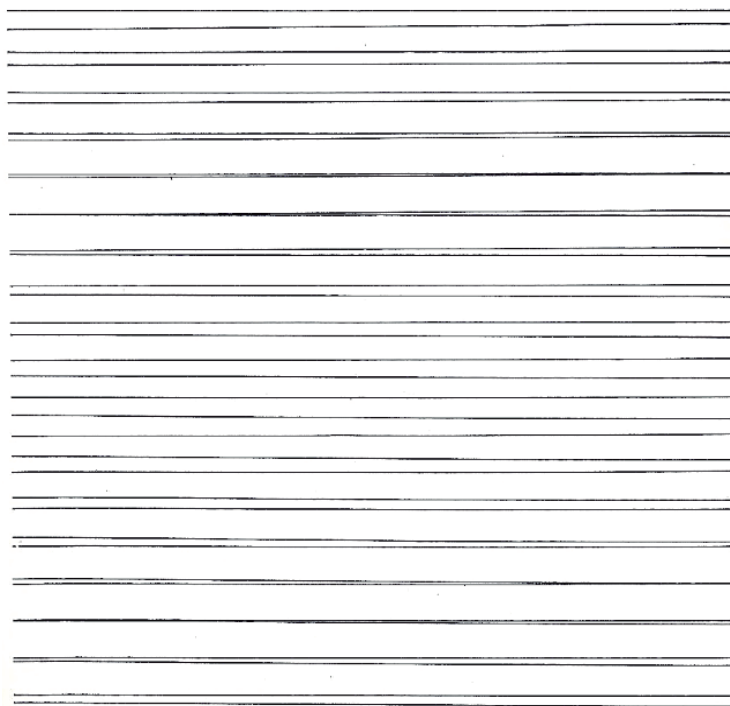
Partindo de atitudes estéticas e de obras precisas, Jacques Parrat apresentou em seu livro *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain* alguns exemplos que se ajustam ao conjunto das obras citadas até agora. Parrat aproxima obras do compositor estadunidense Steve Reich (1936-) e do artista plástico francês François Morellet (1926-2016). Seus estilos se alicerçam em uma arte sistêmica, pressupondo primordialmente a aplicação de um método, de um programa, mais do que a obediência à fantasia ou à livre imaginação. O autor aponta para preocupações comuns aos dois artistas no que concerne a estrutura da obra, sua intangibilidade, e a repetição como preceito construtivo. Na simplicidade dos materiais sonoros e pictóricos, Reich e Morellet buscam uma emoção estética formal, a mais pura possível, a partir de um princípio gerador claro e simples.

Parrat aproxima a obra *Four organs* (1970) de Reich com as justaposições evolutivas dos quadros de Morellet compostos por pequenos traços⁵² e nos revela analogias entre os procedimentos de criação

52 Por exemplo, as obras de 1970 intituladas *Tirets dont l'espacement et la longueur augmentent à chaque rangée de 5 mm*, *Alignement sur la gauche* e *Tirets de*

dos dois artistas. A obra musical *Phase patterns: four organs*, também de 1970, é aproximada com as fórmulas de superposição, justaposição evolutiva e interferências utilizadas por Morellet em suas obras *Interférence de deux trames différentes O 1°* e *Tirets verticaux avec deux interférences*, de 1974. Parrat compara igualmente a peça *Six pianos* (1972), na qual a ideia de superposição também está presente, aos trabalhos do artista plástico que se baseiam em tramas,⁵³ como *Deux doubles trames + 1° - 1°*, de 1970.

Figura 16: *Interférence de deux trames différentes O 1°*



Fonte: Fórmulas utilizadas por Morellet que se baseiam em tramas.

20mm dont l'espacement augmentent à chaque rangée de 2 millimètres.

53 Trama no sentido de linhas que se cruzam.

Parrat propõe ainda outras aproximações e, mais uma vez, o anacronismo dos objetos comparados não impede que ressonâncias sejam percebidas e legitimadas. O autor coloca em contato a obra do artista francês Jean Dewasne (1921-1999) e a fuga da *Sonata nº 29 op. 106* de Beethoven, composta entre 1817 e 1818. As ressonâncias descritas pelo observador/ouvinte neste caso fundam-se na analogia entre traços específicos de suas linguagens. Parrat percebe atributos musicais na dimensão temporal dos murais de Dewasne, como um que se encontra no metrô de Hannover, ou certos tratamentos temáticos observados, por exemplo, na obra *Chateau d'Agel*. A clareza, a leveza estrutural e a racionalidade complexa do jogo de forças que se equilibram e se repulsam incitam o autor a perceber e a estabelecer ressonâncias entre artistas de períodos bem distantes. Parrat propõe ainda convergências entre a arte de Pierre Soulages (1919-) e as obras *Hyperprismes* (1923) e *Intégrales* (1925) de Edgard Varèse e sugere, sem desenvolver, possíveis paralelos entre a ópera *Wozzeck* de Alban Berg, composta entre 1914 e 1922, e as *Pinturas negras* de Francisco de Goya, pintadas entre 1819 e 1823.

A Universidade Paris-Sorbonne, mais especialmente o grupo de pesquisa *Musique et Arts Plastiques* (MAP) do Observatoire Musical Français, tornou-se importante espaço internacional e interinstitucional para reflexão de elos possíveis entre as artes. Dirigido pela professora emérita Michèle Barbe, o grupo organiza seminários em torno desta temática e, claro, *ressonâncias* afloraram em vários trabalhos. É o caso, por exemplo, da dissertação de mestrado de Julien Siguré (2006). Tomando como elemento central um instrumento musical, a guitarra, representada visualmente pelo artista plástico Juan Gris (1887-1927) e musicalmente pelo compositor Manuel Ponce (1882-1948), Siguré observa e valida ressonâncias entre as obras e as atitudes estéticas desses dois artistas que, muito provavelmente, nunca se encontraram. Após traçar sinteticamente a trajetória artística dos criadores, Siguré pôde discernir cinco grandes eixos que sustentam suas ressonâncias: a síntese das influências populares e do estilo moderno, o

contato com o mundo artístico parisiense, as emulações de mestres do passado, a utilização de formas fixas e a similaridade das pesquisas realizadas para concepção de suas últimas obras. Para cada um dos eixos definidos, o pesquisador analisa uma obra do compositor mexicano e uma obra do pintor espanhol visando ilustrar e legitimar as semelhanças percebidas.⁵⁴

Além do trabalho de Siguré outras tantas teses, monografias e anais de seminários doutorais e pós-doutorais poderiam ilustrar a ideia central deste livro e motivar futuros desdobramentos, como, por exemplo, os trabalhos de Cindy Fardella (Bonnard e Debussy), Marina Gatti (Delacroix e Berlioz), Florence Collin (Debussy, Monet e Cézanne), Christel Farvacque-Pothier (Prokofiev e Matisse) e Manuel Brosse (Goya e Beethoven).⁵⁵ Citamos ainda, à guisa de conclusão, uma tese de doutorado em filosofia de Antônio Henrique Liam (2008), que comporta algumas promissoras aberturas às *ressonâncias*, na medida em que aproxima um movimento artístico pictórico, o cubismo, da estética musical da primeira metade do século passado.

Esta pequena lista pode ser certamente expandida, mas nunca concluída. Serve apenas para sugerir novas leituras e apontar para essa possibilidade inesgotável de revelar, construir e partilhar encontros entre obras de arte de naturezas diversas.

...

Movidas pela similitude simpatia, que atua à distância, nossas ressonâncias trazem consigo fortes marcas da subjetividade do observador. Agente ativo, é ele quem contempla o jogo de semelhanças entre objetos artísticos distintos. Desse contato virtual e criativo, emergem novas compreensões. Renovam-se olhares. A

54 Respectivamente: *La Guitare e Estrellita*; *Guitare et papier à musique e Thème varié et finale*; *La guitare et incrustations e Sarabande da Suite en la*; *La fenêtre ouverte e Variations sur Folia de España*; *La femme à la guitare e Variationes sobre un tema de Antonio de Cabezón*.

55 As referências completas se encontram na bibliografia deste livro.

virtualidade do encontro converte-se na realidade de uma nova experiência sensível.

As *ressonâncias*, ilustradas principalmente pelas obras de Stravinsky, Picasso, Ligeti e Rothko, nos capítulos quatro e cinco, são tão somente uma maneira de conceber encontros particulares entre obras de arte distintas. Encontro que se concretiza na conjunção de experiência e teoria. A experiência se dá no reconhecimento de semelhanças providas de uma sensação análoga diante de objetos artísticos de artes vizinhas. A teoria, fundamentada por reflexões de toda a primeira parte deste livro, complementa a experiência e fornece elementos de análise e de discurso. Na busca pelas essências, a teoria volta-se à poética e, dessa forma, abraça e funde-se à experiência sensível. Percepção e razão conjugam-se. As *ressonâncias* brotam da liberdade dos olhares e habitam a sensibilidade daquele que vê, ouve e reflete.

Referências

ADORNO, Theodor. **A arte e as artes e Primeira introdução à teoria estética**. Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ALAIN. **Le système des beaux-arts**. Paris: Gallimard, 1926.

ANDRADE, Mário. **Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

ARASSE, Daniel. **Anachroniques**. Paris: Gallimard, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Mário da Gama Kury. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AUROUX, Sylvain (Org.). **Encyclopédie philosophique universelle: les notions philosophiques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. 2 v.

BACON, Francis. **Entretiens avec Michel Archimbaud**. Paris: Gallimard, 1996.

BARTOLI, Jean-Pierre. Vertus du comparatisme: entre métaphore et catachrèse. In: AUZOLLE, Cécile (org.). **Le comparatisme**: enjeux et méthodes. Actes de la rencontre interartistique du mars 2005. Paris: Université Paris-Sorbonne; Observatoire Musical Français, 2006. p. 11-13.

BAYARD, Marc (org.). **L'histoire de l'art et le comparatisme**: les horizons du détour. Roma: Académie de France à Rome, 2007.

BAYER, Francis. **De Schoenberg à Cage**: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Paris: Klincksieck, 1987.

BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Musique et beaux-arts**: de l'antiquité au XIXe siècle. Paris: Minerve, 1999.

BOUCOURECHLIEV, André. **Igor Stravinsky**. Paris: Fayard, 1982.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOULEZ, Pierre. **Le pays fertile**: Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989.

BOULEZ, Pierre. Bilan? In: LESURE, François (org.). **Stravinsky**: études et témoignages. Paris: Editions Jean-Claude Lattès, 1982. p. 53-65.

BOULEZ, Pierre. **Jalons (pour une décennie)**. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1989.

BROSSE, Manuel. **Goya et Beethoven**: une nouvelle conception de l'art. 149 f. Mémoire de maîtrise (Musicologie) – Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1996.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. **Qu'est-ce que la littérature comparée?** Paris: Colin, 1983.

CARSTEN-PETER, Warncke. **Pablo Picasso**. Paris: Taschen, 2007. v. 1.

CAZNOK, Yara. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Unesp, 2008.

CHAVE, Anna C. **Rothko**: subjects in abstraction. New Haven: Yale University Press, 1989.

COQUIO, Catherine. Une discipline contre la discipline ou le comparatisme est un mimétisme. *In*: BALLESTRA-PUECH, Sylvie; MOURA, Jean-Marc (org.). **Le comparatisme aujourd'hui**. Villeneuve d'Ascq: Université Charles de Gaulle Lille 3, 1999. p. 249-267.

COLLIN, Florence. **Éléments de correspondance entre les œuvres de Claude Debussy et celles de Claude Monet et Paul Cézanne**. 149 f. Mémoire de maîtrise (Musicologie) – Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1996.

CRAFT, Robert; STRAVINSKY, Igor. **Retropectives and conclusions**. Nova Iorque: A. A. Knopf, 1969.

CROLLIUS, Oswald. Traicté des signatures ou vraye et vive anatomie du grand et petit monde. *In*: JOLIVET-CASTELOT, François (org.). **La médecine spagyrique**. Tradução de Marcel de Boulenc. Paris: H. Durville, 1912.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.

DANDREY, Patrick. Entre medicinalia et moralia: la double ascendance de la sympathie. In: _____. **Les discours de la sympathie: enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité**. Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2007. p. 3-23.

DELAPLACE, Joseph. **Ligeti: un essai de l'analyse et d'esthétiques musicales**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

DENIZEAU, Gérard. **Le dialogue des arts**. Paris: Larousse, 2008.

DETIENNE, Marcel. L'art de construire des comparables. **Critique Internationale**, Paris, n. 14, p. 68-78, 2002.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille**. Paris: Éditions Macula, 1995.

DIGBY, Kenelm. **Discours fait en une célèbre assemblée: touchant la guérison des playes par la poudre de sympathie**. Paris: A. Courbet et P. Moet, 1658.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

EMBEOGLOU, Michail. **Atmosphères pour grand orchestre de György Ligeti**: étude analytique et critique. 102 f. Mémoire de maîtrise (Musicologie) – Université Paris-Sorbonne, Paris, 1992.

EMPSON, William. **Seven types of ambiguity**. Nova Iorque: New Directions, 1966.

FARDELLA, Cindy. **Pierre Bonnard et Claude Debussy**: deux artistes miroirs d'une même sphère artistique. 147 f. Mémoire de Master II (Musicologie) – Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006.

FARVACQUE-POTHIER, Christel. **Prokofiev-Matisse ou l'apparente simplicité**. 142 f. Mémoire de maîtrise (Musicologie) – Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Isabel D. Braga. Lisboa: Edições 70, 1988.

FRAENKEL, Béatrice. **La signature**: genèse d'un signe. Paris: Gallimard, 1992.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. Tese de Doutorado (Musicologia) – Universidade Paris-Sorbonne e Universidade de São Paulo, Paris, São Paulo, 2012.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Rencontre des arts**: correspondances entre œuvres sonores et visuelles au XX^e siècle. Paris: Harmattan, 2015.

GATTI, Marina. **Delacroix et Berlioz**: étude comparative. 210 f. Mémoire de maîtrise (Musicologie) – Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1993.

GODIN, Christian. **Dictionnaire de philosophie**. Paris: Fayard/Éditions du temps, 2004.

GOODMAN, Nelson. **Problems and projects**. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **A doutrina das cores**. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GILSON, Étienne. **Matières et formes**. Paris: Vrin, 1964.

GRIFFITHS, Paul. **György Ligeti**. London: Robson Books, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: a ideia e o ideal. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGHET, Edmond. **Dictionnaire de la langue française du seizième siècle**. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932.

ISHAGHPOUR, Youssef. **Rothko**: une absence d'image, lumière de la couleur. Tours: Éditions Léo Scheer, 2003.

JAVELET, Robert. **Image et ressemblance au douzième siècle.** 467 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Universidade de Strasbourg, 1967.

JUCQUOIS, Guy. Le comparatisme, éléments pour une théorie. In: JUCQUOIS, Guy; VIESLLE, Christophe (org.). **Le comparatisme dans les sciences de l'homme.** Bruxelles: De Boeck Université, 2000, p. 17-46.

JUCQUOIS, Guy ; SWIGGERS, Pierre (org.). **Le comparatisme devant le miroir.** Louvain-la-Neuve: Peeters, 1991.

KANDINSKY, Wassily. On stage composition. In: KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz (org.). **The blaue reiter almanach.** Boston: ArtWorks, 2005. p. 190.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia.** Tradução de Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres e Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar, ler.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoön:** an essay on the limits of painting and poetry. Translated, with an introduction and notes, by Edward Allen McCormick. London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

LESURE, François (org.). **Le sacre du printemps:** dossier de presse. Genebra: Éditions Minkoff, 1980.

LIAM, Antônio Henrique. **Do cubismo musical**: uma investigação em estética comparada. 189 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LLORT LLOPART, Victoria. Les systèmes des arts chez les idéalistes allemands: un rythme particulier de la pensée interartistique. In: DENIZEAU, Gérard; PISTONE, Daniele (org.). **La musique au temps des arts**. Paris: PUPS, 2010. p. 67-80.

LLORT LLOPART, Victoria. **Aux sources de l'image musicale**: intersection des arts et naissance de l'esthétique comparée au XVIII^e siècle. 676 f. Tese (Doutorado em Histoire de la musique et Musicologie) – Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2006.

MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global Editora, 2003.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MICHEL, Pierre. **György Ligeti**. Paris: Minerve, 1995.

MUNRO, Thomas. **Les arts et leurs relations mutuelles**. Traduction de Jean-Michel Dufrenne. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

NANCY, Jean-Luc. **Les muses**. Paris: Éditions Galilée, 1994.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **La musique, les images et les mots**: du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée. Montréal: Fides, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

NODIER, Charles. **Contes**. Paris: Garnier Frères, 1961.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARRAT, Jacques. **Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain**. Nice: Z'éditions, 1993.

PASLER, Jann (org.). **Confronting Stravinsky**: man, musician, and modernist. California: University of California Press, 1986.

PESSOA, Fernando. **Alberto Caeiro, poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REY, Alain (org.). **Dictionnaire culturel de la langue française**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005. 4 v.

ROSENTHAL, Stephanie (org.). **Black paintings**: Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella. Munique: [s. n.], 2007. 203 p. Catálogo da exposição no Haus der Kunst.

ROTHKO, Mark. **La réalité de l'artiste**. Paris: Flammarion, 2004.

RUBIN, William. La genèse des Demoiselles d'Avignon. In: SECKEL, Hélène (org.). **Les demoiselles d'Avignon**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988. p. 367- 486.

SABATIER, François. **Miroirs de la musique**: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XV^e – XVIII^e siècles. Paris: Fayard, 1998. v. 1.

SABATIER, François. **Miroirs de la musique: XIX^e - XX^e siècles.** Paris: Fayard, 1998.

SALLES, João Moreira. Intuições fractais. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, ed. 50, nov. de 2010.

SALTEL, Phillipe. Hume. In: ZARADER, Jean-Pierre (org.). **Le vocabulaire des philosophes: la philosophie classique et moderne (XVII^e - XVIII^e siècle).** Paris: Ellipses, 2002. p. 487-550.

SCHAPIRO, Meyer. **A unidade da arte de Picasso.** Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SECKEL, Hélène (o rg.). **Les demoiselles d'Avignon.** Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988. Catálogo de exposição.

SERRES, Michel. **Musique.** Paris: Éditions Le Pommier, 2011.

SIGURÉ, Julien. **Manuel Maria Ponce et Juan Gris: les destins parallèles d'une recherche artistique commune étude comparée de l'œuvre pour guitare et de l'œuvre peint avec représentation de guitare.** 223 f. Dissertação (Mémoire de Master II - Musicologie) – Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006.

SOAVI, Giorgio; KNAPP, Peter. **Giacometti: la ressemblance impossible.** Paris: Éditions André Sauret, 1991.

SOURIAU, Étienne. **La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée.** Paris: Flammarion, 1947.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique.** Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

STEINBERG, Léo. Le bordel philosophique. *In*: SECKEL, Hélène (Org.). **Les demoiselles d'Avignon**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988. Catálogo de exposição.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TALON-HUGON, Carole. **L'esthétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

VALÉRY, Paul; LAMBERT, Jean-Clarence (org.). **Écrits sur l'art**. Paris: Club des Libraires de France, 1962.

WICK, Olivier (Ed.). **Rothko**. Milano: Skira, 2008.

Sobre o autor

ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS é professor no Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Artes/Música pela Universidade Paris-Sorbonne e pela Universidade de São Paulo, em regime de dupla titulação, Mestre em Musicologia pela Universidade Toulouse II (Diploma de Estudos Aprofundados em Musicologia e História da Arte) e Bacharel em Música com Habilitação em Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autor do livro “Rencontre des arts” (Harmattan, 2015). Foi articulista cultural do site da revista Carta Capital, durante dois anos, com a coluna “Visões Musicais”. Como pianista, apresentou-se na França, Portugal, Alemanha e em diversas salas de concerto do Brasil. (<http://lattes.cnpq.br/4616788871589192>)
E-mail: alexandre_sfreytas@yahoo.com.br

