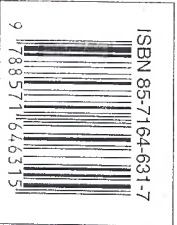


A arte sempre ocupou lugar de destaque nos trabalhos de Lévi-Strauss, não apenas como subsídio à compreensão de uma sociedade ou de uma cultura, mas como um objeto de interesse próprio. Este é o livro em que ela é, de modo mais exemplar, tratada como tal pelo antropólogo. Nele, como numa conversa franca, Lévi-Strauss revive e aprofunda algumas de suas maiores experiências artísticas: o romance de Proust, a pintura de Poussin, a música de Rameau e Wagner, sem esquecer a mitologia dos indígenas americanos.

Enganam-se porém os que esperam, a partir disso, um discurso pouco articulado, comandado pelos caprichos pessoais do autor. Lévi-Strauss continua sendo um dos mais severos críticos dessa linguagem comumente aplicada à arte. O leitor notará que, quando interroga três procedimentos estéricos básicos — olhar, escutar, ler — e examina suas variantes e sua possível estrutura comum, o autor guarda muito, certamente, do método que o celebrou como um dos maiores antropólogos de nosso tempo.

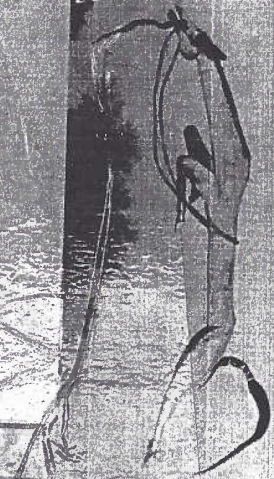


ISBN 85-7164-631-7

9 788571 646315

Claude Lévi-Strauss

Olhar
Escutar
Ler



BP/E
700.1
L644

34446
L0000934512

EDITAS



CLAUDE LÉVI-STRAUSS

OLHAR ESCUTAR LER

Tradução:
BEATRIZ PERRONE-MOISÉS



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1993 by Librairie Pion

Título original:
Regarder Ecouler Lire

Capa:
Victor Burton

sobre detalhe de *L'été*, ou *Ruth et Booz*, óleo de Nicolas Poussin; *Denis Diderot*, óleo de Louis-Michel Van Loo; estatueta de madeira de tribos Sioux (c. 1900); e partitura de Rameau

Quarta capa:
gravura anônima
norte-americana (século XIX)

Preparação:
Thais Nicoletti de Camargo

Revisão:
Carlos Alberto Inada
Ana Paula Castellani

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Levi-Straus, Claude. 1908.
Olhar escutar ler / Claude Lévi-Straus : tradução Beatriz Perrone-Moisés. — São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
151p.
Título original: *Regarder écouler lire*.
Bibliografia.
ISBN 85-7164-631-7

1. Artes — Aspectos psicológicos. 2. Artistas — Psicologia
I. Título

97-0187
Índice para catálogo sistemático:
I. Artes : Psicologia 700.19

CDD-700.19
L644g

1997

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITOR A SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 72
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (011) 866-0801
Fax: (011) 866-0814

ÍNDICE

Olhando Poussin	7
Escutando Rameau	33
Lendo Diderot	51
As palavras e a música	69
Os sons e as cores	97
Olhares sobre os objetos	119
Obras citadas	141
Índice onomástico	149

900.19
2.644g

130736
19/05/98
FNS 3446E

OLHANDO POUSSIN

I

Proust compõe a sonata de Vinteuil e sua “pequena frase” a partir de impressões sentidas ao escutar Schubert, Wagner, Franck, Saint-Saëns, Fauré. Quando descreve a pintura de Elstir, nunca se sabe se pensa em Manet, em Monet ou ainda em Patinir. Mesma incerteza temos quanto à identidade dos escritores reunidos na personagem de Bergotte.

Esse sincretismo estranho à época vem acompanhado de outro, que convoca e confunde no momento presente acontecimentos ou incidentes de datas diferentes. Por suas afirmações e reflexões, o narrador parece ter na mesma página ora oito, ora doze, ora dezoito anos. Como acontece quando da estada com a avó em Balbec: “Sendo nossa vida tão pouco cronológica”.

Muito boa é a página de Jean-Louis Curtis a esse respeito:

Não há tempo perdido nem tempo recuperado em *La recherche* [À *la recherche du temps perdu* (Em busca do tempo perdido)], há apenas um tempo sem passado e sem futuro, que é o tempo próprio da criação artística. Por isso a cronologia em *La recherche* é tão fluida, tão iludível, tão inapreensível, ora extensível, ora em curto-circuito, ora circular, jamais linear e, é claro, jamais datada [...] Perguntamo-nos se as crianças que brincam nos Champs-Élysées ainda estão na idade do berço ou já na do primeiro cigarro clandestino.

Vista desse ângulo, a memória involuntária não se opõe simplesmente à memória consciente, aquela que informa sem fazer reviver. Suas intenções na trama do relato compensam, reequilibram um procedimento de composição que altera sistematicamente o curso dos

acontecimentos e sua ordem numa duração, que Proust, na verdade, trata com desenvoltura: “Alguns queriam que o romance fosse uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Essa concepção era absurda. Nada se afasta tanto daquilo que percebemos na realidade quanto uma tal visão cinematográfica”.

As razões desse *parti pris* não são apenas, pelo menos não essencialmente, de ordem filosófica ou estética. São indissociáveis de uma técnica. *La recherche* é feita de pedaços escritos em circunstâncias e épocas diferentes. Trata-se, para o autor, de dispô-los numa ordem satisfatória, quero dizer, conforme ao conceito que ele possui da verdade, ao menos no início, mas cada vez mais difícil de respeitar, à medida que a composição avança. Em certas ocasiões é preciso trabalhar com “restos”, e os disparates tornam-se mais visíveis. No final do *Temps retrouvé* [Tempo recuperado], Proust compara seu trabalho ao de uma costureira que monta um vestido com peças já recortadas, que já possuem forma; ou, se o vestido estiver muito usado, o refaz. Do mesmo modo, em seu livro ele ajusta e cola fragmentos uns aos outros “para recriar a realidade, costurando, no movimento de ombros de um, o movimento da nuca feito por outro”, e construir uma única sonata, uma única igreja, uma única jovem, com impressões recebidas de várias.

Essa técnica de colagens e montagens faz da obra o resultado de uma dupla articulação. Não utilizo a expressão segundo seu emprego lingüístico. A extensão parece-me, contudo, legítima pelo fato de as unidades de primeira ordem já serem obras literárias, combinadas e dispostas para produzir uma obra literária de um nível mais elevado. Esse trabalho difere do que resulta de projetos, de esboços refundidos na redação definitiva, em vez de, no estado último da obra, as peças do mosaico permanecerem reconhecíveis e manterem sua individualidade.

II

O mesmo existe também em pintura. Foi Meyer Schapiro o primeiro, creio, a chamar a atenção para as diferenças de escala flagrantes entre as personagens da *Grande jatte*. A razão disso não seria Seurat ter concebido suas figuras, ou conjuntos de figuras, como conjuntos independentes, tendo-os então disposto uns em relação aos outros (provavelmente após tentativas sucessivas, cada qual constituindo uma experiência sobre a obra)? Daí a “magia”, como diria Diderot, muito particular da *Grande jatte*, que, num local público destinado à caminhada, justapõe personagens ou grupos de personagens imóveis em seu isolamento e que nem mesmo parecem conscientes da presença uns dos outros; situando-se entre “essas coisas mudas” que, segundo Delacroix, Poussin dizia serem característica sua. Daí a extraordinária atmosfera de mistério que impregna o quadro.

Ela teria desagradado a Diderot:

Vemos na [escreve] composição o pitoresco e o expressivo. Pouco me importa que o artista tenha disposto suas figuras para os efeitos mais picantes de luz, se o conjunto não me fala à alma: se esses personagens aí são como indivíduos que se ignoram num passeio público [...]

Descrição antecipada, dir-se-ia, e rejeição definitiva do que Seurat fez, exatamente na *Grande jatte*...

Esse procedimento de composição já estava presente em Hokusai. Várias páginas das *Cem vistas do monte Fuji* atestam que, como Proust com seus papeizinhos, ele reutilizou, justapondo-os, detalhes, fragmentos de paisagem provavelmente desenhados *in loco*, anotados

em seus carões, e posteriormente transferidos para a composição sem levar em conta as diferenças de escala.

Poussin, principalmente, ilustra o procedimento da dupla articulação, de modo completamente diverso, é verdade, mas que explica suas figuras “mineralizadas”, um pouco como as da *Grande jante* (seu gênio, diz Philippe de Champaigne, “tinha muita abertura para o sólido”); e explica igualmente que a seu respeito Diderot tenha podido falar da “ingenuidade” das figuras, “isto é [que são] perfeitamente e puramente o que devem ser”; e Delacroix, de um primitivismo em que “a pureza da expressão não é comprometida por nenhuma técnica de execução”; enfim, que “sua independência absoluta de qualquer con-venção” faz dele “um inovador da espécie mais rara”.

Olhando Poussin, tem-se constantemente a impressão de que ele reinventa a pintura ou, pelo menos, que, para aquém do século XVI que o viu nascer, ele estende a mão para os mestres do *Quattrocento*, em primeiro lugar Mantegna (quando, no liceu, na *sixième* — época em que meu pai me levava freqüentemente ao Louvre —, tive como tema de redação a descrição de meu quadro preferido, escolhi o *Parnasse*).

E ainda mais longe, pois a imaginação de Poussin apresenta, às vezes, essa ingenuidade, sem dúvida sublimada por seu gênio, cujo sabor abastardado Rimbaud buscava no final do século passado na pintura primitiva. Assim, em *Vénus montrant ses armes à Enée* [Vênus mostrando suas armas a Eneias], do museu de Rouen, essa deusa, que flutua ao alcance da mão nos ares, parece ter sido concebida e executada à parte e, em seguida, transposta para a tela tal e qual em toda a simplicidade. Ou ainda, em *Apollon amoureux de Daphné* [Apolo enamorado de Dafne], que está no Louvre, a triade confortavelmente instalada (causa espanto) nos galhos de um carvalho minúsculo como se fosse um canapé; E também em *Orion aveugle* [Orion cego], a postura burguesa de Diana recostada em sua nuvem, como se estivesse numa sala, apoiada num mantel de chaminé.

Talvez Delacroix pensasse em coisas desse tipo quando criticava “uma secura extrema [das] figuras sem ligação umas com as outras e [que] parecem recortadas” — o que corresponde, no espaço, ao que se observa no tempo em Proust. Defeitos aos olhos de Delacroix, e que ele relaciona, certamente com razão, ao fato de os quadros de Poussin revelarem o que eu chamei de uma dupla articulação:

Poussin jamais buscou [a perfeição] e não a desejava: suas figuras são plantadas umas ao lado das outras como estátuas; provém isso do hábito

que tinha, ao que dizem, de fazer pequenas maquetes para obter sombras exatas? [...] pequenas maquetes iluminadas pela luz do dia do ateliê.

Em 1721, Antoine Coyvel lamentava igualmente que faltasse ao contorno das figuras de Poussin “um gosto mais natural, menos seco e mais confortável, de que os tecidos molhados e manequins certamente o afastaram”. Ingres, mais arguto, nota por sua vez: “Fabricar uma pequena câmara à Poussin é indispensável para os efeitos”.

(Nas afirmações atribuídas a Poussin, percebe-se um paralelo entre a linguagem articulada e a pintura, esboço da teoria linguística da dupla articulação: “Falando da pintura, diz [...] que as 24 letras do alfabeto servem para formar nossas palavras e exprimir nossos pensamentos, assim como os lineamentos do corpo humano para exprimir as diversas paixões da alma, para fazer aparecer no exterior o que se tem no espírito”.)

Sabe-se que Poussin gostava de moldar em cera; no início de sua carreira fazia-o como os antigos e para reproduzir em baixo-relevo partes de quadros dos grandes mestres. Várias testemunhas contam que, antes de iniciar um quadro, Poussin moldava estatuetas de cera. Dispunha-as sobre uma prancha nas atitudes correspondentes à cena que imaginava, vestia-as com papel úmido ou um tafetá fino e fazia-as ¹⁴ por meio de um pequeno bastão pontudo. Com essa maquete à ¹⁵ mão, ele começava a pintar. Furos nas paredes da caixa que encerrava o dispositivo lhe permitiam iluminá-lo por trás ou pelas laterais, controlar na dianteira a luz e verificar as sombras produzidas. Não resta dúvida de que ele também buscava colocar e deslocar as estatuetas para definir a composição da cena cujo modelo reduzido ele assim construía.

Seus predecessores já conheciam o procedimento. Vários o tinham efetivamente praticado, mas na época de Poussin, diz Anthony Blunt, tinha caído em desuso, porque requeria muito tempo. É significativo que Poussin o tenha retomado e aplicado com a minúcia testemunhada pelas fontes a que recorremos. Em nenhum pintor, em todo caso, percebe-se tão claramente o emprego sistemático da maquete tridimensional, sua presença por detrás do quadro acabado. Suas figuras parecem menos pintadas sobre a superfície da tela do que esculpidas em sua improvável espessura.

Um método de composição assimilado tão perfeitamente que se torna praticamente um modo de pensar. Devem-se a ele também as

paisagens urbanas ou rurais meticulosamente pensadas, em que o espectador é convidado a mergulhar e nas quais pode escolher entre vários itinerários disponíveis: “Parece que se caminha por todos os espaços que ele representa”, diz Félibien. Um devaneio que prolonga, numa duração correspondente a esse prolongamento do espaço, a contemplação dos quadros de Poussin. A tridimensionalidade reconhecida nas coisas contrasta com a apresentação tantas vezes bidimensional das personagens (dispostas, dizíamos, como num baixo-relevo). Em relação aos indivíduos, ela instala o mundo em posição dominante. Talvez seja significativo que a era de Poussin antecipe por pouco o aparecimento dos planos em relevo que exercem sobre o espectador um efeito mágico análogo.

Uma das razões da originalidade, da grandeza monumental que, em Poussin, impressionava Delacroix parece estar ligada, portanto, ao fato de seus quadros serem obras de segundo grau, sendo o primeiro aquele que, com meios mais simples e de natureza diversa, a maquete realizava já como obra acabada: estágio em que a arte já explorou todos os recursos de uma bricolagem à qual Poussin talvez deva, segundo as palavras de Félibien, “a capacidade de distribuir em pequenos espaços grandes e engenhosas disposições”.

Certamente nada é mais estranho aos impulsos que movimentam a criação romântica. Dai as tergiversações de Delacroix, que, apesar de sua admiração por Poussin, chega, às vezes, a preferir Le Sueur: “Poussin perde muito ao lado de Le Sueur”, que tem mais consideração “pela maleabilidade, pela doçura do efeito e pelo movimento da composição”, o que lhe permite obter “uma unidade, uma fusão” que faltam a Poussin.

Julgamento desconcertante, mas não sem analogia com a preferência que, pelas mesmas razões, transpostas da pintura para a música, Delacroix concede também, de modo intermitente, a Cimarosa, “mais dramático” do que Mozart. Ele elogia em Cimarosa “a proporção, a alegria, a ternura e, acima de tudo, [...] a elegância incomparável [...], não [se trata de] mais perfeição, mas da perfeição em si”; perfeição essa que nega a Mozart, assim como a nega a Poussin.

Seria portanto mais de modo negativo, por ter rompido com a tradição, que Poussin prepararia o caminho para as escolas modernas, as que buscam “na própria origem os efeitos que à pintura é dado produzir sobre a imaginação”. Deve-se compreender que Le Sueur (nes-

sa passagem mais associado a Poussin do que oposto a ele) teria ido mais adiante? É difícil evitar a impressão de que se Poussin e Le Sueur lembram a Delacroix “a ingenuidade das escolas primitivas de Fiandres e da Itália”, para ele, de certo modo, Poussin é o “primitivo” de Le Sueur.

III

Num estudo dedicado a *Les bergers d'Arcadie* [Os pastores da Arcádia], Panofsky faz uma tripla demonstração:

1. A fórmula *Ei in Arcadia ego* aparece pela primeira vez num quadro de Guercino, pintado entre 1621 e 1623, pouco antes da chegada de Poussin a Roma. Esse quadro representa dois pastores meditando diante de uma grande caveira, colocada no primeiro plano, sobre uma pedra.
2. Em boa gramática latina, essa fórmula não pode ser traduzida por "E eu também vivi na Arcádia", como em geral se faz, mas (as pessoas cultas da época sabiam disso) por: "E eu também, estou aqui, existo, mesmo na Arcádia". É, portanto, a (caveira) morte que fala, para lembrar que, mesmo no mais feliz dos lugares, os homens não escapam a seu destino.
3. Um primeiro quadro de Poussin sobre esse tema, pintado provavelmente por volta de 1629-1630, inspira-se diretamente no de Guercino; e a inscrição, gravada na pedra de um sarcófago, não pode ter outro significado. Embora a caveira sobre o túmulo seja muito pequena e pouco visível, continua sendo (ou o túmulo, símbolo da morte) central.

Segundo Panofsky, contudo, a segunda versão de *Les bergers d'Arcadie* (a do Louvre), pintada cinco ou seis anos mais tarde (por volta de 1638-1639, segundo Thuillier), faz crer que Poussin trocou o sentido da fórmula por aquele que será geralmente adotado a partir do final do século XVII, fazendo assim de seu quadro, "em vez de um encontro dramático com a morte, uma contemplação absorvente da idéia de mortalidade".

Parece-me que aí não se leva em conta um fator: a primeira versão não se inspira simplesmente no quadro de Guercino; ela realiza uma transição entre este e a versão do Louvre; e revela como a imaginação plástica de Poussin pôde evoluir ao longo dos anos, sem que seja necessário recorrer à hipótese de uma ruptura no sentido pretendido por Panofsky.

Nessa versão, com efeito, percebem-se inicialmente duas diferenças em relação ao quadro de Guercino. A caveira, que passa para o segundo plano, é representada tão pequena que se torna insignificante; desaparecerá totalmente da segunda versão. Por outro lado, no fundo da primeira versão percebe-se uma pastora que não existia em Guercino, ao passo que, na versão do Louvre, uma figura de mulher se impõe no primeiro plano; não mais ligeiramente vestida como a pastora, mas drapada à antiga e contrastando com os pastores *seminus*.

É como se a caveira, em primeiro plano à direita no quadro de Guercino, cedesse o lugar à mulher que ocupa a mesma posição e assume a mesma importância na segunda versão de Poussin; e como se a primeira versão, com sua caveira reduzida a uma lembrança e a aparição discreta de uma figura feminina, ilustrasse um estado intermediário entre os dois.

Seríamos tentados a interpretar no mesmo sentido uma terceira diferença. Segundo os especialistas, o velho, que se vê no primeiro plano à direita na primeira versão, teria sido ali colocado por Poussin numa preocupação de simetria com um outro quadro que deveria ser colocado ao lado desse. Ora, esse velho, que substitui a caveira de Guercino, representa o rio Alfeu, cuja nascente se encontra na Arcádia. Acreditava-se que ele atravessava o mar para encontrar, na Sicília, a ninfá Aretnusa, transformada em fonte. Nesse estado intermediário ilustrado pela primeira versão, a imagem simbólica do rio, ou mais precisamente de seu fluxo, não poderia dirigir o pensamento do espectador da caveira beirando o desaparecimento para uma outra jovem, na qual Poussin irá transformá-la na segunda versão?

Pintando a primeira versão, Poussin provavelmente não previa a segunda. Mas os germes da transformação que iria produzir-se em seu espírito talvez já estivessem presentes.

Quer Poussin tenha, mais tarde, concebido claramente a transformação, quer fosse ela inteiramente o produto de um trabalho inconsciente, em ambos os casos não deveríamos concluir do que precede que essa nova jovem, tão estática (e que nisso se opõe à animação dos três pastores), figura a Morte, ou pelo menos o Destino, sob a aparência

favorável que lhe convém quando quer impor-se, soberana, “mesmo na Arcádia”? Contrariamente à mulher da primeira versão, que ocupa um lugar apagado, e que é uma graciosa companheira de pastores, a da segunda versão tem a dimensão e a impassibilidade de uma figura mitológica. Assim, caberia a ela, com sua nobreza dominadora, enunciar implicitamente as palavras gravadas na pedra do túmulo, e que ela convida os pastores a ler: “Também na Arcádia”, diz ela, com sua mera presença, “cá estou, ao vosso lado.”

Podemos até imaginar um roteiro. Talvez ela acabe de fazer sua entrada pela direita, despercebida até o momento em que se manifesta, colocando a mão sobre o ombro do pastor mais jovem, num gesto ao mesmo tempo de coação e apaziguamento. O pastor volta os olhos para ela, não muito surpreso com essa aparição, já que sua função plástica, por assim dizer, é a de ligar a jovem ao que ela significa pelos movimentos em sentido contrário ao do rosto que olha uma e da mão que aponta para a outra, como que para significar a identidade entre as duas.

Se Poussin viu no quadro de Guercino o primeiro estado de uma transformação, da qual lhe cabia conceber e ilustrar outros estados, compreende-se por que nenhum quadro inspirou tanto os filósofos quanto *Les bergers d'Arcadie* (do Louvre). O abade Dubos, Diderot, Delille, o cavaleiro de Jaucourt descrevem-no em termos muito afastados da realidade. Sem dúvida, eles só apreendiam a transformação em seu último estado. Sendo, porém, uma transformação, continha dinamismo o bastante para incitar o espectador a prosseguir-la. A descrição de Jaucourt, aparentemente retomada de Dubos, que coloca sobre o túmulo uma estátua jacente de moça, poderia encontrar seu lugar como um estado, entre outros, da transformação.

Interpretar o quadro como eu o fiz me parece mais plausível do que tomar Poussin responsável por ter, no lapso de alguns anos, invertido o sentido da fórmula latina. Tanto mais que — o próprio Panofsky reconhece —, em 1672 ainda, Bellori, que tinha sido amigo de Poussin, comentava o quadro dando a ela seu sentido exato. O contra-senso só aparece em 1685, nos escritos de Félibien. E seria possível compreender o extraordinário sucesso da obra (a mais popular de Poussin, reproduzida em cromo até nas casas mais humildes) se nela vissemos apenas uma cena campestre e moralizante? A força do quadro deve-se ao sentimento de que essa mulher misteriosa, que aparece ao lado dos três pastores, vem de fora, e de que ela manifesta, num cenário rústico, a interrupção do sobrenatural, de que Poussin sempre soube, por outros meios, marcar suas paisagens.

IV

Se Les bergers d'Arcadie é o quadro mais popular de Poussin, *Eliezer et Rebecca* parece ser o que mais inspirou os especialistas. Félibien não fala de nenhum outro quadro tão longamente. Nas fascinantes *Conferências da Academia Real de Pintura* etc., bem mais enriquecedoras, a meu ver, do que os tagarelas Salões de Diderot (como a soberba conferência feita em 1669 por Sébastien Bourdon sobre “A luz” — aliás, se olhássemos mais de perto, perceberíamos que certas idéias dentre as mais célebres de Diderot encontram-se já nas *Conferências*: a que Gérard Van Opstal fez em 1667 sobre o Laocoonite fórmula com um século de avanço a teoria do modelo ideal); nas conferências da Academia, pois, um debate sobre *Eliezer et Rebecca*, introduzido por Philippe de Champaigne, se abre em 1668; é retomado em 1675 e recomeça em 1682, numa sessão em que é relido e discutido o resumo da primeira, na presença e com a participação de Colbert.

Vários quadros de Poussin são sublimes, mas, no gênero requintado, *Eliezer et Rebecca* é, provavelmente, o que atinge o ponto máximo. Cada figura considerada à parte é uma obra-prima: cada grupo de figuras, uma outra; e o conjunto que constitui o quadro, igualmente. Três níveis de organização, portanto, encaixados uns nos outros, cada qual levado ao mesmo grau de perfeição; de modo que a beleza do todo possui uma densidade particular. A obra se desdobra em várias dimensões, cada uma concedendo igual importância ao jogo das formas e ao das cores. Contemporâneos acusavam Poussin de não ser colorista. Esse quadro bastaria para desmenti-los, com esse azul quase cru, tantas vezes empregado por Poussin. Reynolds irá condená-lo, quando é justamente ele que dá força às harmonias de Poussin. Félibien com-

preendeu tão bem a importância das cores que toma o cuidado de detalhá-las ao longo de seis das 25 páginas que consagra a esse maravilhoso quadro.

A leitura que dele faz Philippe de Champaigne é estática. Ele encara o quadro sucessivamente de vários ângulos: representação da ação, ordenação por grupos, expressão das figuras, distribuição das cores, das luzes e das sombras. Mas, a respeito da expressão das figuras, ele formula uma dúvida (que Le Brun rejeitará) cujo exame atento permite, creio eu, fazer progredir a análise e orientá-la numa nova direção.

Considerando

a figura de uma menina que está apoiada sobre um vaso próximo ao poço [...] o sr. de Champaigne pretendeu fazer notar que o sr. Poussin tinha imitado dos antigos as proporções e os drapados dessa figura, e que ele sempre os tinha estudado de forma servil e particular. Ele tinha se explicado de um modo que parecia acusar o sr. Poussin de uma certa esterilidade e convenceu-o de ter por demais recorrido aos antigos, a ponto de acusá-lo de tê-los pilhado.

É fato que essa figura escultural se destaca das outras. Nessa diferença calculada encontra-se, a meu ver, a chave do quadro.

Abordemo-lo como um espectador que o visse pela primeira vez. O olho é inicialmente atraído pelos dois protagonistas situados no primeiro plano, no meio do quadro, mas estes estão suficientemente deslocados para a direita para que a perspectiva oriente imediatamente o olhar para o grupo compacto e movimentado das mulheres, que ocupa o lado esquerdo. Esse grupo agitado contrasta, de um lado, com a massa imutável dos edifícios bem acima e, de outro, com o grupo imóvel e atento das três mulheres que ocupam o lado direito do quadro. Visto em seu conjunto, o quadro joga com uma oposição entre o estável e o instável, entre o móvel e o imóvel. Teria ela um significado?

Não tentarei fazer de Poussin um antropólogo. Mas seu discípulo Le Brun explicava que aquele “pintor filósofo” (como se dizia então) tinha um julgamento e um saber “tal que não deixava entrar nada em suas obras sem aprofundá-lhe as razões, e que ele jamais havia exposto nenhuma obra antes de uma madura e longa deliberação de estudo e de pesquisa, e que era essa uma particularidade que o tornava tão recomendável”.

Não resta dúvida de que, antes de pôr mãos à obra, Poussin meditou longamente acerca do Gênesis, 24. Ele não interpretou o capítulo

nos termos que um antropólogo empregaria hoje, mas certamente lhes penetrou o espírito.

O problema do casamento de Rebeca (assim como o de Raquel, mais tarde) resulta de uma contradição entre o que os juristas do Antigo Regime chamaram de *raça* e *terra*. Por ordem do Todo-Poderoso, Abraão e os seus deixaram seu país de origem, na Síria mesopotâmica, para instalar-se muito longe, a oeste. Mas Abraão recusa qualquer idéia de casamento com os primeiros ocupantes, e quer que seu filho Isaac despose uma moça de seu sangue. E como é proibido para ambos ausentar-se da terra prometida, Abraão envia Eliezer, seu homem de confiança, para junto de seus parentes afastados, a fim de trazer Rebeca.

Essa é a situação que o quadro ilustra. Em primeiro plano, um homem (o único dentre todos os personagens) e uma mulher, num encontro simbólico do casamento que se prepara. De resto, nada além das mulheres (à “raça”) e da pedra (a “terra”). Num ponto preciso do quadro, Poussin apresenta, formulada em termos plásticos, a solução do problema. Do grupo agitado das mulheres da esquerda, o olho passa pela dupla já mais calma dos protagonistas, em seguida para as figuras quase imóveis e quase congeladas da parte direita, e principalmente para a mulher criticada por Philippe de Champaigne como sendo desmarcada do antigo. Ora, essa figura estatuesca, como que de pedra (“Poussin, por demais apaixonado pelo antigo, chegou à pedra”, dizia Roger de Piles), não apenas pela forma, mas também por um colorido equívoco (que se sobressai singularmente do resto), realiza a síntese de uma figura ainda humana (que remete, portanto, à “raça”) e da coluna (passagem para a “terra”) encimada por uma esfera, sobre a qual a mulher se delinea e à qual parece quase aderir: representação geométrica — poder-se-ia dizer “cubista” — de uma mulher carregando um cântaro na cabeça num equilíbrio precário, porém estabilizado. Ampliação também, a uma escala monumental, de outra mulher (não por acaso, sem dúvida, idêntica a Rebeca) que domina o grupo da esquerda nessa postura. Neste sentido, notaremos o triângulo formado pelo cântaro que ela traz na cabeça (instável), o cântaro acima dela (ou o de Rebeca) colocado no solo (estável), o cântaro sobre o qual se apoia a figura estatuesca, que está a meia altura.

Da coluna, o olho retorna para a esquerda: e, passando por um horizonte tempestuoso (lembração de um desequilíbrio inicial, afastado para bem longe), pára, e agora definitivamente, sobre edifícios sólidos

dos, símbolo da terra duradouramente habitada que o casamento de Isaac e Rebeca conseguirá fundir com a raça, figurada por humanas tão parecidas entre si, que representam, mais do que pessoas individualizadas, o sexo feminino em geral, através do qual a continuidade do sangue se transmite.

V

Nos debates realizados na Academia Real de Pintura acerca de *Eliezer et Rebecca*, uma questão parece ter obcecado os participantes; em primeiro lugar, o próprio conferencista, que era, recordemos, Philippe de Champaigne: Poussin não deveria ter representado os camelos do serviçal de Abraão que as Escrituras mencionam, quando se diz que ele reconheceu Rebeca pelo cuidado que ela teve ao dar de beber aos animais? Em torno disso, inicia-se uma discussão minuciosa: os camelos não estariam longe demais do poço para aparecer no campo do quadro? Quantos eram, e como Poussin poderia ou deveria tê-los introduzido (fê-lo numa versão tardia)? Tendo-os suprimido, não corria o risco de confundir o servidor de Abraão com um comeciante tentando vender jóias? Ou ao contrário, como sustentava Le Brun, a presença de camelos não teria sido justamente a razão para confundir-lo com um daqueles mercadores do Levante que se utilizam desses animais como meio de transporte corrente? Poussin teria tido razão em alijar de uma cena nobre objetos estranhos que poderiam perverter o olho do espectador? Ou ao contrário — era essa a opinião de Champaigne —, a feiúra dos camelos poderia ter servido para realçar o brilho das figuras?

Tal casuística, que seduzia pintores e amadores, parece-nos hoje em dia derrisória. Já não é por meio de tais argumentos que julgamos as virtudes de um quadro. Não se deve, contudo, esquecer que, para as pessoas do século XVII, a distância entre os tempos bíblicos, a Antiguidade e o presente era menor. Façamos o esforço etnográfico de traduzir sua perspectiva para a nossa. O problema não iria colocar-se para nós nos mesmos termos se se tratasse de representar aconteci-

mentos recentes? Também nós gostaríamos que fossem tratados com grandeza, sem atentar à verdade histórica, e prestaríamos atenção aos detalhes.

Atribuímos tal caráter à fotografia e ao cinema, na ilusão de que reproduzam o acontecimento ao natural. Inversamente, não nos sentimos obrigados, por respeito para com a história sagrada, a “nada pôr ou tirar daquilo em que as Escrituras nos obrigam a crer”. Entre os tempos bíblicos ou antigos e o presente, não interponemos apenas uma profundidade histórica que os homens do século XVII, ainda sob o efeito da telescopagem operada pelo Renascimento, avaliavam mal. Interponos igualmente uma distância crítica.

Dizer que o supremo talento, em se tratando de um artista, é o de imitar a realidade a ponto de nos confundir é, contudo, um lugar-comum do julgamento estético que, mesmo entre nós, e até recentemente, prevaleceu por muito tempo. Para celebrar os pintores, os Gregos acumulavam anedotas: uvas pintadas que os pássaros vinham bicar, imagens de cavalos que seus congêneres acreditavam estar vivos, cortina pintada que um rival pedía ao autor que suspendesse para poder contemplar o quadro que ela ocultava. A lenda atribui a Giotto e a Rembrandt o mesmo tipo de proeza. A China e o Japão contam histórias muito próximas acerca de seus pintores famosos: cavalos pintados que, à noite, deixam o quadro para ir ao pasto, dragão que sai voando pelos ares quando o artista acrescenta o último detalhe que faltava.

Quando os índios das planícies da América do Norte viram, pela primeira vez, um pintor branco em atividade, confundiram-se. Catlin tinha retratado um deles de perfil. Um outro índio, que não simpatizava com o modelo, exclamou que o quadro provava que este não passava de um meio homem. Seguiu-se uma briga mortal.

Amitação do real é o que Diderot admira em primeiro lugar em Chardin: “O vaso de porcelana é porcelana, as azeitonas estão realmente separadas do olho pela água na qual nadam [...], basta pegar os biscoitos e comê-los”. Um século mais tarde, os Goncourt dirão o mesmo ao elogiar Chardin por ter representado fielmente “a transparência de âmbar das uvas brancas, o orvalho de açúcar da ameixa, a púrpura úmida dos morangos [...] as manchas das maçãs velhas”.

A sabedoria das nações atesta que Pascal colocava um verdadeiro problema ao exclamar: “Que vaidade é a pintura, que chama a atenção pela semelhança de coisas cujos originais não são objeto de nenhuma

admiração”. O romantismo, para o qual a arte não imita a natureza mas exprime o que o artista pôe de si mesmo nos quadros, não escapa ao problema: tampouco a crítica contemporânea, que faz do quadro um sistema de signos. Pois o *trompe-l'œil* sempre exerceu, e continua a exercer, domínio sobre a pintura. Ele volta à tona quando se pensa que esta se libertou definitivamente dele. Como nas colagens, que carregam no *trompe-l'œil* substituindo matérias verdadeiras por sua imitação. Nada de mais eloquente nesse sentido do que a aventura de Marcel Duchamp. Por meio dos procedimentos antiéticos do *ready-made* e de construções intelectuais, como *La mariée mise à nu* [A noiva desnuda] ou *Le grand verre* [O grande copo], ele pensou despojar a pintura de suas pretensões figurativas. Ao final das contas, ele consagrou os últimos anos de sua vida à realização de uma obra secreta, conhecida apenas após a sua morte, que não é senão um diorama em três dimensões, que se olha através de um visor; um gênero de apre-sentação ao qual, mesmo em duas dimensões, John Martin, virtuoso do *trompe-l'œil* monumental, jamais consentiu que seus quadros se rebaixassem.

A que se devem, afinal, a força e os encantos do *trompe-l'œil*? À coalescência obtida como por milagre de aspectos fugidios e indefiníveis do mundo sensível, mediante procedimentos técnicos, fruto de um saber lentamente adquirido e de um trabalho intelectual, que permitem reconstruir e fixar tais aspectos. “Nosso entendimento”, já dizia Plutarco, “deleita-se com a imitação como de algo que lhe é próprio.” Tarefa extremamente difícil; mas, à condenação pronunciada por Rousseau — “das belezas de convenção, cujo único mérito estaria na dificuldade superada” —, seu contemporâneo Chabanon respondia, acertadamente: “É sem razão que, na teoria das artes, pretende-se desconsiderar totalmente a dificuldade vencida; ela conta, e muito, no prazer que as artes proporcionam”.

Não é por acaso que o *trompe-l'œil* triunfa na natureza-morta. Ele descobre e demonstra que, como diz o poeta, os objetos inanimados também têm alma. Um pedaço de tecido, uma jóia, uma fruta, uma flor, um utensílio qualquer possui tanto quanto o rosto humano — objeto de predileção de outros pintores — uma verdade interior a qual, dizia Chardin, atinamos pelo sentimento, mas que só o saber e a imaginação técnicos podem produzir. A seu modo e em seu terreno, o *trompe-l'œil* realiza a união do sensível e do inteligível.

O impressionismo repudiou o *trompe-l'œil*. Mas, entre as escolas, a diferença não é, como acreditava o impressionismo, entre o subjetivo e o objetivo, o relativo e o absoluto. Ela se deve à ilusão do impressionismo de que é possível instalar-se de modo duradouro no ponto de encontro entre os dois. A arte do *trompe-l'œil* sabe que é preciso desenvolver separadamente o conhecimento aprofundado do objeto e uma intuição muito avançada, para conseguir englobar numa síntese o todo do objeto e o todo do sujeito, em vez de apegar-se ao contato superficial que se estabelece entre os dois de modo passageiro no nível da percepção.

De onde o erro de crer que a fotografia matou o *trompe-l'œil*. O realismo fotográfico não faz distinção entre os acidentes da natureza e as coisas, deixa-os no mesmo plano. Trata-se aí de reprodução, mas a parte da intelecção é sumária. Uma técnica que, entre os mestres do gênero, é perfeitamente acabada, permanece sujeita a uma visão “ingêna” do mundo.

O *trompe-l'œil* não representa, reconstrói. Supõe ao mesmo tempo um saber (ainda que não o mostre) e uma reflexão. É também seletivo, não procura reproduzir nem tudo nem qualquer coisa do modelo. Seleciona a eflorescência da uva dentre outros aspectos, porque lhe servirá para construir um sistema de qualidades sensíveis com o *bojudo* (também selecionado dentre outras qualidades) de um vaso de prata ou estanho; o *frível* de uma fatia de queijo etc.

Apesar dos aperfeiçoamentos técnicos, a máquina fotográfica segue sendo um aparelho grosseiro se comparado à mão e ao cérebro. As mais belas fotografias são, aliás, as das primeiras eras, quando a rusticidade dos meios obrigava o artista a investir sua ciência, seu tempo, sua vontade.

Em vez de crer que a arte do *trompe-l'œil* sucumbiu diante da fotografia, melhor seria reconhecer que elas possuem virtudes inversas entre si. Para que nos convençamos disso, basta considerar as produções alfitivas desses neofigurativos que pintam uma natureza-morta ou uma figura, não a partir do motivo, mas a partir de uma fotografia em cores, que procuram servilmente imitar. Pensam que ressuscitam o *trompe-l'œil*, mas é exatamente o oposto.

O abade Morellet escrevia, no século XVIII: “A natureza não é bela em todas as mães [ou em todos os amantes] e, então, mesmo que seja bela, não se sustenta; sua beleza não tem senão por um instante”.

A fotografia agarra essa oportunidade, mostrando, e é esta a sua palavra, o instantâneo. O *trompe-l'œil* destaca e exhibe aquilo que não se via, ou que mal se via, ou se via de modo fugidito e que doravante, graças a ele, ver-se-á sempre. O espetáculo de um cesto cheio de morangos nunca será o mesmo para quem se lembra do modo como os holandeses e os alemães do século XVII, ou Chardin, o pintaram.

VI

Num quadro de Poussin, nenhuma parte é desigual em relação ao todo. Cada uma delas é uma obra-prima do mesmo nível, tanto que, tomadas à parte, apresentam o mesmo interesse. O quadro aparece assim como uma organização em segundo grau de organizações já presentes em cada detalhe. Isso é igualmente verdadeiro visto no sentido inverso: há figuras isoladas, em quadros de Poussin, que contêm várias, que parecem ser por si só um quadro completo de Corot. A organização do todo transpõe numa escala maior a das partes, cada figura é tão cuidadosamente pensada quanto o todo. Não surpreende que, em sua correspondência, Poussin siga o costume de seu tempo, medindo a dificuldade de cada obra pelo número de figuras que irá conter; cada uma coloca um problema do mesmo nível que a totalidade do quadro.

O que vale para as figuras vale igualmente para as paisagens, umas selvagens, outras compostas de “fábricas”, obras humanas sem dúvida, mas que, pelo lugar que ocupam em relação aos vivos, e por sua execução meticulosa, que parece inspirada pelos flamengos, assumem uma importância e suscitam um interesse maiores do que as personagens, muitas vezes minúsculas, que as animam, inclusive as situadas em primeiro plano. Esse caráter sublime reconhecido nas coisas “põe o homem em seu lugar” — tomo a expressão em seu sentido moral e popular. Mesmo os quadros “de gigantes”, *Orion* e *Polyphème*, são sinfonias agrestes em que os gigantes se fundem na natureza mais do que a dominam. Se não conhecêssemos o mito, imagináramos Orion, em sua marcha descendente, sendo em breve engolido pela imensidão verde a seus pés.

Ingres percebeu bem o alcance estético e moral dessa reviravolta: “O imortal Poussin descobriu o solo pitoresco da Itália. Ele descobriu um novo mundo, como os grandes navegadores, Américo Vesputcio e outros [...]; foi ele o primeiro, e o único, a imprimir estilo à natureza italiana”.

Na mesma passagem, Ingres escreve: “Os pintores históricos são os únicos capazes de fazer belas paisagens”. Por quê? Porque eles não obedecem basicamente à sua sensibilidade, mas fazem uma escolha cuidadosa daquilo que, na natureza, é apropriado ao seu tema. A teoria da “bela natureza” certamente não justifica os sarcasmos de Diderot.

As reflexões de Delacroix acerca da paisagem possuem uma tonalidade diferente e um tanto desdenhosa: “Os pintores de marinha [...] retratam ondas, assim como os paisagistas retratam árvores, solos, montanhas etc. Eles não se preocupam o bastante com o efeito produzido sobre a imaginação”. Substitua-se imaginação por percepção, e ter-se-á o impressionismo. Poussin não vai da natureza para uma emoção subjetiva (“Lembrar-me em meus quadros”, diz ainda Delacroix, “apenas do lado marcante e poético”), mas para uma seleção e uma recomposição meditadas: “Vi-o”, escreve Félihien, “considerar até pedras, punhados de terra e pedaços de madeira, para melhor imitar rochedos, escarpas e troncos de árvore”. Após tais coletas, dizem testemunhos, ele teria pronunciado as palavras célebres: “Isto encontrará o seu lugar”, ou, segundo outros: “Não negligencie nada”.

Embora Ingres dissesse que “é preciso consultar as flores para encontrar belos tons de tapeçaria”, foi acusado, como Poussin, aliás, de não ser colorista. A razão disso está em que esse termo, que designa propriamente o gosto sensual pelas cores e por suas relações, muitas vezes recebe um sentido mais técnico, de arte de subordinar a escolha e a mistura das cores a um efeito de conjunto, que é o objetivo principal. Ingres de fato declarou que “o desenho representa três quartos e meio da pintura [...]; até a fumaça deve ser expressa pelo traço [...]; o desenho representa tudo, exceto o matiz [...]; não há exemplo de grande desenhista que não utilizasse o colorido que convinha exatamente às características de seu desenho”. Mas que quadros dão mosira, em matéria de colorido, de uma invenção mais fresca, de um refinamento de gosto mais sutil do que os três retratos de Rivière, os da Belle Zélie, de Granet, de mme. de Senomes e de mme. Moïssiessier? Ou mais do que a *Baigneuse de Valpington* [Banhista de Valpington], *Jupiter et Théis*, a *Odalisca à l'esclave* [Odalisca ao escravo], *Stratonice*,

Roger delivrant Angélique [Rogério libertando Angélica], ou o *Bain turc* [Banho turco]?

A dois séculos de distância, verifica-se o mesmo mal-entendido. Os críticos do século XVIII reconhecem na arte de pintar duas exigências dificilmente conciliáveis. A “perspectiva aérea” pregava que se percebesse no quadro a espessura do ar quando as figuras ou objetos estivessem mais afastados, por meio de uma gradação da tinta que tendia para a grisalha. A busca do que era então chamado de o “tudo-em-conjunto” (“tout-ensemble”) requeria uma tonalidade geral, “orquestração das cores”, dizia Charles Blanc no século XIX, “mas visando primeiramente à consonância”.

A Charles Blanc, justamente, que afirmava que “os grandes coloristas não praticam o tom local”, Delacroix respondia: “É a mais pura verdade; eis um tom, por exemplo” (e apontava, diz Blanc, o tom cinzento e sujo do pavimento); “pois bem, se alguém pedisse a Paolo Veronese que pintasse uma bela mulher loira, cuja pele tivesse esse tom, ele a pintaria, e a mulher seria uma bela loira em seu quadro”. Boa ilustração da teoria do “tudo-em-conjunto” que ilustraram, cada um em seu gênero, Rubens e Van Dyck.

Poussin e Ingres se opõem igualmente a esse ponto de vista. Poussin dizia que Caravaggio “tinha vindo ao mundo para destruir a pintura”, fórmula que Ingres lhe tomou emprestada, estendendo-a a Rubens. Mas, contrariamente ao que se lê em seus respectivos contemporâneos, Poussin e Ingres são intencionalmente coloristas (no primeiro sentido que atribui ao termo), pois é principalmente neles que se observa o gosto pelas cores francas, tratadas por Ingres de modo quase chapado, para melhor respeitar “a distinção particular do tom de cada objeto”, preservar-lhe a individualidade e manter-lhe o sabor.

(Esse não é o único parentesco entre Poussin e Ingres. Há quase tanto erotismo na cena de banho de mar que é o *Triomphe de Neptune* [Triunfo de Netuno] quanto no *Bain turc* [Banho turco]. Os contemporâneos de Poussin apreciavam a sensualidade de suas figuras femininas, e inclusive desejavam mais. As gerações seguintes também eram sensíveis a isso, porém, mais pudicas, melindravam-se, a ponto de, num caso conhecido, mutilar um quadro.)

Para superar a contradição entre perspectiva aérea e cor, Poussin e Ingres decidem fazer do colorido um problema à parte, que convém tratar e resolver em si mesmo e isoladamente, assim que o quadro estiver praticamente completo. Tal decisão permite considerar apenas as cores ver-

dadeiras. Félibien, referindo-se a Poussin, chama a atenção para isso: “As cores, mesmo as mais vivas, permanecem em seus lugares”. Escapando do compromisso, o desenho e o colorido podem cada qual atingir o seu ápice. E chega-se até, no que diz respeito ao colorido, a buscas de dissonâncias que chocaram, como na música, mas que em ambos os casos se traduziram num enriquecimento prodigioso da sensibilidade.

A estampa japonesa consagra, do mesmo modo, a independência entre desenho e colorido. A gravura em madeira proíbe a pincelada (que Ingres maldizia como um “abuso de execução [...], característica dos falsos talentos, dos falsos artistas”); ela impõe o traço. No início, a estampa era quase desprovida de cor, com apenas algumas notas de laranja e verde colocadas displicentemente. E a técnica posterior das *nishiki-e* — estampas de cores vivas — atesta a seu modo o isolacionismo, o separatismo japonês, que, como na culinária, exclui as misturas e apresenta os elementos de base — neste caso, os tons — em estado puro. Ayalia-se assim o contra-senso dos impressionistas, que, acreditando inspirar-se nas estampas, fizeram exatamente o oposto (a não ser pelas lições de enquadramento). A estampa japonesa, por sua vez — pelo menos a que os especialistas chamam de “primitiva” —, antecipa a máxima de Ingres, de que “um quadro bem desenhado é sempre bem pintado”. Se o exemplo da estampa tivesse sido mais bem compreendido, teria, antes, reconduzido os pintores ao neoclacismo de Flaxman e de Vien.

Diversas vezes se afirmou que nos primeiros quadros de Ingres (como os três Rivière, pintados aos 25 anos) transparece uma influência do Extremo Oriente, no tratamento separado do desenho e da coloração das cores. Influência que certamente não provinha das estampas japonesas (contrariamente às afirmações de exemplos de Amanny-Duval), sendo pouco provável que exemplos delas fossem conhecidos na Europa por volta de 1805, mas provavelmente das miniaturas persas e obras chinesas que Delacroix acusava Ingres de ter apenas imitado. “Amalgama persa e chinês”, dizia também Baudelaire. Naquela época, tendia-se a atribuir aos orientais a ciência e a arte das cores, e aprendia-se com os “ceramistas e tapeceiros asiáticos”, que — observação significativa — “fazem vibrar a cor colocando tom sobre tom em estado puro, azul sobre azul, amarelo sobre amarelo”.

Kawanabe Kyōsai (1831-1889) foi um dos últimos grandes mestres do *ukiyo-e*. Émile Guimet e Félix Régamey encontraram-no em 1876, mas é a conversa que teve, em 1887, com um pintor inglês,

ESCUtANDO RAMEAU

narrada por este, que merece especial atenção. Nela Kyôtsai declarava não compreender por que os pintores ocidentais faziam posar seus modelos: se o modelo fosse um pássaro, não pararia de mover-se e o artista não poderia fazer nada. Kyôtsai observava o pássaro horas a fio. Toda vez que, de modo fugidio, a pose desejada aparecia, afastava-se do modelo e esboçava com três ou quatro traços, num de seus cadernos (tinha várias centenas deles), a lembrança que lhe ficara. No final, lembrava-se tão bem da pose que podia reproduzi-la sem olhar para o pássaro. Treinando assim a vida toda, dizia, adquirira uma memória tão viva e tão precisa, que podia representar tudo o que lhe fora dado observar. Pois não era o modelo no momento presente que copiava, mas as imagens que seu espírito armazenara.

A lição se aproxima daquela que Ingres parece ter tirado de Poussin: “Poussin costumava dizer que é observando as coisas que o pintor adquire habilidade, e não copiando-as à exaustão” (citação textual de Félibien). “Sim, mas é preciso que o pintor tenha olhos.” É preciso, contínua, que o pintor seja capaz de fixar o modelo em sua mente, incrustá-lo nela como propriedade sua, e “tenha a natureza tão bem gravada na memória, que ela venha por si só colocar-se na obra”. Dir-se-ia ouvir Kyôtsai...

Não forgarei o paralelo. É claro que pintores ocidentais e orientais pertencem a tradições estéticas diferentes, que não possuem a mesma visão de mundo e trabalham com técnicas próprias (a distância seria menor se comparássemos a pintura do Extremo Oriente com a nossa dos séculos XIII e XIV). Ingres chega a dizer, quase nos mesmos termos que Kyôtsai, que “é preciso ter sempre um caderno no bolso e anotar a lápis com quatro traços os objetos que chamam a atenção, se não houver tempo o bastante para indicá-los por inteiro”. A grande diferença está em que o “pintor de motivos históricos” (que Ingres julgava ser) “representa a espécie em geral”, ao passo que o japonês procura captar o ser em seu movimento fugidio e em sua particularidade; nesse sentido, estaria mais próxima deste a busca, tipicamente germânica, segundo Riegl, do fortuito e do efêmero. Mas além de Ingres ter sido, ainda que a contragosto, um dos maiores retratistas — especialidade em que o pintor só representa o indivíduo, um modelo, em geral trivial ou cheio de defeitos, deplora ele —, vejo nessas aproximações a explicação, a justificativa, espero, de meu gosto pessoal, que une na mesma devoção a pintura nórdica (Van Eyck, Van der Weyden), Poussin, Ingres, e as artes gráficas do Japão.

VII

A teoria dos acordes de Rameau é precursora da análise estrutural. Ao aplicar, ainda sem formulá-la, a teoria de transformação, Rameau dividiu por três ou quatro o número de acordes reconhecidos pelos músicos de seu tempo. Demonstrou que a partir do acorde do tom maior era possível engendrar todos os outros como transformações e inversões do primeiro. A análise estrutural adota o mesmo procedimento quando reduz o número de regras de casamento ou o dos mitos: faz convergirem várias regras, ou mitos, a um mesmo tipo de troca matrimonial ou uma única armadura mítica, diferentemente transformados.

Até onde é possível levar o paralelo? Buscando à direita e à esquerda referências antigas, reveladoras das idéias do tempo, cai por acaso no artigo “Rameau” do *Grand Larousse du XIX^e siècle* — o mais admirável de todos os dicionários. Não encontrei ali o que procurava, mas um comentário sobre a ópera *Castor et Pollux* chamou-me a atenção. O artigo, não assinado, tem provavelmente por autor Félix Clément, compositor e musicólogo, que foi o principal colaborador de Larousse nessa área. Cito:

Admirou-se nela o coro “Que tudo gema” [Que tout gémitse], escrito em fá menor e imediatamente seguido da bela ária “Tristes aprestos, pálidas flâmulas” [Tristes apprêts, pâles flambeaux], que é em mi bemol. Rameau ligou esses dois trechos de tons tão afastados por meio de uma ousadia que teve um sucesso inaudito. Após o último acorde em fá menor, há um longo silêncio, em seguida os baixos fazem ouvir lentamente e em uníssono estas três notas: fá, lá e mi; então inicia, imediatamente, o ritornelo da ária em mi bemol. “É tão simples”, nota Adolphe Adam, “que se é tentado, na análise, a crer que se trata de uma coisa sem

importância, mas, no efeito, essa transposição é excelente, e o sucesso foi tamanho que, durante muito tempo, o fã, lá, mi de *Castor et Pollux* foi citado como marca de gênio.”

Significa que o público do século XVIII se entusiasitava com uma modulação tonal que passaria provavelmente despercebida pela maioria dos ouvintes de hoje? A música de Rameau costuma deixá-los insensíveis. Ela os toca pouco, às vezes os entedia (é, aliás, a palavra *tédio* que retorna nas críticas da remontagem, precisamente de *Castor et Pollux*, em Aix, no verão de 1991). Se, para os ouvintes do século XVIII, essa música proporcionava tanto prazer, não seria inicialmente porque trazia inovações revolucionárias, as quais, a não ser pelos músicos profissionais e musicólogos, nós não mais percebemos? Mas, também e principalmente, porque os ouvintes da época sabiam mais de música do que nós? Nesse “menos” que é para nós a música de Rameau assim como a de seus contemporâneos em relação à música do século XIX na qual fomos criados, mas que ainda “surpreendia” Balzac por volta de 1840, porque nela “a melodia e a harmonia lutam com forças iguais” (diga-se de passagem, tal julgamento teria parecido ingênuo a Rousseau, que acusava Rameau de já ter, um século antes, sacrificado a primeira à segunda; os admiradores de Cimarosa faziam a mesma censura a Mozart); nesse “menos”, dizia eu, ouvintes mais bem educados percebiam mais.

Os amantes de culinária exótica aprenderam a apreciá-la ao mesmo tempo em que aprendiam a utilizar pauzinhos. Ferramentas simples exigem mais habilidade do que as mais sofisticadas. Facas e garfos foram inventados para os nossos antepassados, que comiam grosseiramente com os dedos. Para continuar no mesmo veio, não poderíamos dizer que a música que saboreamos — de Mozart e Beethoven a Debussy, Ravel e Stravinski — nos dá tudo mastigado? Mais refinada e complicada, ela põe fora de nosso alcance a compreensão técnica das obras; dispensa-nos dela, portanto, instalando-nos no papel passivo, mas afinal confortável, de receptores.

O prazer musical do ouvinte do século XVIII era provavelmente mais intelectual e de maior quilate, pois uma distância menor o separava do compositor. As obras que os apreciadores lêem hoje se reduzem em geral a biografias de músicos ou à literatura acerca da música. Quantos deles sentiriam necessidade, e teriam capacidade, para ir com conhecimento de causa à ópera ou a um concerto, de ins-

truir-se acerca da arte musical em tratados que consideraríamos difíceis demais, ainda que não o fossem mais do que os *Éléments de musique* [Elementos de música] de d’Alembert (1752), diversas vezes reeditados na época e sobre os quais se realizavam debates nos salões? Houve até um verdadeiro esnobismo da competência musical. Um filósofo da música, ele próprio músico, e acerca do qual falarei longamente (infra, pp. 72-88), divertia-se com isso. Em torno dos co-nhecedores, escreve Chabanon, há também os que

se sustentam em algumas palavras surpreendidas na boca dos professores, e se enganam na aplicação que fazem delas. Vi alguns desses papagaios mal instruídos elogiar numa música a riqueza da harmonia, quando a harmonia, pobre e estéril, persistia e se aviltava nos mesmos acordes. Vi outros que admiravam o charme das modulações antes de a ária ter deixado o modo principal. Aqueles que não são iniciados numa arte não conseguiriam abster-se de falar dela com um ar científico.

(Chabanon tinha talento de polemista. Talvez por isso Voltaire, 36 anos mais velho do que ele, tenha nutrido por ele uma simpatia que transparece na correspondência de Ferney — mais sobre teatro e poesia do que sobre música, deve-se dizer.)

Balzac consagrou dois romances da *Comédie humaine* à música, *Massimilla Doni* e *Gambara*. Este último, um surpreendente paralelo entre a composição musical e a arte culinária, ambas condenadas ao fracasso quando sua inspiração se torna demasiado cerebral e não se contenta em “despertar em nós as sensações”. Balzac tinha se informado junto a um musicólogo (a quem os dois romances são dedicados, aliás), e salta aos olhos o quanto, ainda naquela época, os ouvintes e os críticos, para julgar as obras, mostravam-se atentos principalmente ao encadeamento das tonalidades e às modulações.

Entretanto, dir-se-ia que no decorrer do século XIX a escuta musical muda de natureza. Parece tornar-se tal qual Wagner a denuncia a propósito de um concerto dedicado a obras de Beethoven em que “os maestros e o público percebem apenas o som (como sonoridade agradável de uma língua desconhecida) ou lhe atribuem um sentido literário, superficial, arbitrário e anedótico”. Amaury-Duval, o aluno predileto de Ingres, confirma a seu modo essa maneira de escutar quando evoca o gosto musical seu e de seus companheiros: “Como pessoas que amam uma arte sem tê-la estudado, ou sem ter ao menos comparado, amávamos todas as músicas, e passávamos sem escrúpulos de uma

ária de Adam ao andamento da sinfonia em lá¹. Parece-me que a média das pessoas que se acotovelam nas salas de concerto e na Opéra-Bastille estão mais ou menos na mesma; ou pior até, já que hoje são os poderes públicos que nos convidam a reconhecer ao rock e à *Nona sinfonia* a mesma legitimidade.

Acerca da moda atual das exposições de pintura, leio numa obra de Edgar Wind:

Quando exposições tão grandes de artistas incompatíveis são recebidas com tanto interesse e apreço, fica claro que aqueles que as visitam ganharam forte imunidade. É por ter perdido a sua agudeza que a arte é tão bem recebida por um público cujo apetite cada vez maior só se iguala à atrofia progressiva dos órgãos receptores.

Já Wagner fazia afirmações no mesmo sentido, às vésperas de sua morte, transcritas por Cosima, a respeito da música:

Ontem, ao ouvir falar da popularidade de *Manfred* de Schumann em Munique, ele disse: eles experimentam exatamente a mesma sensação de quando escutam *Tristão*; um certo aturdimento da sensibilidade, pois não há sinal de julgamento artístico.

O ouvinte do século XVIII, ao contrário, entusiasmado pela audácia que representava uma modulação em três notas para realizar a passagem de um tom para o tom relativo, sentia-se conivente com o compositor. A competência musical encontrava-se então na moda, como prova o número, a extensão e a riqueza dos artigos que lhe são dedicados na *Encyclopédie*. O público culto conhecia os escritos de Rameau, de d'Alambert, de Jean-Jacques Rousseau. Uma teoria musical em plena revolução gozava, na opinião pública, ao lado do sistema de Newton (havia pontes entre os dois)¹, de uma consideração comparável àquela que atualmente explica o sucesso comercial de livros de vulgarização sobre a astrofísica e a cosmologia. Entretanto, há uma diferença: nós lemos obras de vulgarização científica enquanto consumidores, ao passo que os frequentadores dos salões em que se tocava música (entre os quais muitos também tocavam) julgavam mais ou menos como praticantes. Entre o ouvinte e o compositor, a separação não era tão estreita quanto se tornou atualmente.

(1) Em sua *Ótica*, Newton relacionava a matemática dos diâmetros dos anéis de várias cores formados pela refração da luz e os diferentes comprimentos de um monocórdio produzido pelas notas de uma oitava.

VIII

Adolphe Adam (1803-1856), autor de *Le postillon de Longjumeau* [O mensageiro de Longjumeau], do *Chalet*, e de *Giselle*, deixou apenas, salvo engano, dois livros, *Souvenirs d'un musicien* [Lembranças de um compositor], 1857, e *Derniers souvenirs d'un musicien* [Últimas lembranças de um compositor], 1859. Félix Clément não indica sua fonte. As afirmações que cita não se encontram textualmente no estudo de Adam sobre Rameau, publicado na *Revue Contemporaine* e retomado em *Derniers souvenirs*. Mas nele Adam expressa quase nos mesmos termos um entusiasmo pela modulação do segundo ato de *Castor et Pollux*, cujo eco se prolonga em H. Quittard no verbete “Rameau” da *Grande Encyclopédie* (dirigida por André Berthelot): “*Castor et Pollux*, sua obra-prima, foi mais um triunfo”, citando ainda a título de reforço “as ousadias harmônicas, as modulações novas e imprevistas”.

(Quanto ao sucesso triunfal de *Castor et Pollux*: a heroína de *La religieuse* [A religiosa], de Diderot, livro começado nos anos que se seguem à versão de 1754, cantarola “Tristes aprestos, páldas flâmulas, dia mais terrível do que as trevas”, como uma música do momento, por ocasião da terceira montagem, em 1772, mais de uma dezena de espectadores, esmagados pela multidão, desmaiaram, e vários, dizem, sucumbiram. Quando da reprise seguinte, o *Mercure de France* de julho de 1782 nota que a primeira representação atraiu o maior público de que se tinha notícia desde a abertura da nova sala da Academia Real de Música.)

Mais próximo de nós, Masson lembra que “as três notas de baixo, fá, lá, mi, que ligam o coro em fá menor ao monólogo em mi bemol maior foram bem notadas pelos músicos e críticos da época”.

Os comentários concordam. Na verdade, repetem exatamente aquilo que escrevia, em 1773, o autor anônimo de um panfleto intitulado *Réponse à la critique de l'opéra de Castor et observations sur la musique*, por ocasião da terceira reprise, quase um século antes de Adam:

Esses dois tons são estranhos um ao outro, o coro é em fá terça menor, o monólogo em mi bemol e três notas de baixo fundamental, subindo de uma terça e baixando de uma quarta, fá, lá, mi, fazem a ligação entre os dois e os relacionam. Essa transição [...] muitas vezes tentou-se imitá-la desde então; mas ninguém ignora que ela foi singularmente distinguida em todos os tempos por artistas célebres, e que essa marcha impo-nente de baixo, esse meio breve, que o ouvido percebe, com prazer, na sucessão desses dois tons, sempre foi admirada como um desses recursos que só ao gênio cabem.

Esse testemunho, vale lembrar, data de menos de vinte anos após a versão de 1754, em que surge a tal transição.

Rameau fez duas versões de *Castor et Pollux*. A primeira, representada a 24 de outubro de 1737, não contém a modulação. Começa com um prólogo decorativo e largamente desligado da ação. O primeiro ato abre (após o assassinato de Castor, a que não se assiste) com o coro “Que tudo gemá”, e uma cena, ainda em fá menor, separa-o da ária “Tristes aprestos, pálidas flâmulas”. Essa cena termina na tônica e a ária, em mi bemol, inicia abruptamente no novo tom. Um uso freqüente em Rameau: “Em geral”, escreve Masson, “as tonalidades se sucedem por simples justaposição das tônicas [...] Rameau raramente investiu alguma pesquisa nesses tipos de ligação”.

Consta que as partituras que subsistem da versão de 1737 são muito pobres e não indicam quase nada quanto à instrumentação. A versão de 1737 é aquela seguida pela redução para canto e piano de Auguste Chapuis, segundo as *Obras completas*, publicadas sob a direção de Saint-Saëns, em que aparecem as duas versões. É igualmente a que foi adotada para a montagem do verão de 1991 em Aix, com uma instrumentação reconstituída (e, anteriormente, por Nikolaus Harmoncourt, numa gravação com o Concentus Musicus, de Viena).

Muito mais dramática, a segunda versão, representada a 8 de janeiro de 1754, substitui o prólogo por um primeiro ato movimentado, com festa, ataque surpresa, combate, morte de Castor. Como na

primeira versão, mas com mais lógica, o ato seguinte (que agora é o segundo) abre com o luto das Espartrias e o coro “Que tudo gemá”; porém, diferentemente da primeira versão, o compositor encadeia esse coro à ária “Tristes aprestos, pálidas flâmulas”. E é a modulação em três notas que efetua a passagem do tom de fá menor ao de mi bemol maior, na ária cantada por Télétaire, chorando a morte do amado.

Meu primeiro contato com essa versão foi através da versão para piano e canto de Théodore de Lajarte, conforme, diz o autor, à montagem de janeiro de 1754, em que “*Castor et Pollux* sofreu por parte de seus autores modificações tão importantes, que essa versão quase não se parece mais com a primeira versão de 24 de outubro de 1737”. A famosa modulação estava presente, porém — surpresa! — modificada: em vez de fá, lá bemol, mi bemol, Lajarte escrevera fá, lá bemol, ré bequadro. A nota característica não era mais a tônica do novo tom, mas a sensível...

Por intermédio de Gilbert Rouget, François Lesure, antigo conservador-chefe do departamento de música na Biblioteca Nacional, teve a gentileza de enviar-me as fotocópias de duas partituras da época, uma impressa e corrigida pelo próprio Rameau, a outra manuscrita; a nota característica é mesmo um mi bemol. E igualmente um mi bemol que se ouve na gravação da versão de 1754, feita em janeiro-fevereiro de 1982, pelos English Bach Festival Singers e o English Bach Festival Baroque Orchestra, sob a regência de Charles Farncombe, gravação obtida da Radio-France graças a Didier Eribon. Agradeço a todos aqueles que assim contribuíram para tirar-me de um emaranhado musical em que eu, profano, estava prestes a perder-me.

Como se explica a substituição operada por Lajarte? Teria ele pensado que, entre dois tons relativos, a modulação pela sensível estava mais de acordo com os ensinamentos da escola, temendo que a modulação pela tônica fosse considerada uma “tolice”, um risco que o próprio Adam tinha levado em consideração, para desconsiderá-lo em seguida? Na transcrição de Lajarte, tampouco o ritmo da ária de Télétaire parece fiel à versão de 1754, e mesmo à de 1737.

De qualquer modo, eu podia finalmente tentar me pôr na pele do ouvinte do século XVIII, e ouvir a passagem tal como Rameau a tinha efetivamente escrito.

O que eu ouvi, exatamente? Uma modulação tonal, sem dúvida, mas que, se velhos textos não tivessem despertado minha atenção, provavelmente não teria impressionado por sua audácia ao ouvirte são de 1754) pelo coro das Espartiatas e pela ária de Télétaire apenas a verme como uma coisa só e de uma estranha beleza. Devido a isso, a modulação que os solda um ao outro assumia uma importância muito maior do que se fosse meramente tonal, um aspecto para mim secundário, diante de seu valor rítmico, métrico e melódico.

Adam louvou, no coro das Espartiatas, a cor e a expressão:

Essa ganna em semitons executada em três partes, em imitações [...] produz a harmonia mais rica e mais pitoresca [...]. Tudo isso era tentado pela primeira vez [...]. reina nesse admirável trecho um sentimento de grandeza e de tristeza que se pode compreender ao escutá-lo ou ao lê-lo, mas que seria impossível fazer apreciar senão pela própria citação desse coro.

Está escrito em fá menor, mas dir-se-ia que o prelúdio e os interlúdios da orquestra, em descidas cromáticas, obscuram-se em destruir a ideia e a própria percepção da tonalidade. Ora, após esse cromatismo devastador, a modulação se instala numa fortaleza tonal (“pertencente ao baixo fundamental”, observa o autor da *Réponse*): as três notas que compõem são as tónicas, a primeira do trecho que está terminando, a segunda (lá bemol) do seu relativo, e a terceira ao mesmo tempo do trecho que está para começar (mi bemol) e dos relativos dos dois outros tons. Além disso, e talvez principalmente, após um coro inteiramente construído por meio de pequenos intervalos, a modulação garante a

passagem entre uma ordem cromática e uma ordem diatônica que beira ou atinge a oitava e alcançará toda a sua grandeza no rítmelo da ária de Télétaire. Neste sentido, a escolha do mi bemol como nota característica, um semitom acima da sensível, prepara os ouvintes para os intervalos diatônicos, cuja forma métrica ternária (também anunciada pela modulação) prevalecerá no acompanhamento da ária que se segue. A modulação “diz”, assim, muito mais do que o tom. Ela “diz” a passagem do cromático ao diatônico e prefigura, em forma de modelo reduzido, o surpreendente desenho traçado pelos fagotes no acompanhamento da ária de Télétaire.

Tudo parece tão arranjado que leva à reflexão. Na versão de 1737, os dois trechos eram separados por uma longa cena escrita no mesmo tom que o coro, e que impedia de perceber-lhes a unidade. Rameau re-la-ia concebido no início e teria desejado rompê-la? Ou tê-la-ia descoberto *a posteriori*, tendo-lhe dado destaque na segunda versão? Gostaríamos de saber a resposta dos especialistas a essas perguntas.

Mesmo porque um outro aspecto, ligado ao precedente, deve ser igualmente levado em conta.

O ouvinte do século XVIII, fosse ele compositor ou não (mas vários melômanos compunham), era sensível à técnica. Era também sensível à expressão, isto é, ao modo como a música consegue traduzir situações e emoções. A um ouvinte que censurava no coro “Que tudo gema” uma beleza convencional — “É música de igreja”, sem relação figurativa com a situação —, Gluck responderia: “E é isso que deve ser [pois] é um verdadeiro enterro, o corpo está presente”. “Citamos suas próprias palavras”, acrescenta, grifando-as, o redator do *Mercur de France* de julho de 1782. (Já em 1773, o autor anônimo da *Réponse* discutia a alegada semelhança do coro com música de igreja, talvez respondendo a Chabanon, em texto apócrifo do *Mercur*: “Supondo que Rameau tenha atrelado os lamentos fúnebres de *Castor* ao primeiro trecho do *Stabat* [de Pergolesi], teria ele perdido na troca?”, e em seu livro *De la musique*: “Assim cremos que o início do *Stabat*, cantado em coro, com muita suavidade, junto ao tímulo de *Castor*, conviria perfeitamente à situação”). Nesse coro, escreve o próprio Rameau, “os intervalos cromáticos que abundam em descida pintam os choros e gemidos provocados por uma profunda dor”.

O comentário, também de Rameau, à ária de Télétaire, ilustra tal convicção de que a cada escolha técnica está ligado inequivocamente um valor expressivo. O texto merece ser citado:

Não nos sentimos naturalmente tomados de compunção com a atriz que canta “Tristes aprestos etc.”, na ópera de *Castor et Pollux*, no momento da quinta abaxio, a saber, o fá que sucede ao dó na última sílaba? E não nos sentimos um pouco aliviados quando o dó retorna imediatamente após, nas últimas sílabas das palavras “pálidas flâmulas”, sem no entanto desaparecerem completamente os vestígios da primeira impressão [...] Bastaria substituir fá por sol, e logo a diferença far-se-ia sentir; a alma permaneceria então no mesmo estado, nada poderia movê-la, tudo ser-lhe-ia indiferente enquanto subsistisse o mesmo tom.

Berlioz retoma a argumentação por conta própria. “Na ária de *Télétaire*”, escreve,

cada nota tem a sua importância, pois cada nota é precisamente aquela que a expressão requer [...]. E o retorno do tema, e seu movimento plural do lá para o mi tônico, embora o lá, quinta diminuta do acorde, devesse baixar diatonicamente para sol, e aquele baixo não lúgubre em sua morna imobilidade quanto em sua progressão descendente! Tudo concorre para fazer dessa ária uma das mais sublimes concepções da música dramática.

Rameau explica alhures que, nessa ária, quis pintar “o sentimento de uma dor melancólica e lúgubre”. É o que sente ainda um autor tão próximo de nós quanto Masson: “No monólogo de *Télétaire*, o acompanhamento lento e pesado, com longos acordes e numerosos silêncios, produz com efeito uma tristeza melancólica e opressora”. E ele adota também a explicação de Rameau: “No início, esses dois intervalos [quinta e quarta justas], empregados na forma descendente, têm um não sei quê de arisco, igualmente sublinhado pela divisão da oitava pela subdominante”, a qual, segundo Rameau, é estranha à tónica.

Essa unanimidade não nos deve fazer esquecer que houve, no século XVIII, uma polémica em torno da ária de *Télétaire*. O artigo já citado do do *Mercur* apareceu em abril de 1772, sem nome de autor (mas atribuído a Chabanon); fala severamente do monólogo “Tristes aprestos”, “sublime em seu tempo [mais que hoje em dia], gela os espectadores [...] o tédio nos congela por dentro”. Em seu *Éloge de m. Rameau* [Elogio ao sr. Rameau], pronunciado em 1764, logo após a morte do compositor, Chabanon havia explicitado sua opinião: “O

canto fúnebre de *Télétaire* [...] tocante e lúgubre, é um recitativo admirável, mas não uma bela ária”. Seu contraditor anônimo, autor da *Réponse*, se insurge. Rameau poderia ter unido à ária de *Télétaire* um brilhante acompanhamento. Mas ele não quis assim, “Rameau dirigiu a orquestra e combinou-a com o canto tão habilmente, que esse acompanhamento, subordinado à ação principal, lhe dá mais novidade e parece inclusive reforçar o lúgubre do quadro [...]. Uma expressão forte e contida da orquestra teria enfraquecido a da atriz [...] é a atriz, e não a orquestra, que deve falar-nos”.

Para mim, é o contrário. Longe de “o monólogo parecer depender do coro”, é o coro que me parece uma preparação da parte orquestral do monólogo, que lhe fornece uma seqüência lógica e o conduz à conclusão. O que o ouvinte do século XVIII (excetuando-se Chabanon, que felicitava Glück, no monólogo de Renaud no segundo ato de *Armide*, por ter colocado o canto principal na simfonia, e ter encarregado a orquestra de exprimir as palavras), o que o próprio Rameau, e Berlioz, e Masson percebiam em positivo, eu mesmo percebo em negativo; entre a escuta deles e a minha, assisto à inversão da figura e do fundo.

Como acontece, imagino eu, com muitos de meus contemporâneos, a morte de Castor, o luto das Espartatas, o desespero de *Télétaire* não me comovem nem um pouco. Tornamo-nos mais complicados em matéria de expressão dos sentimentos. Eles nos atingem por intermédio de outras músicas, *Don Giovanni*, *Tristão*, *Carmen*, *Tosca* ou *Pelléas*... O ritornelo da ária de *Télétaire* parece-me desprovido de qualquer expressão, como um desses “acompanhamentos insolentes, que zombam de seu tema, isto é, que não têm com ele uma relação suficientemente sensível”, que criticava um contemporâneo de Rameau citado por Masson. Mas ele condenava aquilo que, a meu ver, constitui a virtude desse acompanhamento: desenvolver e justificar, numa longa frase, a forma e o conteúdo da modulação que apresentava seu esboço por antecipação.

Esse ritornelo e as intervenções da orquestra que se seguem, porque me parecem diferentes aos sentidos humanos, tocam-me de modo totalmente diverso. Dir-se-ia que sua música provém de outro mundo e de outra era, algo como uma cadência de Bach revista por um Stravinski, que lhe tivesse impresso a sua marca (o sabor predominante do timbre dos fagotes evoca o *Octeto pour instruments à vent* [Octeto para instrumentos de sopro]). A orquestra fala uma linguagem exterior

(1) Na verdade, lá bemol e mi bemol; mas, “pelo método das transposições, sempre se chama de dó à tónica dos modos maiores” (*Encyclopédie*, verbete “Ut”).

ação dramática. Não seria possível dizer que essa linguagem exprime o que quer que seja. Sua carga é de natureza puramente musical.

O prelúdio orquestral à ária de Télémaque, formalmente construído sobre o modelo da modulação que o prepara, é percebido como um desenvolvimento da própria modulação. Como esta, ele procede por acordes de três notas (aqueles que se juntam aqui os baixos), lentamente arpejadas e destacadas em valores de igual duração. Gira em torno do acorde em mi bemol e de suas inversões, atingindo-o inicialmente, para depois afastar-se dele e retornar no final. Itinerário inesperado (em razão do recurso a longos intervalos) por meio do qual o canto austero e rigoroso consegue transformar o cromatismo do coro das Espartiatas num diatonismo, também levado ao extremo. Longe de reduzir-se a operar a transição entre dois tons, como ouviam seus contemporâneos, a modulação revela ao ouvinte a fórmula complexa que o compositor aplicará para realizar, ao modo de um arquiteto, um plano concebido em várias dimensões.

CASTOR ET POLLUX.

ACTE SECOND.

Le Theatre représente un Bucher dressé pour les funérailles de Castor.

SCENE PREMIERE

Chœur de Spartiates

1^{re} Viol., et H. bois.

Lent.
Dolciss.
Basses.
Tou.

Que tout gémisse, Que tout s'unisse? Que tout gémisse, Que tout s'unisse?
Que tout gémisse, Que tout s'unisse? Que tout gémisse, Que tout s'unisse?
Basson.
T.

Castor et Pollux.

Préparons, élevons d'éternels monuments Au plus malheureux des Amants

Préparons, élevons d'éternels monuments Au plus malheureux des Amants,

Tous

Trio.

Au plus malheureux des Amants; Que jamais notre amour ni son nom ne périsse?

Au plus malheureux des Amants; Que jamais notre amour ni son nom ne périsse?

Acte 2^e Scene Première

Que tout s'unis se, que tout gémisses.

Que tout s'unis se, que tout gémisses.

Petit Silence
B. sons

Passes.

SCENE II^e

Très Lent.

Telaire

Violons.
B. sons.

Telaire.

Tristes ap:

Castor et Pollux.

prêts, pâles flambeaux, Jour plus affreux que les ténèbres, Astres lugubres des tombeaux, Astres lu-

gubres des tombeaux, Non, je ne verrai plus que vos clartez funèbres, Non, non, je ne verrai

The score consists of two systems. Each system has a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The piano part includes various rhythmic markings such as 2, 3, 4x, and 5.

LENDO DIDEROT

X

Quando Diderot exige do artista “duas qualidades essenciais [...] a moral e a perspectiva”, raciocina acerca da pintura como os amadores de seu tempo raciocinavam sobre música: “Em toda imitação da natureza, há técnica e moral”, e, mais adiante: “Há duas espécies de entusiasmo, o da alma e o do ofício”. Hoje em dia não damos mais igual atenção à forma e ao assunto. Interessá-nos menos o que o quadro representa do que como o pintor optou por representar uma cena, cuja intenção figurativa passa para o segundo plano. O assunto, agora em si indiferente, só precisa manter-se atado ao real, condição necessária para que a pintura não se perca totalmente no naufrágio da arte não figurativa.

Mesmo na ausência de interesse moral, o interesse intelectual permanece intato. (O interesse moral ausente possui, aliás, uma influência negativa; a pintura religiosa, por mais sublime que seja, emociona menos o descrente do que as obras profanas do mesmo artista. Pois se o descrente se colocasse tal questão, seria incapaz de conceder à primeira um interesse moral que não lhe suscitasse representação alguma. Mesmo sobre aqueles que se consideram alheios ao interesse moral, este exerce ainda uma ação, mas, por assim dizer, ao inverso.)

Longe de mim, portanto, a idéia de subestimar, ao modo dos formalistas, a importância capital das análises iconográficas e iconológicas de Panofsky; ou tampouco, para citar apenas um exemplo, o interesse do deciframento da *Primavera* de Botticelli realizado por Wind. Eu seria tentado até a levá-lo mais adiante, notando que Castidade (uma das três Graças) não está simplesmente de olhos voltados para Mercurio. Prestes a ser atingida pela flecha de Cupido (Wind foi o primeiro

a perceber isso), ela irá apaixonar-se por ele, que, ocupado com assuntos celestes, não lhe dá atenção. Resultará daí um amor infeliz ou um amor compartilhado mas pouco impetuoso? Em ambos os casos, a relação amorosa representada à esquerda seria o simétrico e o inverso da que está representada à direita, pelo par Zéfiro-Clôris, em que se afirma a paixão física. E, de um casal ao outro, a polaridade ativa ou passiva dos sexos também se inverte.

Em qualquer hipótese, o assunto apresenta interesse intelectual. Incumbe o artista de um problema que lhe cabe resolver, impõe-lhe um conjunto de limitações de ordem semântica (“tratar do tema”). Essas limitações juntam-se às que são inerentes à busca de uma harmonia formal, uma disposição de linhas e cores belas em si sobre a superfície da tela. A obra atinge, com esse encontro, um grau de organização superior. O que tem valor de termo num sistema assume valor de função no outro e vice-versa.

No *Essai sur l'origine des langues* [Ensaio sobre a origem das línguas], Rousseau esboça uma teoria da pintura, a propósito de suas idéias acerca da música e como que para ilustrá-las. Ele também as percebe através de um cristal birrefringente: para a pintura, de um lado, o desenho, e de outro, a cor, e para a música, a melodia, de um lado, e a harmonia, de outro. Como bem diz Starobinski, “Rousseau postula uma relação de homologia entre as oposições melodia/harmonia e desenho/cor”. Contudo, pintura e música diferem: “Cada cor é absoluta, independente, ao passo que cada som é para nós apenas relativo e só se distingue por comparação”. (Mas os sons existem independentemente, como as cores, quando os definimos unicamente pelo número de vibrações. E a pintura também subordina as propriedades intrínsecas das cores às relações que o artista estabelece entre elas. Conforme se refira à pintura ou à música, Rousseau ora considera as coisas, ora as relações entre as coisas.)

Aprofundando-se a comparação entre as duas artes, poder-se-ia crer que, em certos momentos, ele pressente e condena a idéia de uma pintura não figurativa:

Suponhamos um país onde não se tivesse nenhuma idéia do desenho, mas no qual muitas pessoas que passassem suas vidas combinando, misturando e nuancando as cores pensariam distinguir-se em pintura. [Imitando-se] a esse belo simples, que na verdade não exprime nada, mas que faz brilhar belas nuances, grandes manchas bem coloridas, longas graduações de tons sem nenhum traço.

Permanecer-se-ia no nível da sensação pura ou então, “à força de progresso, chegar-se-ia à experiência do prisma” e à doutrina de que a arte de pintar consiste inteiramente no conhecimento e utilização das “relações exatas que existem na natureza”. O apólogo é surpreendente, pois, de forma caricatural, prefigura o impasse em que se viu bloqueado o primeiro impressionismo e o meio de sair dele, inventado por Seurat.

Todo o raciocínio parece, contudo, inspirar-se na obra do abade Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* [As belas-arts reduzidas a um único princípio], publicada em 1746 (e que Diderot, a pretexto de combater, pilhou descaradamente). Cito:

Toda música deve ter um sentido [...]. O que diriam de um pintor que se contentasse em lançar sobre a tela traços arrojados e massas de cores vibrantes, sem nenhuma semelhança com algum objeto conhecido? Isso se aplica naturalmente à música [...]. Por mais calculada em todos os seus tons, por mais geométrica em seus acordes, se ocorresse de, apesar de todas essas qualidades, ela não possuir significado algum, só poderíamos compará-la a um prisma, que apresenta o mais belo dos coloridos sem constituir um quadro. Seria uma espécie de cravo cromático, que apresentaria cores e passagens, talvez para divertir os olhos, e certamente entediar o espírito.

Mais original num outro texto, Rousseau começa com considerações bastante ousadas sobre o papel da convenção na percepção estética: “Entra algo de arbitrário mesmo na imitação”. O que também vale para a pintura: “Se o sentido do espectador não se deixa iludir e se limita a ver o quadro tal como ele é, equivocar-se-á acerca de todas as relações e irá achá-las todas falsas”. No tom de um quadro, na combinação das cores, em certas partes do desenho, “há talvez mais de arbitrário do que se pensa, e [...] a imitação pode inclusive conter regras de convenção”.

Segue-se este trecho surpreendente:

Por que os pintores não ousam empreender imitações novas, que só têm contra elas a própria novidade, e parecem de resto completamente da alçada da arte? Para eles, por exemplo, é um jogo fazer parecer em relevo uma superfície plana; por que então nenhum deles jamais tentou dar a aparência de uma superfície plana a um relevo? Se fazem um teto parecer uma abóbada, por que não fazem uma abóbada parecer um teto? As sombras, dizem eles, mudam de aparência em pontos de vista diferentes; tal não ocorre com as superfícies planas. Aumentemos a dificuldade, e

pegamos para um pintor pintar e colorir uma estátua de modo a fazê-la parecer lisa, da mesma cor, sem nenhum desenho, em um único aspecto e de um único ponto de vista.

Por antecipação, Rousseau parece revelar aqui um dos arcanos do cubismo. Não sei se esses pintores alguma vez coloriram estátuas. Mas, quando colocam uma estátua em seus quadros, destroem-lhe o volume, representam-na plana, suprimem as sombras ou as transformam em tons.

Na pintura, Rousseau distingue, de um lado, a satisfação sensorial proporcionada pelas cores, cujo valor é puramente decorativo, e de outro, o conhecimento de suas leis físicas, que nada acrescenta à arte. A mesma dualidade se verifica em música, quando reduzida à harmonia: só há nela a escolha entre o prazer sensível dos tons e a aplicação das leis que os geram, numa música erudita que não dá prazer algum.

Tratando de um outro aspecto da pintura e da música, do desenho, de um lado, e da melodia, de outro, Rousseau reconhece-lhes, ao contrário, uma função descritiva: “É apenas a imitação que as eleva a essa categoria [das belas-artes]”. Essa redução do desenho à anedota afastanos da concepção que Ingres teria do desenho, que é para ele “a probidade da arte”, o meio pelo qual a obra atinge um rigor de composição e um equilíbrio interno. Mas Rousseau, como Diderot, desmembra as belas-artes em técnica e representação, sem ver que elas se encontram inteiramente no espaço entre as duas.

XI

Em cada um de seus quadros, Poussin conta uma história. Os contemporâneos admiravam acima de tudo o modo como ele sabia multiplicar as personagens para melhor detalhá-la. Nada menos anedótico, contudo, pois, para falar a linguagem dos linguistas, a organização de um quadro de Poussin é paradigmática, não sintagmática. A respeito de *La manne* [O maná], ele escreve: “Encontrei certa distribuição [...] e certas atitudes naturais, que permitem ver no povo judeu a miséria e a fome a que estava reduzido, e também o júbilo e a alegria em que se encontra: a admiração de que é tomado, o respeito e a reverência que dedica ao legislador”. Poussin reúne assim na tela os dados do problema; não faz deles incidentes que se sucedem no tempo.

Em *Pyrame e Thyrbée*, que se encontra em Frankfurt (cena de tempestade), o pântano de águas paradas parece desmentir a agitação das árvores vergadas pelo vento. Mas, assim como Poussin diz ter colocado em seu quadro figuras animadas por movimentos diversos, que “representam seu personagem dependendo do tempo que faz”, ele reúne aspectos da tempestade percebidos de modos diversos: tempestade enfurecida e calmaria angustiante que precede a primeira trovada quando o céu começa a escurecer. Esse modo, típico de Poussin, de justapor os possíveis (que já pode ser notado em *La mort de Germanicus*) se encontra nas antípodas de uma narrativa.

O mesmo ocorre em *Le jugement de Salomon* [O julgamento de Salomão], do Louvre. Nada na história justifica (o relato bíblico I Reis, 3:16-27 certamente não) que a criança morta seja apresentada ao rei; ela está morta, todos estão de acordo, assunto resolvido. Mas, para Poussin, importa que todos os elementos da situação estejam simulta-

neamente presentes, mesmo que não coincidam no tempo. Como na estatutária medieval, em que cada santo se distingue por seu atributo distintivo, Poussin representa a mãe má conforme a sua definição, que é a de verdadeira mãe de uma criança morta. Esta última está, assim, ali, nos braços da mãe (o que permite a Poussin compor uma maravilhosa harmonia de cores com a tez bilitosa da mulher, o pequeno cadáver lívido, o vermelho sombrio e o verde-oliva das vestes, que teria sido impossível se ele tivesse tido de repartir esses tons entre as duas mulheres). A regra de unidade do tempo não deve constituir um obstáculo para a busca da harmonia pictórica. A propósito do *Frappement du rocher*, Poussin reivindica essa liberdade do pintor “suficientemente bem instruído do que é permitido [...] nas coisas que se quer representar, as quais podem ser tomadas e consideradas como ainda são ou como devem ser”.

Os contemporâneos de Poussin tampouco ignoravam o problema, mas, como ele, não permitiam que isso os deixasse. Quando Le Brun fez uma conferência sobre *La manne* diante da Academia Real de Pintura e elogiou sem reservas o quadro, alguém lhe objetou que Poussin não deveria ter representado os israelitas numa miséria tão extrema, “já que, quando o maná caiu no deserto, o povo já tinha sido socorrido pelas codornas”. Ao que Le Brun retrucou que a pintura não é como a história, “porque o pintor só dispõe de um instante para pintar o que quer figurar; para representar o que ocorreu naquele momento, às vezes é necessário que ele reúna diversos incidentes que o precederam, a fim de tornar compreensível o tema que expõe”. O historiador, diz por sua vez Félibien, “representa sucessivamente a ação que deseja”, ao passo que o pintor deve “reunir diversos acontecimentos ocorridos em diversos momentos”.

Nessa matéria assim como em outras, o século XVIII às vezes se mostra retrógrado (talvez fosse necessário que a Academia se empecesse e se ossificasse, para que o espírito empirista e racionalista pudesse vingar. Seja como for, Diderot nega ao pintor a latitude que lhe concediam Poussin, Le Brun e Félibien: “Entre esses movimentos [representados num quadro], se eu notar um só que seja do instante que precede ou do instante seguinte, a lei da unidade terá sido infringida”.

Diderot retoma essa questão no verbete “Encyclopédie” e, para superar a dificuldade, esboça uma teoria interessante. Já que “a pintura, sendo permanentemente, não passa de um estado momentâneo”, ela só pode apresentar quadros descontínuos da natureza. “Multipliquei o quanto quiserdes, sempre haverá interrupção.” A pintura remete, por-

tanto, a um problema filosófico bastante amplo, com o qual a teoria dos números também se vê confrontada: “Como medir a quantidade contínua por uma quantidade discreta?”.

Ora, prossigue Diderot, a linguagem ilustra uma situação análoga, pois há “nas expressões nuances sutis que permanecem necessariamente indeterminadas”; e, desse ponto de vista, o enciclopedista é barrado, em seu projeto de transmitir o conhecimento, “pela impossibilidade de tornar toda a língua inteligível”.

Mas, ao contrário do que ocorre na pintura, a linguagem dispõe de um meio-termo: menos numerosos do que as palavras que os contêm, os radicais revelam uma continuidade entre palavras isoladas da mesma natureza, representam em relação a elas estados intermediários análogos aos que a pintura, por sua vez, não pode representar.

A invariância seria então o que permitiria superar a antinomia entre o contínuo e o descontínuo. Nessa tentativa de aproximação entre a pintura e a linguagem, Diderot se detém, contudo, a meio caminho. Esperar-se-ia que ele se indagasse acerca da noção de invariância aplicada ao problema específico da pintura. Em vez disso, ele parece admitir que os quadros de Greuze já fornecem a solução: “É a coisa tal como deve ter ocorrido”, exclama no Salão de 1759, diante de *L'accorde de village*. Mas em lugar algum ele parece ter buscado, no estilo ou nos princípios de composição de Greuze, aquilo em que consiste essa invariância. Na verdade, o entusiasmo de Diderot por Greuze provém de outras considerações.

Creio-o comparável ao que foi sentido na época, inclusive pelos apreciadores da melhor pintura (Diderot não admirava Chardin?), diante da invenção do cinema. Greuze também inventou algo: representar o instante por meios tão realistas e tão detalhados que propiciam, talvez devido ao tempo necessário para inspecioná-los, a ilusão da duração. Richardson já o tinha feito em literatura, bastava transpor:

O mundo em que vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; seus personagens têm toda a realidade possível; seus caracteres são tirados do seio da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas [...]. Sem essa arte, minha alma curvando-se com dificuldades a vieses quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea, e a impressão, fraca e passageira.

O que Diderot admirava, portanto, em Richardson e em Greuze é exatamente aquilo que mais tarde seria pedido à arte cinematográfica:

Os fulgores das paixões muitas vezes impressionaram vossos ouvidos; mas estais bem longe de conhecer tudo o que há de secreto em seus accentos e em suas expressões. Não há um só deles que não possua sua própria fisionomia; todas essas fisionomias se sucedem num rosto, sem que ele deixe de ser o mesmo; e a arte do grande poeta e do grande pintor é a de mostrar-nos uma circunstância fugidia que se nos tinha escapado.

XIII

Não se poderia pensar numa descrição melhor do que esperamos da grande tela. É esse o lado “western” *avant la lettre* em Joseph Vernet que cativa Diderot: “Com muita arte, mesclar o movimento e o repouso, a luz e as trevas, o silêncio e o ruído”.

A história da arte às vezes toca acordeom. Com suas “necessárias delongas”, Richardson inicialmente alargou a literatura que o cinema instantâneo de Greuze viria a comprimir em seus quadros (cuja descrição, no entanto, era demorada; ver os Salões). Já o cinema, que opera por meio de imagens, como a pintura, irá esticá-las, multiplicando-as na duração, assim como a literatura faz com as palavras.

No início do verbete “Belo”, publicado em 1751, no primeiro volume da *Encyclopédie*, Diderot anuncia que irá finalmente resolver a questão da natureza do Belo, diante da qual fracassaram todos os seus predecessores. Na verdade, ele retoma uma idéia filosófica já bastante antiga, à qual as obras teóricas de Rameau acrescentaram o brilho da demonstração no tocante à música: o Belo consiste na percepção das relações. Mas quais relações?

Preocupado em não separar o abstrato do concreto, a forma do conteúdo, a idéia da coisa, Diderot vê na noção de relação uma abstração extraída, pelo entendimento, de uma experiência tão comum que “não existe nenhuma noção, a não ser talvez a de existência, que tenha sido capaz de tornar-se tão familiar aos homens”. Mas se a noção de relação “não possui outra origem que não a existência” e se, por conseguinte, tudo na natureza se presta à percepção de relações, dentre todas estas relações, quais fundam a noção do Belo? Em que se distinguem das outras?

Diderot procurou, em duas ocasiões, responder a essas questões. Na *Lettre sur les sourds et muets* [Carta sobre os surdos e mudos], contemporânea do verbete “Belo”, com sua teoria dos “hieróglifos”, que reconhece à poesia o poder de ao mesmo tempo dizer e representar as coisas: “Ao mesmo tempo que o entendimento as percebe, a imaginação as vê e o ouvido as ouve”. O discurso poético aparece, assim, como “uma trama de hieróglifos amontoados uns sobre os outros”. A teoria é por ele ilustrada com diversos exemplos extraídos da poesia antiga e moderna, que ele analisa dos ângulos fonético e prosódico. Uma análise estrutural que, hoje em dia, fosse aplicada às mesmas

obras, reterei de bom grado, numa primeira etapa, a maior parte de suas observações.

Esse modo de conceber a poesia é bastante moderno, mas seria próprio de Diderot? Notou-se que já se encontra em Batteux, mas isso não é tudo. *A Lettre sur les sourds et muets* é, do começo ao fim, uma polémica acirrada contra Batteux. Ora, quando Diderot afirma ter derrotado o adversário ao demonstrar “que a harmonia silábica e a harmonia periódica engendravam uma espécie de hieróglifo específico da poesia”, apenas retoma a teoria das três harmonias de Batteux, por este apresentada na mesma ordem, com uma única diferença, a de que a terceira, que é própria da poesia, é chamada de “artificial” por um e de “acidental” pelo outro.

Diderot é tão permeável às idéias alheias, que freqüentemente as considera suas. Com uma boa-fé desarmante, censura em seguida os próprios autores por não as terem tido e atribui-lhes as idéias que ele mesmo professava antes de tê-los lido. Trata-se de um tipo de ma-labarismo ainda praticado hoje em dia.

Longe de mim afirmar que o abade Batteux era um pensador profundo. Mas à sua grande idéia de que a arte tem como único objetivo imitar a “bela natureza”, Diderot opõe um argumento tolo: um pintor que pinta uma choupana pode resolver plantar diante dela “um velho cavvalho rachado, retorcido e sem galhos, que eu cortaria se estivesse diante da minha porta”. Batteux já tinha explicado por que objetos desagradáveis na natureza podem ser embelezados na arte:

Na natureza, faziam-nos temer nossa destruição, causavam-nos uma impressão acompanhada da visão de um perigo real, e como a emoção nos agrada por si só e a realidade do perigo nos desagradava, tratava-se de separar as duas partes da mesma impressão. Foi o que a arte conseguiu, ao apresentar um objeto que nos assusta, ao deixar que seja visto para tranquilizar-nos e proporcionar-nos, assim, o prazer da emoção sem nenhuma mistura desagradável.

Vários anos após a *Lettre*, Diderot (que então não julgava a teoria dos hieróglifos aplicável à pintura; ou melhor, apresentava com tradições nesse ponto) tentou, no Salão de 1763, abrir outra via. As cores do quadro, diz ele, não reproduzem as do modelo, apresentam, em relação a estas, uma homologia: “A grande magia consiste em aproximar-se da natureza e fazer com que tudo ganhe ou perca proporcionalmente”. Pintar não é imitar, mas traduzir. Contudo a tentativa é

mais uma vez malograda; algumas páginas adiante, Diderot confessa que “não entendemos nada dessa mágica”. No Salão de 1767, já nada resta dos hieróglifos, exceto a idéia de “uma arte não mais de convenção do que os efeitos do arco-íris”, uma correspondência misteriosa entre as idéias e os sons, que ele reduz a seus efeitos sensíveis, sem perceber que é, antes de mais nada, de natureza intelectual.

Para evitar tais impasses, teria sido necessário reconhecer que o Belo não se reduz à mera percepção de relações, já que isso pode ser dito de qualquer objeto. Num belo objeto, essas relações estão elas mesmas relacionadas entre si, o que confere maior densidade ao objeto. Diderot só admitia as relações simples, proscrevendo as complicadas. Mas o objeto belo, ao contrário, rompe ou enfraquece as relações simples, que ligam os objetos da experiência normal uns aos outros, e aos quais, enquanto objeto entre outros, ele mesmo está ligado. Reconhecemos esse efeito, ou o produzimos, quando colocamos em destaque os objetos de arte. Poussin traduzia bem essa necessidade quando pedia que seu quadro *La manne* fosse ornado “com algumas conchas [...] a fim de que, considerando-o em todas as suas partes, os raios do olho sejam contidos e não espalhados para fora, onde receberiam as espécies de outros objetos vizinhos que, chegando misturados com as coisas pintadas, confundiriam a visão”.

Essas relações multiplicadas no interior da obra de arte, às expensas das que ela possui com o resto, potencializam-na. O fato de tais relações estarem relacionadas entre si faz da obra uma entidade que existe em si mesma e por si mesma. Como disse Kant, de modo definitivo, finalidade (interna) sem fim (externo); em outras palavras, um objeto absoluto.

O malogro das tentativas de Diderot deve-se em grande parte à impaciência dos pensadores do século XVIII — embora afetos a Bacon — diante dos imperativos da experiência. Em relação a esta, sentem uma espécie de avidez. Assim, quando lhes falta, inventam-na; ou então, conscientizando-se de estarem perdendo o apoio, recaem na abstração. Diderot demonstrou duas vezes compreender que as questões de estética só podem ser tratadas a partir de casos concretos: em sua análise “hieroglífica” de alguns versos gregos, latinos e franceses (a idéia não é dele), atendo-se às sonoridades e à métrica, e em algumas reflexões sólidas acerca de Chardin, que, no entanto, ele não considera ao falar de outros pintores. Sejam os justos: ele tem consciência dessas falhas. No artigo “Belo”, faz uma autocrítica. Mas, como se propõe a

superá-las? De modo totalmente negativo, listando todos os casos em que os homens percebem relações e as tomam erroneamente por relações estéticas, e sem propor uma definição diferente daquelas que o seriam realmente, ou seja, todas as não listadas, que ele deixa pairando no ar.

Na verdade, Diderot não consegue superar, através de uma reflexão sobre casos concretos que teria exigido maior concentração, a antinomia entre a idéia e a coisa, o sensível e o inteligível, na qual, finalmente, seu artigo naufraga. A antinomia se perpetua até os Salões (nos quais Diderot tem, contudo, objetos particulares diante dos olhos), na escala reduzida de uma oposição entre o moral e o técnico. Ele oscila entre esses dois pólos, dependendo do pintor que olha (Greuze ou Chardin), do humor com que se encontra ou do momento; mas que, nele, não se encontram, nem deixam aparecer o “entre-dois”.

XIII

Kant deu a forma definitiva à noção de um “entre-dois”, no qual estaria situado o julgamento estético, subjetivo como o julgamento de gosto mas que, como o julgamento de conhecimento, pretende ser válido universalmente. A descoberta dos fractais revela, a meu ver, um outro aspecto desse “entre-dois”, que não diria respeito unicamente ao julgamento estético, mas também aos próprios objetos a que esse julgamento reconhece a qualidade de obra de arte.

Por menos que nos esforcemos em localizá-los, objetos extremamente comuns na natureza são fractais e, freqüentemente, inspiram-nos sentimento estético. Não estão tais objetos “entre-dois”, e isso duplamente? Sua realidade é intermediária entre a linha e o plano; e os algoritmos que os engendram — aplicação repetida de uma função a seus produtos sucessivos — requerem, além disso, uma filtagem que discrimina ou elimina certos valores obtidos pelo cálculo (dependendo de serem ou não incluídos no campo, serem pares ou ímpares, estarem à direita ou à esquerda; ou ainda segundo outros critérios).

As representações gráficas ou acústicas desses cálculos demonstram que, transpostos, por exemplo, à pintura, os fractais ilustram as formas mais variadas daquilo que, para simplificar, chamarei de artes decorativas. Dependendo do método de cálculo, dos valores iniciais escolhidos, da utilização de números complexos ou de números reais, parece inclusive ser possível distinguir estilos individualizados e conhecidos: ornatos orientais, *art nouveau*, arte celta e seus prolongamentos irlandeses (vale notar que as ornamentações célticas são elas mesmas o produto de uma filtagem; o artista traga com o compasso

diversos círculos que se interseccionam, alguns dos arcos de círculo assim formados são mantidos, e outros apagados). Para determinados produtos do cálculo é difícil encontrar uma semelhança precisa. No entanto, há que convir que correspondem a estilos que puderam ou poderiam existir.

Podem-se também colocar os fractais em música. Sua representação na forma de intervalos e de durações apresenta as características de uma música igualmente decorativa, da qual não esperaríamos mais do que um ambiente sonoro bem tolerado pelo ouvido.

O que dá a esses resultados um sabor especial é o fato de ter cabido a um grande pintor, que também era apaixonado por música, perceber e exprimir numa língua moderna a natureza e a realidade dos fractais (descobertos, juntamente com sua teoria matemática, em 1975, por Benoit Mandelbrot), a partir dos dados da experiência sensorial. Em seu *Diário*, no dia 5 de agosto de 1854, Delacroix faz as seguintes observações (copiadas, diz ele, de uma nota escrita na margem de um livro de desenho, na floresta, a 16 de setembro de 1849):

A natureza é singularmente coerente consigo mesma: desenhei em Trouville fragmentos de rochedo à beira-mar, nos quais todos os acidentados eram proporcionais, de modo a dar no papel a idéia de uma imensa falésia; faltava apenas um objeto que possibilitasse determinar a escala. Neste instante, escrevo ao lado de um grande formigueiro, construído ao pé de uma árvore, em parte sobre pequenos acidentes do terreno, em parte pelo trabalho paciente das formigas; há taludes, partes destacadas que formam pequenos desfiladeiros, por onde passam e repassam os habitantes, com um ar atarefado, como um pequeno povo de um mínimo país que a imaginação pode aumentar num instante. Posso ver um mero montículo de terra como uma vasta extensão entrecortada por rochas escarpadas, com declives abruptos, graças ao tamanho diminuído de seus habitantes. Um fragmento de carvão ou de sílex, ou de qualquer pedra, pode apresentar, em proporções reduzidas, as formas de rochedos imensos.

Noto a mesma coisa em Dieppe, nos rochedos à beira d'água que o mar encobre a cada maré; eu ali via golfos, braços de mar, cumes sobranceiros elevando-se sobre abismos, vales que sinuosamente entrecortavam uma paisagem que apresentava os acidentes que notamos à nossa volta. Acontece o mesmo com as ondas do mar, que se dividem em pequenas ondas, que por sua vez se subdividem e apresentam todas as mesmas incidências de luz e o mesmo desenho. As grandes ondas de certos mares, o do Cabo, por exemplo, que chegam, dizem, a ter meia légua,

são formadas por essa infinidade de ondas, que na sua maioria são tão pequenas quanto as que vemos no espelho d'água de nossos jardins.

Notei diversas vezes, desenhando árvores, que os galhos individualmente são pequenas árvores; para vê-los assim, bastaria que as folhas fossem proporcionais.

O texto não surpreende apenas pelos exemplos escolhidos, paisagens marinhas e árvores, que iriam tomar-se os clássicos da teoria dos fractais. Delacroix enuncia com perfeita clareza a própria particularidade dos objetos fractais, que é, como se sabe, possuírem uma estrutura invariante em todas as escalas; tão invariante, dizem, que cada uma das partes, por maior ou menor que seja, possui a mesma topologia que o todo. Para citar apenas um exemplo, o caráter fractal de uma composição musical resulta do fato de a relação existente entre um pequeno grupo de notas contínuas ser invariável quando se compararm, na mesma obra, tais fragmentos com trechos mais longos.

Esse tipo de construção pode ser observado na obra dos grandes mestres. Balzac já dizia que “em Beethoven, os efeitos são por assim dizer previamente distribuídos [...] as partes de orquestra das sinfonias de Beethoven seguem as ordens dadas no interesse geral e estão subordinadas a planos admiravelmente concebidos”. Um musicólogo contemporâneo, Charles Rosen, explica isso em termos que se aproximam muito da linguagem da teoria dos fractais: “As modulações em grande escala de Beethoven são feitas do mesmo material que os detalhes mais ínfimos e evidenciadas de tal modo que o parentesco se impõe imediatamente ao ouvido [...] tem-se a sensação de *ouvir* a estrutura”. E, mais adiante, volta ao “alargamento da estrutura à grande escala”.

Observei, contudo, que a potência dos algoritmos fractais só lhes permite gerar, tanto em pintura quanto em música, gêneros menores, que chamei de decorativos, ainda que, pelo menos na pintura, muitas vezes superem em refinamento e complexidade tudo o que os decoradores efetivamente inventaram. Não obstante, um fosso separa esses sedutores objetos de um quadro ou obra musical autênticos. A distância é, de fato, intransponível. Poder-se-ia supor que não o fosse de direito? Observar-se-á que a filtragem necessária para gerar os fractais apresenta uma analogia com a que realizam, por etapas, os órgãos dos sentidos e os centros nervosos, que transmitem ao cérebro somente algumas das impressões registradas na periferia.

Se, desses dados primários, o cérebro extraísse propriedades invariantes (moduladas pela experiência, pela história individual etc.), poderíamos perguntar-nos quanto à gênese da obra de arte. Não seria ela resultante de uma ação de retorno do esquema cerebral que, projetado na obra, efetuará a fusão da impressão sensorial com um objeto de pensamento?

AS PALAVRAS E A MÚSICA

XIV

Jakobson sublinhava há sessenta anos: “Em termos lingüísticos, a particularidade da música em relação à poesia reside no fato de o conjunto de suas convenções (língua, segundo a terminologia de Saussure) limitar-se ao sistema fonológico e não possuir repartição etimológica dos fonemas e, portanto, nenhum vocabulário”.

A música não tem palavras. Entre as notas, que poderíamos chamar de sonemas (já que, como os fonemas, as notas não têm sentido em si mesmas; o sentido resulta da combinação), e a frase (como quer que seja definida), não há nada. A música exclui o dicionário.

Rousseau, às vezes, parece admitir o contrário: “Um dicionário de palavras escolhidas não é um discurso, e nem uma recolha de bons acordes uma peça musical”. Mas os acordes, mesmo os “bons”, não são comparáveis a palavras. Rousseau sabe melhor do que ninguém que não se podem distinguir a esse ponto as notas e os acordes. Cada som é em si mesmo um acorde, pois “traz consigo todos os seus harmônicos concomitantes”. Um argumento que Rousseau dirige perfeitamente contra Rameau: “A harmonia é inútil, pois que já se encontra na melodia. Não é acrescentada, mas redobrada”. Batteux já o havia dito, de forma ainda mais contundente: “Um mero grito de júbilo possui, mesmo na natureza, o fundo de sua harmonia e de seus acordes”.

A ciência acústica do século XIX confirma: “Os sons musicais já são, por si sós, acordes de sons parciais e [...] inversamente, em determinadas circunstâncias, os acordes também podem representar os sons”. Se, portanto, os acordes e os sons se aproximam a ponto de às vezes e talvez sempre se confundirem, não existe entre eles e a frase

musical nada que se assemelhe ao nível intermediário de organização que, na linguagem articulada, é constituído pelas palavras.

Alguém poderia contestá-lo em relação a músicas diferentes da nossa, tradicionais ou exóticas, nas quais — como acontece na música japonesa — os elementos primeiros não são notas, mas células rítmicas e melódicas, “unidades mínimas comuns a todos os compositores e executantes”? Mesmo nesse caso, não é possível encontrar nada que seja da ordem da palavra. Tais unidades são, na verdade, “minifrases” comparáveis às fórmulas utilizadas pelos bardos e outros cantores populares, e que os especialistas definem como grupos de palavras “regularmente empregadas nas mesmas condições métricas para exprimir uma idéia precisa e essencial”; da ordem da frase, portanto, ainda que tais frases sejam estereotipadas.

Os homens falam ou falam milhares de línguas mutuamente ininteligíveis, mas é possível traduzi-las, porque possuem todas um vocabulário que remete a uma experiência universal (ainda que cada uma delas a tenha recortado diversamente). Isso é impossível na música, onde a ausência de palavras faz com que existam tantas línguas quanto compositores e, talvez, no limite, tantas línguas quanto obras. Essas línguas são intraduzíveis umas às outras. Embora isso não tenha sido tentado, ou muito pouco, pode-se conceber que sejam pelo menos transformáveis.

Numa conversa com Wagner, Rossini teria dito, segundo a testemunha que a registrou: “Mas quem, numa orquestra desentreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um moim ou de um incêndio? [...] É tudo convenção!”. É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de *O navio-fantasma*; é preciso um título. Mas, assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar *Lamer* [O mar] de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando *O navio-fantasma*.

A resposta de Rossini à questão da imitação não basta. A reflexão de pensadores praticamente esquecidos do século XVIII parece mais aprofundada. Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792) — violonista, compositor e, ao mesmo tempo, filósofo — afirma, em concordância com o abade André Morellet (1727-1819), que a música não imita os efeitos percebidos por nossos sentidos e que, inclusive, a bem dizer, ela não exprime nossos sentimentos. Reduzida à melodia, a música não poderia expressar a cólera ou a raiva; na ira de Aquiles,

ET IN ARCADIA EGO
De Guercino a Poussin



Giovanni Francesco Guercino
Et in Arcadia ego
Roma, Galleria Corsini.
(Foto Artephor/Fabrizi)



Nicolas Poussin
Et in Arcadia ego
(*Les bergers d'Arcadie*,
primeira versão)
Chatsworth, Derbyshire,
The Trustees of the



Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*
(*Les bergers d'Arcadie*, segunda versão)
Paris, Musée du Louvre. (Foto R. M. N.)



Nicolas Poussin, *Eliezer et Rebecca*.
Paris, Musée du Louvre. (Foto R. M. N.)

Gluck abafa a voz de baixo de sessenta instrumentos: “A cólera é um sentimento que não se canta”. No entanto, o problema da imitação atrapalhou Morellet. Ele concorda em deixar-lhe um lugar, contanto que ela seja imperfeita; de onde decorre, paradoxalmente, sua vantagem sobre a natureza (o canto do rouxinol parafrazeado em música agrada mais do que sua reprodução por meios mecânicos). Chabanon se espanta: “Por que a poesia, a pintura e a escultura têm de apresentar imagens fiéis, e a música, infieis? Mas, se a música não é imitação da natureza, o que é então?”. Falsa questão: como a visão e o olfato, o ouvido tem gozos imediatos, e, por isso, a música agrada independentemente de qualquer imitação.

Contudo a música pode, em certos casos, fazer sentido para o ouvinte. Chabanon, aqui também concordando com Morellet, explica esse fenômeno pela analogia entre determinados sentimentos e as impressões causadas pela música. É sobre nossos sentidos, e unicamente sobre eles, que a música age diretamente (mesmo no canto vocal, existe “um charme anterior ao da expressão”). Mas o espírito se imiscui ao prazer dos sentidos; em sons sem significado definido, “ele busca relações, analogias com diversos objetos, com diversos efeitos da natureza [...], as menores analogias, as mais tênues relações lhe bastam”. Basta notar os trechos em que os “bons mestres” trataram de representar o mesmo objeto físico; e “ver-se-á que possuem uma cadência semelhante e algo em comum, quer no movimento, quer no ritmo, quer nos intervalos, quer no modo”. Chabanon acrescenta exemplos, como o revezamento fraco e contínuo de duas notas para representar o murmúrio de um riacho, rajadas de notas ascendentes ou descendentes para exprimir um raio, o vento ou o estrondo de um trovão, uníssono de baixos e melodia que rola para representar o mar etc.

Análises mais aprofundadas seriam indispensáveis para descobrir estruturas comuns em obras conhecidas cujos autores se propuseram a evocar um determinado fenômeno natural ou moral. Como Morellet e Chabanon, não duvido de que chegássemos a invariantes.

(No segundo ato do *Chevalier à la rose* [Cavaleiro da rosa] e nos últimos compassos de *Pelléas et Mélisande*, o ouvinte percebe uma analogia entre motivos compostos por dissonâncias lentamente desfiadas. O que há, afinal, de comum entre a reflexão desesperada de Arkel a respeito da condição humana após a morte de Mélisande e a paixão que sentem, no primeiro encontro, Otaviano e Sofia? Seu amor nasce em circunstâncias que parecem desesperanças. Daí, em ambos

os casos, a expressão de uma melancolia dolorosa que se manifesta por pontadas no coração: locução em que vejo o denominador comum das duas situações, e que a música expressa quase fisicamente.)

Avançando mais um passo, Chabanon — que se interessava pelas aranhas e tocava para elas canções ao violão, para saber que gênero de música as sensibilizaria — propõe uma imagem de grande beleza, que dá à noção de correspondência toda a sua amplitude. A filósofa da arte, diz, deve ter por missão mais elevada fazer com que cada sentido isoladamente perceba aquilo que os outros sentidos lhe transmitem: “Assim, a aranha, posta no centro de sua teia, corresponde com todos os fios, vive de certo modo em cada um deles, e poderia (se, como os nossos sentidos, eles fossem animados) transmitir a cada um a impressão que os outros lhe tivessem dado”. (As aranhas estavam na moda: a mesma imagem dos fios e da teia, prolongamento da consciência, encontra-se em *Le rêve de d'Alambert* [O sonho de d'Alambert], escrito em 1769, mas publicado somente em 1831, muito depois da morte de Chabanon.)

Essas correspondências baudelairianas não se referem primariamente à sensibilidade. Seu eco nos sentidos depende de uma operação intelectual (desconsiderada por Diderot em sua teoria dos hiergálifos) — “Não é para o ouvido propriamente dito que se pinta em música o que impressiona aos olhos: é para o espírito, que, situado entre os dois sentidos, compara e combina suas sensações” —, e que percebe entre eles relações invariantes. Não é necessário buscar um conteúdo para tais relações, elas são formas: “Uma ordem diatônica de notas que vão baixando representa a queda de algo determinado tanto quanto a de qualquer outra coisa”. Se um músico quiser evocar o alvorecer, não pinta “o dia e a noite, mas apenas um contraste qualquer: o primeiro que vier à mente será tão bem expresso pela música quanto o que existe entre a luz e as trevas”. Os termos não valem em si; apenas as relações importam.

XV

Duplo paradoxo. Na França, em pleno século XVIII, os princípios sobre os quais Saussure fundará a lingüística estrutural são claramente enunciados, mas à respeito da música, por um autor que tem dela uma concepção análoga àquela que atualmente devemos à fonologia; e apesar de considerar a linguagem articulada e a música como modos de expressão totalmente estranhos um ao outro.

A música é feita de sons. Ora, “um som musical não porta em si nenhum significado [...] cada som é praticamente nulo, não tem sentido nem caráter próprio”; nisso os sons se distinguem dos elementos da fala que, nas palavras, nas sílabas e até nas letras, podem ser caracterizados como longos, breves, líquidos etc., quando “o dó e o ré da escala não possuem propriedades diferenciadas”. A harmonia da música depende, para cada som “intrinsecamente nulo”, dos sons que o precedem e daqueles que o seguem.

Como se vê, a doutrina musical de Chabanon é muito mais avançada do que sua doutrina lingüística, que não passa do nível fonético. Assim, idéias lingüísticas modernas tomam forma a partir de reflexões acerca da música, não acerca da língua. Neste sentido, pode-se dizer que, na história das idéias, uma “sonologia” antecipa e prefigura a fonologia.

O decompasso não deixa de estar relacionado ao que resulta, na música, da ausência de um nível de articulação correspondente ao vocabulário. Chabanon tem plena consciência disso. Se a música é de fato uma língua, “essa língua tem seus caracteres elementares, os sons; possui suas frases, que comecem, se interrompem e terminam”; mas, entre os sons e as frases, não há nada. A natureza teria podido fazer com

que a música servisse às nossas necessidades, como a linguagem articulada: “Para que o canto pudesse expressar e transmitir idéias, teria sido necessário que a convenção as ligasse a ele: nada mais simples”. Um acorde de dois sons em terça teria significado “pão”. Mas a música ignora o dicionário. Decorre daí que se a língua falada pode exprimir a mesma idéia mudando a ordem das palavras ou com palavras diferentes, isso é impossível em música. “Os boleios e as palavras são apenas os signos convencionais das coisas: esses boleios, essas palavras, quando possuem equivalentes, podem ser por estes substituídos.” Em música, ao contrário, “os sons não são a expressão da coisa, eles são a própria coisa”.

A modernidade de Chabanon também se evidencia quando se comparam suas idéias às dos dois grandes teóricos de seu tempo, Rousseau e Rameau. Contra Rousseau, ele se recusa a associar a origem da música à da linguagem articulada. O caráter arbitrário do signo linguístico prova que as línguas não derivam da imitação dos objetos ou efeitos naturais; elas não são primitivas. Sua origem coloca, portanto, um problema, à diferença do canto, que lhes é anterior e não depende delas: “A música instrumental veio necessariamente antes da vocal; pois quando a voz canta sem palavras, ela não passa de um instrumento”. Se se pretender associar os caracteres do canto aos da língua, criar-se-á um abismo entre o vocal e o instrumental. Ora, não existe trecho instrumental realmente belo que não possa ser apropriado à voz acrescentando-se as palavras: “Se for uma sinfonia ruidosa, faremos dela um coro, ou a dançaremos”. Eis, antecipadas, a *Nona* de Beethoven e Isadora Duncan.

No século XVIII, era necessário ter muita audácia para afirmar que se pode apreciar um belo canto sem compreender as palavras e que, inclusive, fora do palco, é melhor assim. A música acompanhada de palavras possui a única vantagem de ajudar a fraca inteligência dos semi-informados ou dos ignorantes: “A música puramente instrumental deixa seu espírito em suspense, na inquietude do significado [...]. Quanto mais se tem o ouvido treinado, sensível [...], mais facilmente se pode prescindir das palavras, mesmo quando a voz canta”. E, mesmo no palco, em que pese a reserva acima, como “sinfonista de ópera”, Rameau não precisaria das palavras; pois nenhum tema inspira ou traz idéias de um músico sinfonista: “Não se sabe de onde ele as tira [...], uma vez encontrado o motivo, ele sente a necessidade de continuar [...]. Essa idéia primeira torna-se o gerador de várias outras”. Essas

mesmas reflexões me inspirava, em *Castor et Pollux*, a célebre modulação e o acompanhamento da ária de Téliaire (supra, pp. 45-6).

Convencido de que a palavra não influencia a música em nada, Chabanon se opõe a Rousseau, que negava qualquer musicalidade à língua francesa e concluía pela superioridade da música italiana, servida por uma língua melodiosa. Ele refuta a tese no próprio Rousseau, e nos desdobra mentos que encontrou num autor de que ele indica apenas o sobrenome, Sherlock (na verdade Martin Sherlock, em suas *Novas cartas de um viajante inglês*, Londres e Paris, 1780, carta XXVI, p. 162; não se tem certeza de que a obra seja sua). Chabanon não apenas considera o francês uma língua musical, especialmente graças à fluidez da pronúncia, às sílabas mudas que os compositores de canto aproveitavam bastante, e às vantagens de uma língua que não atribui a cada sílaba uma quantidade bem definida. Ele considera, sobretudo, que em relação à língua a música é soberana: “A música, que desfigura as línguas de acordo com suas necessidades, sabe tornar musical qualquer língua”.

Contra Battoux mais ainda do que contra Rousseau, Chabanon julga indelensável a idéia de que se possa, a partir de um critério qualquer (em primeiro lugar, o “gênio da língua” caro a Battoux), estabelecer uma hierarquia entre as línguas. Nisso também Chabanon mostra-se espantosamente moderno: “Cada idioma estabelece, entre aqueles que o falam corretamente e aqueles que o entendem, uma comunicação de idéias igualmente imediata, clara e fácil [...]. Todo pensamento exato pertence a todos os idiomas, todos possuem os meios claros de enunciá-lo”. O mesmo em relação à musicalidade: “Não há ninguém que possa [...] atribuir à harmonia da palavra princípios constantes e universais. Cada língua tem os seus”. De onde “irregularidades de gosto, de julgamento, que só podem ser explicadas, parece-me, com o auxílio de convenções estabelecidas por um e outro idioma: essas convenções constituem preconceitos; esses preconceitos influem em nossas sensações e as modificam sem nosso consentimento. O julgamento predisposto ilude nossos sentidos”.

Em relação a Rameau, Chabanon tem sentimentos mesclados. Parecem ter se dado bem; Chabanon fez o elogio fúnebre de Rameau, mas com ressalvas, que se encontram no artigo “Sur la musique de l’opéra de Castor” [Sobre a música da ópera de Castor] e em seus livros. Na verdade, ele se mantém tão distanciado de Rameau quanto de Rousseau. Deste último, na medida em que Chabanon dá prioridade

à música instrumental sobre a música vocal. De Rameau, pois afirma a supremacia da melodia sobre a harmonia; acordes sem canto são pouco para os ouvidos, o canto sem acordes ainda pode satisfazê-los. Mesmo sendo instrumental, toda composição musical que se aprecia depende da melodia e, portanto, seria errôneo opor uma à outra. Rousseau condenava “as belezas de convenção, que quase não teriam outro mérito a não ser a dificuldade superada; em vez de boa música, eles [seus adversários] imaginariam uma música erudita [...] fugas, imitações, duplos desígnios”. Ao que Chabanon, alinhando-se com Rameau, retruca: “O que se costuma entender por essas palavras, que estão na boca de todos, música erudita? [...] Condena-se uma música de que não se gosta (ou de que não se quer gostar) e, como que para consolar o compositor [...], resta-lhe o triste consolo de um elogio que não significa nada”.

Grças a Rameau, reconhece Chabanon, a música deu um enorme passo adiante, mas, depois dele, esta arte tomará um novo rumo. O “ríacho” da música de Lulli se divide em dois braços: um, “profundo, vasto, extenso”, é Rameau (Rousseau desejava, ao contrário, que se fizesse retornar ou subir a música para o ponto em que Lulli a tinha posto), o outro, “engrossado por águas estranheiras, é a música que temos doravante”. Julgamento profético, dez anos anterior a Gluck em Paris.

Mas o que Chabanon admira em Rameau não tem nenhuma relação com as ambições declaradas por este. Rameau foi grande principalmente por sua imaginação melódica: “O que nele constituía o homem de gênio era o caráter completamente novo de seus cantos, sua prodigiosa variedade. Rameau foi criador em melodia. Em harmonia, ele não teve e não pôde ter outro motivo eminentemente seu o de um teórico profundo”. Mas que não se atribua importância demais a esse papel. As belezas harmônicas são “imitadas, gastas e batidas”, reduzem-se, em geral, a “efeitos de música viva e universalmente sentidos”. Principalmente, a harmonia não possui leis escritas e definitivas. Mesmo Rameau, que acreditava nisso e alegrava tê-las descoberto, acrescentava em seguida que “as exceções são quase tão freqüentes quanto a regra”.

Pois, continua Chabanon, a arte não provém jamais de uma reflexão teórica, ela a precede e lhe fornece sua matéria: “Uma feliz ousadia, tentada pelo artista que cria ao acaso, torna-se uma nova evidência para o teórico que raciocina”. Isto, no *Éloge de m. Rameau*

[Elogio ao sr. Rameau]... Em *De la musique* [Da música] Chabanon insiste em que o criador não tem consciência das leis que descobre; assim, “o espírito filosófico, aplicado às belas-artes, só pode desempenhar um papel secundário”. As artes têm sua lógica, mas “essa lógica difere tanto da de um espírito calmo e tranquilo, que esta não pode servir para fazer advinhar a outra”.

Uma vez derrubada a harmonia do pedestal em que Rameau a tinha colocado, compreendem-se melhor suas relações com a melodia. Uma é função da outra: “Todo canto implica um baixo harmonioso. Toda seqüência de acordes funda mil cantos harmoniosos”. Essa regra não tem exceções, nem entre os selvagens da América e os africanos, cujo canto contém “partes harmônicas de que seus inventores nem desconfiavam”. Qual é então a diferença entre a melodia e a harmonia? A melodia será definida como uma sucessão de sons que admitem um único arranjo: e na harmonia ver-se-á o depósito e o repertório dos sons que a melodia pode empregar: “É a mina de onde a melodia tira os sons, cujo feitiço lhe é reservado”. A distinção corresponde à que os linguistas modernos fazem entre cadeia sintagmática e conjunto paradigmático. Quando Chabanon, resumindo, escreve: “Sucessão, eis a melodia; simultaneidade, eis a harmonia”, ele antecipa e formula exatamente nos mesmos termos a relação, fundamental para a análise da linguagem, que Saussure estabeleceria entre “eixo das sucessividades” e “eixo das simultaneidades”.

XVI

Refletindo acerca da música, Chabanon descobre nela propriedades idênticas às que a lingüística estrutural atribuirá à língua. Ele não percebe, contudo, a analogia entre os dois domínios. Quando, em sua grande obra, Chabanon passa da música para as línguas, anuncia que não irá restringir-se ao que elas podem ter em comum com a música. Mas faz mais do que isso, pois se dedica a sublinhar as diferenças, sendo a principal que “o canto só admite intervalos perceptíveis pelo ouvido e pelo cálculo; os intervalos da palavra não podem ser apreciados, nem calculados”.

Caberia à lingüística estrutural superar esse obstáculo, mostrando que, de um ponto de vista formal, existe analogia entre o fonema, composto de elementos diferenciais, e o acorde musical. Aliás, Chabanon parece perceber de forma confusa que a língua também possui estrutura: “Se o gosto, o sentimento da analogia (que não é senão o da imitação) não fizessem parte de nosso instinto, todas as línguas seriam apenas amontoados indigestos de palavras e de fórmulas desordenadas, sem princípios, sem relações: nesse caso, para dominar uma língua, a mais vasta memória ainda seria escassa”. Ela o consegue porque percebe, na estrutura da língua, relações invariantes; a essa idéia Diderot, buscando resolver o problema da unidade do tempo em pintura, tinha chegado, também de forma confusa (supra. p. 59).

No capítulo III da segunda parte de seu livro intitulado *Considérations sur les langues* [Considerações sobre as línguas] (onde se pode ver, mas em oposição a Rousseau, o *Essai sur l'origine des langues* [Ensaio sobre a origem das línguas] deste último), Chabanon mostra-se coerente ao rejeitar a idéia de que a evolução das línguas

explica-se por influências externas, e principalmente pelo clima. Este não mudou nem na Grécia, nem em Roma, cujo “gênio transportou seus dons aos gauleses, pictos e germânicos, que os romanos acreditavam condenados à barbárie, pela natureza dos locais que habitavam”. Longe de ser a maleabilidade do órgão da palavra efeito do clima, é o órgão menos maleável que deve, para poupar-se demasiado esforço, buscar a articulação mais mole e mais fácil, tal como a conversão do *r* em *l*. O clima favorável de que gozam os marselheses não impede a asperidade de seu ciciado. O russo é uma das línguas mais doces da Europa, apesar de um clima rude etc.

Tudo isso constitui uma refutação em regra da tese de Rousseau e, de modo mais amplo, do naturalismo, tara do pensamento filosófico no século XVIII. Chabanon tinha da linguagem articulada e dos problemas que ela coloca uma idéia muito mais precisa que a de seus contemporâneos, Rousseau em primeiro lugar. Como todas as línguas têm as mesmas características, não se pode atribuir a cada uma delas um gênio particular (aqui, Chabanon pensa em Batteux). O caráter próprio de cada língua está ligado às circunstâncias históricas de seu uso. Quando homens de espírito se põem a escrever, “é então que o pensamento se empenha: as idéias, postas em atividade, passeiam por todos os materiais da língua; remexem-lhe todo o depósito para encontrar palavras que lhes convenham”. Ou então agregam outras em virtude de uma analogia mais remota, e dão-lhes uma nova acepção. O espírito humano, melhorando suas obras, faz da língua uma utilização mais sutil. Não se deve deduzir daí que a língua em si tenha melhorado. Nem um pouco convencido de que Malherbe e Guez de Balzac tivessem descoberto “o verdadeiro gênio de nossa língua”, Chabanon sente saudade do Francês de Ronsard, Amyot e Montaigne. Tem-se o direito de criticar em Ronsard suas teorias artísticas, mas não o seu Francês. É preciso evitar imputar os defeitos e os méritos das obras às línguas em que foram escritas.

Mas se a busca da harmonia na língua pressupõe um procedimento de ordem intelectual, na música é o inverso: trabalha-se em primeiro lugar para o ouvido, a imitação que visa contentar o espírito vem depois. Chabanon vê raízes profundíssimas nessa oposição.

A seu ver, a língua apresenta dois aspectos contraditórios. Todos os homens são dotados de palavra, faculdade natural e universal, embora as línguas sejam necessariamente de convenção, tanto em razão de sua diversidade como da arbitrariedade do signo lingüístico, que torna mutuamente ininteligíveis línguas pertencentes a famílias diferentes.

Em compensação, do fato de não haver palavras na música resulta que, por não significar, ela remete inteiramente à sensação. A música é uma linguagem universal, cujos princípios emanam da organização humana (e até animal, acrescenta Chabanon, convencido por suas experiências ao violão de que as aranhas e “determinados peixinhos que vivem no lodo”) Ihe são sensíveis). Já que a música se baseia em relações verdadeiras e naturais entre os sons, não há, nem pode haver, nada de convencional nela. Com algumas pequenas diferenças, a melodia deve ter por toda parte o mesmo fundo, a mesma base. Prova disso é que não compreendemos todas as línguas, mas todos são sensíveis a qualquer música, um europeu à da Ásia, e até da África e da América.

Em relação à América, Chabanon parece ter se baseado principalmente num certo Marin, oficial francês que, segundo ele diz, tinha vivido bastante tempo entre os selvagens e cantava para ele as melodias de que se lembrava. Chabanon tentava diversos modos de executar tais melodias no violão, até que Marin reconhecesse — ou pensasse reconhecer — o que tinha ouvido. Do mesmo modo Betsy Jolas, há anos, executou ao piano de todos os modos possíveis minhas notações simplistas da música dos Nhambiquara e dos Tupi-Kawahib. Eu escolhia aquelas que despertavam em minha memória o eco mais preciso (essas transcrições deveriam ser publicadas numa obra coletiva; o editor do volume perdeu-as num táxi; guarde disso um rancor tenaz). Avalio assim a fragilidade do procedimento (é verdade que eu não cantava, como Marin, aquilo de que podia lembrar; eu tinha anotado *in loco*); mas Chabanon não parece ter duvidado de seu informante, que lhe dava cantos indígenas desnaturados por um ouvido europeu, como se depreende de suas transcrições. Mais perspicaz, Rousseau dizia que as transcrições de músicas exóticas por ele citadas podiam “fazer alguns admirarem a qualidade e a universalidade de nossas regras, e talvez tornar suspeitas para outros a inteligência ou a fidelidade dos que nos transmitiram tais melodias”.

Só que Chabanon não faz a distinção, paralela, contudo, à que ele admite entre as línguas, entre a Música, linguagem natural e universal — todos os povos têm música —, e as músicas, que, ao contrário do que ele afirma, podem diferir tanto entre si quanto as línguas. Para ele, os sons afetam agradavelmente a sensibilidade, como as cores e os odores. A comparação não é legítima, pois se existem cores e odores na natureza, nela não existem sons musicais, apenas ruídos. A arte dos

sons é completamente cultural (Coerente, Chabanon vê na música, ao contrário, uma linguagem tão natural ao homem “que se poderia, nesse sentido, nem mesmo chamá-la de arte”). Uma certa propensão a travestir afirmações gratuitas em dados experimentais é um vício do pensamento filosófico do século XVIII. Chabanon cede a esse vício ao decriar que os pássaros não cantam para comunicar-se entre si, mas apenas quando faz bom tempo, para exprimir seu prazer.

Discuti em *Le cru et le cuit* [O cru e o cozido] o argumento do canto dos pássaros. Para não sair do século XVII, invocarei aqui apenas a opinião de Marmontel, em seu verbete “Artes liberais” da *Encyclopédie*. Parece-lhe ridícula a idéia de que a música, arte de reunir e compor os sons num sistema de modulações e acordes, tenha alguma relação com o canto dos pássaros ou as variações da voz humana:

Cada um dos sentidos tem seus prazeres puramente físicos, como o paladar e o olfato; o ouvido, principalmente, tem os seus; e parece ser mais sensível a eles, na medida em que são mais raros na natureza. Para cada mil sensações agradáveis que nos provêm do sentido da visão, talvez nos provenha uma pelo sentido da audição [...]. Tudo no universo parece ser feito para os olhos, e quase nada para os ouvidos. Assim, de todas as artes, a que mais ganha ao rivalizar com a natureza é a arte dos acordes e do canto.

Marmontel parece refutar aqui palavra por palavra as teses de Chabanon. Seu verbete foi publicado em 1776, no tomo I do *Supplément da Encyclopédie*. Se ele o redigiu depois de 1772, poderia ter conhecido a obra de Chabanon em sua primeira versão. Não encontro menção ao nome de Chabanon nas *Mémoires* de Marmontel. Em compensação, o de Morellet aparece freqüentemente, pois eram amigos de longa data (Marmontel, já maduro, casou-se com a jovem sobrinha de Morellet; ele e seus parentes por afinidade viviam na mesma casa). Somos assim tentados a ver nesse verbete o eco das diferenças de opinião, até de disputas acirradas, que Marmontel evoca em suas *Mémoires* e que, apesar da estima e afeição recíprocas, o opunham freqüentemente a Morellet.

XVIII

Chabanon era esperto demais para não sentir a fragilidade de uma concepção puramente naturalista da música. Seu *Éloge de m. Rameau* a ameniza: a Música, linguagem do mundo todo, divide-se em dialetos. Até onde podem ir as diferenças? Em sua grande obra, ele indaga a respeito de possíveis correlações entre a música e aquilo que atualmente chamaríamos de caráter nacional:

Assegurar-se de que cada nação recebeu da natureza um caráter de canto que lhe é próprio [...] significaria acrescentar um capítulo, ou pelo menos um parágrafo, à história do homem. O que seria, então, se pudéssemos, completando essa descoberta, através de relações aparentes, combinar cada caráter de canto aos costumes, ao caráter de cada nação, à sua língua, ao modo que lhe é próprio em todas as artes?

Vai-se assim de um extremo ao outro. Chabanon oscila entre os dois, como mostra outro trecho. Se um negro ou um chinês, que possuem da beleza física uma idéia diferente da nossa, ao serem transportados para a Europa passam a concordar conosco, “essa homenagem exótica à beleza provará que ela é universal [...]”, a não ser que os negros e os chineses [...] não tenham feito senão trocar de preconceitos”. O relativismo cultural desponta assim que se instala a dúvida quanto à existência de valores universais. Não contente de estender esse relativismo à música (ao menos como hipótese), Chabanon chega a conceber que poderia existir uma relação de analogia, no seio de cada povo, entre sua música, sua pintura, sua poesia e sua linguagem. Mas imediatamente se multiplicam objeções em sua mente.

De fato, em cada sociedade as artes não evoluem no mesmo ritmo. No século de Luís XIV, a poesia, a pintura e a eloquência brilhavam, quando a música mal saía das trevas. Atrás ainda mais digno de nota na medida em que “a música, que só se aperfeiçoou depois das outras artes, precede-as todas em sua origem”. Só uma investigação etnográfica permitiria sanar a dúvida, e aquele que realizasse com sucesso essa difícil empresa forneceria ao filósofo um quadro novo e interessante. Mas seria preciso que ele tivesse feito a volta ao mundo musical. Os negros da Costa do Ouro [atual Gana] têm cantos tristes e lentos; os de Angola, animados e leves; os selvagens da América, calmos e tranqüilos. As danças espanholas são graves e majestosas, a dança polonesa tem um ritmo mais marcado e está mais para o orgulho. A dança inglesa se caracteriza por um movimento rápido, a alemã é ferosa e arrebatada; as danças francesas são alegres, graciosas, dignas. Mas não há danças na Itália (*sic*).

Ora, os viajantes afirmam que os negros da Costa do Ouro e de Angola diferem também no temperamento e nos costumes: “Quantos exemplos desse tipo não poderíamos encontrar? [Com a música] a natureza teria, pois, dado aos homens uma linguagem que revelaria seu caráter”. Sabe-se, contudo, de casos em que a música e os comportamentos estão em desacordo, como os cantos graciosos e tranqüilos que acompanham os banquetes antropofágicos dos índios americanos. A analogia entre a música e os costumes se verifica para a Espanha, mas não para a Inglaterra... Até que ponto acreditar nisso? A analogia existiria talvez entre certos traços superficiais, e não entre os traços profundos?

De qualquer modo, ela não poderia existir na Europa, onde as belas-artes, o gosto, o espírito e as luzes circulam entre os povos. De uma ponta à outra do continente fluíram e refluiram descobertas, princípios, métodos. Esse livre comércio das artes fez com que perdessem seu caráter (Chabanon frisa) *indígena*. Isso vale principalmente para a música, colocadas de lado algumas diferenças de execução. Para poder afirmar que estas estão relacionadas ao caráter nacional, seria preciso encontrar análogos nas outras artes de cada nação.

Essas considerações recolocam em primeiro plano a distinção, fundamental para Chabanon, entre a música e a linguagem articulada, mas abrem perspectivas muito diferentes das que o autor deixava entrever no início. A eloquência, a poesia e o teatro, diz ele, têm uma

relação imediata e necessária com os costumes, o caráter, os usos, o regime político de cada nação. Porque essas artes são “filhas do espírito e movimentam a palavra”, dependem estreitamente das circunstâncias históricas e locais. A música, que não pinta nem os homens nem as coisas, não se encontra na mesma dependência: ouve-se a mesma música em Roma, Londres ou Madri. Mas, então, como explicar com tradições internas? Os alemães, “melodistas áspetos e hirtos, são poetas tão doces, risonhos e sensíveis [...] O italiano que há oitenta anos cantava como o francês tinha os costumes de nossa nação?”

A universalidade da música, proclamada no início da obra, encontrava seu fundamento numa sensibilidade comum a todos os homens e até aos animais. Reduzida à escala europeia, remete, antes, a um conjunto de condições históricas, culturais e sociais. E, mesmo aqui, não se pode afirmar que o gosto musical, descolado da sensação, revele uma harmonia entre os espíritos, já que, num mesmo povo, pode ocorrer de as artes e o temperamento nacional entrarem em choque: “Temo”, reconhece Chabanon, “que a filosofia mais esclarecida tivesse dificuldade em esclarecer tais mistérios”.

Sendo assim, pode-se bem concluir que, de um lado, “o caráter do canto mais familiar a uma nação não é indício seguro de seu caráter e de seu gênio”; de outro, que “entre as artes e a palavra, de que o espírito é o juiz primeiro, e a arte dos sons, que compete ao tribunal dos ouvidos, existe tamanha diferença que um povo estúpido poderia ser bom músico, e um povo com pensamentos profundos só possuir uma música ligeira”; essa distância entre música e palavra não é tão intransponível quanto se poderia pensar, já que o recitativo se coloca entre as duas.

O problema do recitativo obcecou Chabanon, e um espírito tão profundo quanto o seu não podia deixar de perceber suas implicações filosóficas. “Espécie de monstro anfíbio, metade canto, metade declamação”, o recitativo é o vício da ópera, sobretudo a francesa. O principal erro de Rameau foi o de não ter conseguido afastar esse obstáculo. A questão não se coloca no concerto, em que tudo é música, mas o teatro leva a melhor pelo interesse das situações. Como é que a música consegue representá-las? Não se sabe. Nessa matéria, a teoria é incerta, e os conselhos, praticamente impossíveis de dar.

Constata-se apenas como um dado de experiência “a conveniência secreta das inflexões da palavra com os sentimentos que as determinam”. Não se explica tal conveniência; ela constitui “um mistério de metafísica impenetrável”. Entre os diversos povos, as entonações não

são as mesmas, e às vezes se contradizem entre um povo e outro. De onde essas duas constatações que se opõem: “Os princípios da entonação [...] não são de instituição puramente natural. Não se poderia tampouco dizer que são de convenção. A causa disso é tão desconhecida quanto a dos diversos sotaques nos diversos países”.

A ópera acreditava livrar-se do embaraço graças ao recitativo, “Canto deteriorado [...] se lhe tirarmos a precisão rítmica [...], um passo em direção à mera palavra”. Contudo um recitativo, ainda que bem-feito, cujas palavras fossem ignoradas jamais permitiria adivinhá-las: “Os quismas do recitativo parecem infinitamente limitados; costumam-se repetir os mesmos”. É preciso referir-se às palavras. Entre a música e elas, tecem-se laços: “O sentido das palavras lança outra luz sobre os sons”.

O abismo entre música e linguagem não é, portanto, tão profundo quanto se dissera: existe convenção na música, assim como há natureza na palavra. Daí a necessidade, na ópera, de uma colaboração íntima entre o músico e o poeta. Cada um só fala e entende a própria língua, mas deve saber tornar sua arte subsidiária da do outro. Associação estranha: “Uma ópera quer ser gerada duas vezes”.

Em suas *Réflexions préliminaires*, que abrem *De la musique*, Chabanon anuncia que irá considerar a arte musical “em seu esqueleto anatomico”. Propõe-se, diz, a encontrar uma natureza simples, uma idéia primitiva por detrás das idéias acessórias. E é apenas depois de ter encontrado na melodia a idéia mais simples que se possa conceber da música que ele irá dedicar-se a completar essa idéia, para reconstruir a arte em sua totalidade.

Assim, ele passa a ver na música uma língua comum a todos os homens e a todos os tempos. Isso vale, sem dúvida, para o esqueleto, pois a linguagem musical possui uma estrutura específica que, em certo aspecto, a aproxima da linguagem articulada (como os fonemas, os sons não possuem significado intrínseco) e em outro aspecto as afasta (a linguagem musical não tem nível de organização correspondente à palavra). Até aqui, a demonstração de Chabanon guarda toda a sua força.

Mas, dessa universalidade da estrutura, não decorre que, a não ser por pequenas diferenças, a linguagem musical tenha sempre e por toda parte o mesmo conteúdo. Aprofundando suas análises, Chabanon vê-se obrigado a dar marcha à ré. Uma teoria que no início englobava todas as músicas reduz-se pouco a pouco ao problema da música oc-

dental que, a partir do século XVIII, se desliga das outras para formar um universo separado. Chabanon dedica uma atenção cada vez maior a esse fenômeno, e reconhece que ele possui uma natureza própria: “Os primeiros passos que ela [a música francesa] deu para afastar-se dos cantos simples e populares (como os dos antigos natsais) a tinham desviado de seu verdadeiro caminho”. Continuamos sabendo em que a música e a palavra se distinguem no plano formal, mas a idéia de que, ao contrário das línguas, as músicas dos diversos povos teriam pelo mundo afora um conteúdo idêntico entra num vazio do qual Chabanon jamais devia tê-la tirado.

XVIII

Eu lia a segunda parte da obra de Chabanon, *De la musique*, consagrada essencialmente à ópera, quando foi publicado *Operratiques*, de Michel Leiris, coletânea póstuma de fragmentos que ele pretendia reunir sob esse título. Além de observações acerca do teatro chinês, de sessões de vodu, do Karagheuz grego, nas quais se reconhece o etnólogo, essas notas abundam em reflexões agudas. Em relação ao verismo, “naturalismo que retém da realidade apenas certos elementos paroxísticos”, por exemplo; ou ao expressionismo de Monteverdi; ao lirismo de Puccini, ao wagnerismo de *Pelléas* (retomando, aparentemente, comentários que escutei muitas vezes de René Leibowitz, que foi nosso amigo comum); um comentário sobre *Parisfal*: “Se a representação teatral é um rito [como a concebia Wagner], encenar um simulacro de rito é justamente o que não se deve fazer”; uma crítica de Menotti.

Ao lado de tudo isso, aparecem opiniões desconcertantes por seu simplismo. Leiris elogia na *Tosca* os temas de opressão e de tortura porque voltaram a ser atuais. Em *Die Meistersinger*, crítica “um ufanismo desagradável”, alegando que com ele Hans Sachs defende o espírito da música alemã contra as influências estrangeiras (mas Wagner dá a palavra a um ardoroso protestante para quem a palavra *wälsch* designa o conjunto dos povos romanos e católicos; e sabe-se o quanto a música deverá a Lutero, o quanto deveria mais tarde a Wagner: sem dúvida ele tinha o direito de efetuar a transposição).

Outras opiniões de Leiris são francamente chocantes. Ele, que compreende tão bem Puccini, não teme equipará-lo a Leoncavallo. E por que razão? Leoncavallo ter-se-ia mostrado genial, “fazendo con-

vergir numa mesma obra esses dois temas — as lágrimas por detrás do riso e a verdade por detrás do teatro”. As palavras *gênio, genial*, aparecem três vezes em duas páginas em que Leiris fala apenas do libreto. Em relação à música, nem uma palavra.

Causa grande espanto que, nesses textos que produzem um encanto incessante, algo como cincuenta óperas sejam objeto de comentários cheios de poesia, sem que nunca ou praticamente nunca se fale de música.

Em seu *Journal*, publicado alguns meses após *Operratiques*, Leiris relata suas impressões por ocasião de uma representação de *Parsifal* à qual ele assistiu em 1954. Lê-se nele o comentário citado acima, ao qual, ao longo de duas páginas, Leiris acrescenta outras queixas. Desgosta-me, tanto quanto a ele, o ranço de cartilice que se respira em certas passagens de *Parsifal*. Mas a percepção forçada de um sentido cristão para o ciclo do Graal não é de ontem; remonta ao início do século XIII, com Robert de Boron. Para o etnólogo, que tem a obrigação de possuir algumas noções de história das religiões, essa tradição é eminentemente respeitável. Em vez de irritar-se, convém compreendê-la e situar a versão inovadora de Wagner entre todas as que se sucederam desde Chrétien de Troyes. Mas, sobretudo, ao ler essas páginas de Leiris, não se tem a impressão de que ele tenha, ao longo da representação, sentido nenhuma emoção musical. Pessoalmente, quando sou invadido pela música de *Parsifal*, paro de fazer perguntas.

Leiris concentra seu interesse nos métricos vocais e no jogo dos cantores, na encenação, nos cenários e, principalmente, na ação dramática. Nenhum comentarista de ópera certamente deu tanta importância à anedota (há algo de Diderot em Leiris). Qualquer que seja a história contada, se me permitem a expressão, “ele cai [nela]”.

Ele vai atrás, e eu tenho dificuldade em segui-lo. Excecutando-se alguns libretos — o de *Carmen*, os da Tétralogia por razões expostas alhures e, mais ainda, o dos *Meistersinger*, essa obra-prima acerca do nascimento da obra-prima (diante do qual Leiris confessa que “se faz de enjoadó”); o de *Pelléas* (outra obra que enfrenta certas reticências da parte de Leiris), que, contrariamente à opinião corrente, eu não julgo indigna da música —, a maior parte dos libretos me são indiferentes, e há poucas óperas em que eu sinta a necessidade de entender as palavras; fico sabendo a história e esqueço-a imediatamente. Quando escuto novamente *Lucia di Lammermoor* no rádio, lembrar a intriga não acrescentaria coisa alguma, creio, ao arripio provocado pelo for-

tíssimo do sexteto, à emoção sentida ao ouvir a ária da loucura bem cantada.

O que é, então, para mim, uma ópera? Uma grande aventura. Embarco num navio no qual, à guisa de mastros, velas e cordames, a enxárcia reúne todos os meios instrumentais e vocais requisitados pelo compositor para realizar uma viagem que condensa em três ou quatro horas uma vasta música, tão variada quanto o espetáculo do mundo e, contudo, uma (Chabanon já fazia notar que a ópera “pode admitir numa mesma obra diversos estilos e diversos modos [...], pertencer a várias eras da música”...); e que me transporta para um mundo de sons a milhares de quilômetros das coisas terrestres, como quando se está no meio do oceano.

Assim, não vou mais à ópera, pressentindo que o barco afundará sob o peso insuportável de uma encenação e de cenários que insultam ao mesmo tempo o poema e a música. A única questão que o diretor deveria colocar-se (mas, para isso, bastaria o maestro, pois ele pelo menos conhece e respeita a obra) é a de saber o que o compositor via em sua mente, e reconstituí-lo o mais fielmente possível, armado dos meios técnicos de que dispomos hoje em dia (mas sem projeções cinematográficas mescladas ao cenário). A ópera é uma estilização do real). Em 1876, Wagner declarava seu descontentamento com a encenação da Tétralogia, porque não se conseguia mostrar o que ele imaginava (na minha infância, cheguei a ver a *Cavalgada* realizada por Valquírias que rolavam por planos inclinados em pequenos carros de arromano; isso fazia muito barulho). Ao contrário daquilo em que se cret e que se pensa autorizado a fazer, Wagner tinha uma visão bastante precisa da cenografia, e exigia que se conformassem a ela. Ao diretor de *Lohengrin*, escreveu: “Você discordou um pouco de mim no cenário, como por exemplo no rio, no primeiro ato [...] Eu teria gostado de ver o balcão e as escadadas que levam da Kemenate ao Palas, no pátio do castelo, mais em evidência [...], recuando-se a torre do Palas um pouco para a direita”. E, a respeito de uma produção de *Tannhäuser* à qual ele não assistira: “Disseram-me que a Sängertalle estava muito bem-feita em Berlim. Não creio, contudo, que estivesse de acordo com minhas intenções cênicas (pois não posso concordar com o abandono da arca-da-a-céu aberto com a escada e o pátio)”.

Desconsiderar essas instruções parece-me tão grave quanto desrespeitar o texto ou a música. Eu chegaria mesmo a desejar que também no teatro as obras antigas sempre fossem representadas tal qual

seus autores as conceberam, quiseram e entenderam. “Sabe-se”, escrevia, no século XVIII, Hanneaire, um autor que era também ator, “o sucesso com que a srta. Champmêlé fazia, entre outros papéis, o de Fedra, que Racine lhe tinha mostrado verso por verso, e cuja recitação poderia, dizem, ter sido escrita e transmitida, se se dispusesse de caracteres para isso.” Abandonadas ao critério dos atores e diretores, a declamação e a cenografia clássicas infelizmente se perderam. Se o estilo e o brilho das roupas, as regras de dicção, tivessem sido codificados por um teórico como Zeani, ficaríamos menos maravilhados diante do nô hoje em dia.

Diretores sem cultura ou cheios de idéias equivocadas fazem os deuses e heróis wagnerianos arrastar-se pelo chão, mobilizando-os para servir às ideologias do momento. Trata-se de um contra-senso grosseiro. Wagner começou escrevendo óperas históricas. Não contou, por ter se convencido de que só o mito é verdadeiro em qualquer época: a verdade da história está no mito, e não o inverso.

Apesar da admiração que tenho pelo prosador e pelo poeta, sinto-me mais próximo de Chabanon, que possuía noções mais saudáveis a respeito da ópera, do que de Leiris, tão complacente com tais abusos. Não era ele, aliás, quem elogiava em Rameau o sinfonista, cujas idéias, mesmo na ópera, não teriam precisado de palavras para exprimi-las? Na opinião de Chabanon, a ópera propõe um duplo problema. O gênero em si é absurdo, mas um sucesso. E, se a ópera fez progressos (a ponto, diz ele, de as obras de seu século impossibilitarem rever as mais antigas), não foi graças ao poema, como esperava La Bruyère: o grande espetáculo, apenas esboçado, não se materializou; apenas a música aperfeiçoou-se.

Quanto ao primeiro ponto, Chabanon alega que a utilização da música nada tem de incompatível com a tragédia, que, por meio do discurso e da ação, procura inspirar terror e piedade. Age-se, fala-se, cantando: as mulheres, quando fiam ou costuram, o artesão, enquanto trabalha etc. Presente na vida cotidiana, a música está também nos funerais e na guerra, tragédias terríveis. Mas o aparente “absurdo monstuoso” da ópera decorre do fato de serem as pessoas que cantam justamente aquelas que matam e morrem ou sofrem.

Nisso não há, contudo, mais que um grau superior de inverossimilhança, que sempre existe no teatro, “recinto mágico em que o tempo e o espaço se condensam”, palavras que Wagner pôr na boca de Gurnemann para dotar de um significado transcendente a cena da

transformação. Ora, “toda inverossimilhança que produz um grande efeito traz consigo [...] seu título de legitimidade e de preeminência [...]”. A música é um prodígio a mais, que dá verossimilhança a todos os outros”. Ela aumenta a grandiosidade do espetáculo, suprime o silêncio de um personagem que medita, suscita por meios orquestrais a consciência de uma paixão violenta (o canto principal encontra-se então na simfonia); ela substitui “a interocução ociosa dos confidentes” por um coro, “intérprete de paixões que uma multidão em ação transmite à multidão que escuta”.

Quanto à segunda questão — apenas a música aperfeiçoou-se, os versos não —, ela se explica pelo fato de a ópera ter exigido, para progredir, que o poema e a música evoluíssem em sentido inverso um do outro. Esse foi o mérito do libretista de Lulli: Quinault inovou ao colocar “a tragédia sob a tutela da música”. Evitou as complicações, procurou “o maravilhoso nos temas e a simplicidade no modo de tratá-los”.

Leiris dirá também que o teatro lírico salva tudo com “uma sobrecarga de convenção”, e aprova Hofmann quando este pede ao libretista de ópera que “praticamente sem entender uma palavra sequer do texto, o espectador possa, a partir do que vê acontecendo, imaginar o enredo” (mas Leiris diz mais adiante que não teria escutado os coros de *Mahagonny* com tanta emoção se não tivesse compreendido as palavras). Detalhe divertido: Leiris faz aos poemas de Wagner, “muito longos e complicados”, a mesma crítica que Chabanon dirige aos libretos de Voltaire, dizendo que a música teria exigido cortes, pois, “no gênero lírico, tudo leva à simplicidade”.

“Em todos os lugares onde a tragédia lírica se instalou, ela inicialmente adotou os temas simples e mitológicos [...]”. Esse universo poético, criado pela imaginação dos antigos, pleno de ficções e refulgente de felizes quimeras, era como uma região preparada para os encantos da música.” Ouso reivindicar essa afirmação de Chabanon, que eu não conhecia, em favor da tese, proposta no Final de *L'homme nu*, de que a música dos séculos XVII e XVIII recupera para si as estruturas do pensamento mítico.

Existem, é claro, óperas de tema histórico, a respeito das quais Leiris se pergunta: “A ópera histórica [...] corresponderia à época em que a burguesia se preparava para fazer, estava fazendo ou então acabara de fazer [...] sua revolução contra os tiranos?”. Chabanon resolve a questão de modo mais expeditivo. Escrita com base nos poemas de Méastase, que substitui a fábula pela História, a música se tor-

na simplesmente entediante; de onde “o hábito de não escutar as óperas na Itália”.

Chabanon teme, no entanto, chocar seus contemporâneos se parecer reduzir a ópera ao maravilhoso. Poderia ter se apoiado em Barteux, que, em 1746, escrevera que no espetáculo lírico, “os Deuses agindo como deuses, com toda a aparelhagem de um poder sobrenatural, o que não fosse maravilhoso deixaria de certo modo de ser verossímil [...] Uma ópera é, portanto, a representação de uma idéia maravilhosa”. (Já La Bruyère criticava Lully por ter feito desaparecer as máquinas. Chabanon, por sua vez, dirige-lhe a crítica simétrica de ter mesclado à ópera madrigais e pequenas canções inspidas.) Os prodígios falam aos olhos, como as paixões da alma. A ópera os reúne com um terceiro encantamento, o da música. Forma de teatro, dirá Leiris, “em que espetáculo, música e drama puro concorrem para a emoção do espectador [...] atingido em cheio”.

A evolução que levou à ópera faz parte, assim, da lógica das coisas: “Entre os franceses, Corneille e Racine tinham, por assim dizer, levado a tragédia a seu último período, quando a música começou a juntar-lhe os sons modulados [...]. O século que admirava Fedra e os Horácios não reclamou contra essa inovação; achou, portanto, possível apaixonar-se por Armide”. Percebo certa analogia entre a concepção que Chabanon tem da passagem da tragédia declamada para a tragédia cantada e o modo como eu mesmo tentei estabelecer uma continuidade entre o mito e a música, e praticamente nos mesmos termos. Diz ele: “É quando a tragédia, aperfeiçoada e como que esgotada em todas as suas combinações, só pode decair, que a música trata de reprodusi-la de uma forma nova”. Em escala reduzida, a história literária da França ilustraria, assim, um fenômeno que me pareceu típico da civilização ocidental como um todo. Mas por que Chabanon acrescenta que “essa tentativa é pelo menos um consolo em nossa decadência”?

Ele descansa profundamente da moda, dos “maneirismos”, e alerta contra a vertigem do modernismo: “Quando nosso desdenhoso esquecimento oblitera a existência de produções musicais de vinte anos atrás, os senhores estão estabelecendo o prazo em que suas produções deverão desaparecer. O que são, afinal, essas mortandades rápidas e sucessivas, através das quais a arte, destruída por partes, acaba por perecer por inteiro?”. Se o julgamento musical é fachoado de arbitrário e chega-se a conceber a idéia do belo como factícia e convencional, é por causa das revoluções rápidas por que passa a música a cada vinte ou trinta

anos: “Não empobrecemos, não esgotemos a arte, reduzindo-a a suas produções mais modernas”. Chabanon é principalmente sensível à grandeza dos inícios: “As belezas simples, encontradas por aqueles que desbastaram a arte, são tanto mais verdadeiras que foram geralmente encontradas sem esforço; são uma espécie de evidência natural”.

A respeito da música arrastada dos marinheiros e camponeses, Chabanon observa, no início de seu livro: “É com alegria que eles cantam tristemente”. Também na ópera-buía a música parece ser incapaz de se adaptar ao cômico das situações. Ela permanece sempre a mesma, séria, mesmo em obras consideradas cômicas ou burlescas. Posta a serviço da comédia, a música deveria provocar o riso, representar o ridículo. Mas não pode fazê-lo, porque — observação profunda — o riso nasce de uma surpresa que se produz no espírito, com o qual a música não possui senão uma relação indireta. Assim, o mais alegre dos cantos não gera risos, ao passo que um canto patético arranca lágrimas. Seria possível superar esse obstáculo? Chabanon sonha com isso numa nota inspirada, que convém reproduzir quase toda:

O músico que inventasse a nova arte de que falo [...] instruiria os atores a declamar e interpretar o recitativo de um modo diferente do que é geralmente adotado. Mas os traços de sinfonia com os quais acompanharia seu recitativo, assim como as árias que incluriria, teriam um caráter de graça, que revelaria uma intenção específica do compositor. Apenas com o auxílio de um gênio completamente novo e de um sentimento exato das conveniências seria possível tentar a criação que imagino. O artista que se encarregasse de tal obra teria de formar o poeta a quem se associasse, os atores que iriam representá-la e talvez o público que a escutasse. Mas esta última educação não seria difícil.

Não é esse, exatadamente, o programa que Mozart executava, ou iria executar, em *O rapto no harém*, *Cosi* (Despina), *Atlanta*? E, mais tarde, Rossini, depois Offenbach, antes que Ravel, em *L'heure espagnole* [A hora espanhola], conduzi-se o gênero a seu mais alto grau de perfeição?

Deixo fora da lista o *L'enfant et les sortilèges* [A criança e os sortilégios], não conseguindo consolar-me, a cada vez que o ouço, do fato de Ravel ter se deixado envolver por um libreto de uma baixeza intelectual e moral insupportável (e que, nesse caso particular, o ouvinte não pode abstrair, de tanto que ele conduz a música e a corta em vinhetas descritivas); um libreto em que o autor odiosamente coloca em

cena sua própria apoteose de mãe castradora ("Songez, songez surtout au chagrin de maman" [Pense, pense sobretudo na dor de mamãe]), com a criança que ela chama de Bebê, embora já esteja em idade escolar; e toda uma tropa de animais bestificados a seus pés.

Nos prelúdios dos dois quadros, no *rag-time*, na cena da princesa e no admirável coro final, o gênio de Ravel sobressai. De resto, apenas lugares-comuns; e diante do tio dos móveis, da entrada da Aritmética, do dueto dos gatos, da cena do ferimento, lamenta-se que o compositor se tenha revelado tão obediente às instruções de sua libretista.

OS SONS E AS CORES

XIX

O padre Louis-Bertrand Castel (1688-1757) ficou famoso no século XVIII graças à invenção do cravo ocular, ou cromático, que ele não conseguiu, aliás, construir. Rousseau, Diderot e Voltaire zombaram da idéia de que o jogo das cores pudesse agradar à visão, como a música fazia com a audição. Em compensação, um compositor da seriedade de Telemann levou-a a sério.

Contrariamente, pois, ao que diziam seus críticos, Castel compreendia perfeitamente bem que as cores e os sons diferem por natureza: “O próprio do som é passar, fugir, estar irremediavelmente ligado ao tempo, e dependente do movimento [...]. A cor, sujeita ao espaço, é fixa e permanente como ele. Brilha no repouso [...]”. Por outro lado, se “o tom está para a cor assim como o grave-agudo está para o claro-escuro”, este existe independentemente da cor (pode-se representar uma cena em preto e branco), ao passo que “as duas diferenças estão reunidas no som, sendo impossível fazer sons graves e agudos que não sejam tons”. Castel antecipava, assim, a descoberta dos neurologistas de que, caminhando da retina em direção ao córtex, os estímulos ópticos utilizam três canais: e o canal da luminosidade é separado dos dois canais cromáticos (um para o vermelho e o verde, o outro para o amarelo e o azul). Castel tinha, portanto, razão ao dizer, em sua época, que “toda essa questão das cores é mais nova do que se pensa”. Ele mesmo, acrescenta, teria contribuído apenas com “uma pequenina parcela das imensas descobertas que entrevejo nessa matéria, reservadas para os séculos vindouros; apesar do que dizem os partidários demasiado dóceis do incomparável sr. Newton”. Contra Newton, que “supôs que todas as cores prismáticas eram primitivas”, Castel teria

efetivamente encontrado apoio junto aos neurologistas, que nos ensinaram por que os humanos só percebem como cores puras, excetuando-se o branco e o preto, o vermelho, o verde, o amarelo e o azul.

Mas Castel não pensa as cores na condição de neurobiólogo ou físico. Coloca o problema — e nisso reside sua grande originalidade — em termos etnológicos, abordando-o do ponto de vista do que hoje chamamos de cultura material. As cores de que trata são “substanciais, usuais e manejáveis”. Sua Óptica, diz ele, “deve ser a teoria da prática dos pintores e tintureiros”. Ele sabe igualmente que a apreciação das cores varia de acordo com as culturas. Na França, gostamos que o amarelo seja dourado, “deixando aos ingleses o amarelo puro, que para nós é sem graça”. Fica-se inclinado a crer que Castel atingiu um invariante quando se lê, num artigo do *Figaro* datado de 10 de junho de 1992, acerca da visita da rainha Elizabeth II à França, que a soberana estava “vestindo um amarelo bastante cômico, que intrigou vários especialistas”.

Seu profundo conhecimento das técnicas leva Castel a uma teoria surpreendente: “O preto é uma abundância de cores [...] Há diversas razões para derivar as cores do preto”. Que razões seriam essas? Se o branco resulta da mistura de todas as cores, o preto as contém em potencial, é de certo modo seu gerador. Prova disso é a matéria, que “é em si tenebrosa e inanimada”. Aquecido, o ferro preto assume sucessivamente todas as cores, até chegar ao branco. Para obter o preto, os tintureiros mergulham sucessivamente o tecido em banhos de três cores primitivas. Finalmente, se o preto é uma tinta, o branco não o é e se define como a privação de uma riqueza que o preto contém em si: “Tudo vem do preto para perder-se no branco”.

Extravagâncias, sem dúvida, e não sem contradições. Diderot não qualificava Castel de “brâmame negro, meio sensato, meio louco”? Mas ele não deixava de ter uma percepção aguçada das cores, uma sensibilidade às diferenças que a matéria, a textura e o matizado produzem nos coloridos. Baseado em seus dons naturais e em seu saber prático, Castel formulou uma lógica das qualidades sensíveis em que as noções de relação e oposição sobressaem em primeiro plano.

Não há mais igualdade, ou identidade, ou, como diz Castel, “mesmice” entre os sons e as cores, do que a geometria admite entre o infinito e o finito, o plano e a linha. Mas há entre os infinitos as mesmas propriedades que entre os finitos; entre planos e entre corpos, as mesmas propriedades que entre linhas. Em ordens diversas, as pro-

priedades dos sons e das cores também são análogas: “Tudo é relativo [...], uma bela relação ressaltava a beleza recíproca dos dois termos da comparação [...]. É a oposição que faz ressaltar as coisas”. Castel (que era matemático) aplica às belas-artes a teoria da quarta proporcional em termos tais que, se a idéia não fosse tão antiga, o *Emretien entre d'Alambert et Diderot* [Conversa entre d'Alambert e Diderot] parecia ter-lhe tomado por empréstimo.

Invertendo de modo tão radical as idéias aceitas sobre o preto, Castel criava um precedente. Sua teoria, inspirada por uma sensibilidade aguçada às cores, antecipa uma outra inversão do valor do preto, a saber, a que Rimbaud realizaria no soneto “Voyelles” [Vogais] (reproduzido na página 107 para comodidade do leitor).

A respeito da audição colorida (caso particular da correspondência entre os sentidos, designada pelo nome de sinestesia), Jakobson fez o seguinte comentário: “A conexão manifesta entre uma cor superiormente cromática como o escarlata, a sonoridade superiormente cromática do clarim e os picos da cromaticidade vogal (*ai*) e consonântica (*ki*) no nome da cor, *escarlata*, é realmente espetacular”.*

Várias investigações efetuadas em diversas línguas atestam que o fonema */ai* evoca geralmente o vermelho (principalmente para as crianças. A audição colorida torna-se mais rara, ou menos marcada, na maioria dos adultos, mas é possível estabelecê-la por meios indiretos). Citei, à guisa de exemplo, a bela observação de Clavière, um dos primeiros a debruçar-se sobre esse fenômeno. Um navegador amador dizia-lhe: “Sou marinheiro e [...] acho *muito natural e muito lógica* a convenção de colocar uma luz *[feu]* vermelha a bombardeio... A palavra *fogo [feu]* me parece malfeita, pois o fogo é vermelho e não há nenhuma *a* nessa palavra”. Quando Rimbaud torna o *a* negro, isso surge, portanto, como um escândalo fonético e visual, imputável a uma vontade de provocação revelada em outros exemplos pelo poeta. Mas, vejamos: “A, noir corset velu de mouches éclatantes” [A, velado voar de moscas reluzentes].**

(*) Lévi-Strauss nota em seguida que traduziu o trecho do inglês, “mas o que vale para *scarlet* vale também, e mais ainda, para o francês *écarlate*”; nesse sentido, vale também para o português *escarlata*. (N. T.)

(**) Em todas as citações extraídas do poema “Voyelles”, neste capítulo, é utilizada a tradução de Augusto de Campos, in *Rimbaud livre*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 36. (N. T.)



A respeito do retrato de Berthe Morisot com o buquê de violetas, Valéry também utilizaria o adjetivo *éclatantes*: “O negro que só Manet possui [...] os espaços resplandecentes do negro intenso [...] o todo-poder desses negros [...]”.

Éclatantes contém os fonemas /a/ e /k/, picos da cromaticidade vocálica e consonântica. Uma passagem de *Illuminations* [Illuminações] acerca da beleza associa o negro às palavras *éclatante* e *écarlates* (sendo que este último constitui o principal argumento de Jakobson): “des blessures écarlates et noires éclatent/ dans les chairs superbes” [feridas escuras e negras rebentam/ nas carnes soberbas].*

Os versos do soneto consagrados à vogal *a* fazem-na negra. No fonetismo de *éclatantes*, existe entretanto o vermelho, em estado latente (“Vogais [...] ainda desvendarei seus mistérios latentes”). Mas há mais: Rimbaud aproxima explicitamente o negro e o vermelho no texto supracitado de *Illuminations* e em outros: “o sangue negro das beladonas”, “negrimes purpúreos”; “ouro avermelhado”, rimando com “negros sonos” (“ors vermeils/ noirs sommeils”), “as vestes rubras da tempestade”, “Negra Feiosa/Ruiva Feiosa”, “Enrubescidos/ e suas fronteiras aos negros céus” etc.

Rimbaud lia Baudelaire, para quem o vermelho, “essa cor tão obscura, tão densa”, também faz par com o negro: “vermelho ideal [...] grande noite”, “noite negra, rubra aurora”, “nada vasto e negro [...] sol afogado em seu sangue” etc. Além de Stendhal, encontraríamos provavelmente outros exemplos entre os românticos e seus sucessores, pois este poderia ser um clichê, do qual o mobiliário de madeira enegrecida estofado de veludo vermelho, típico dos salões do Segundo Império e mais além, talvez tenha sido a versão aburguesada.

O fato de o simbolismo fonético do vermelho, no soneto “Vogais”, transparecer sob o negro leva a considerar outros aspectos.

Das dezesseis a dezoito vogais que os fonólogos identificam no francês, Rimbaud conhece apenas cinco, as dos abecedários que eram recitados e cantados até nas escolas com a pronúncia muda do *e*, que Rimbaud vê branco (“a letra *e* sem acento serve principalmente para escrever a vogal /ə/, chamada de “e mudo”, diz o *Grand dictionnaire des lettres*, de Larousse). Ora, os fonólogos reservam para o *e* mudo (também chamado de *e* caduco) um lugar especial. Para alguns deles,

não é um fonema: de acordo com a análise penetrante de Jakobson, é um fonema zero que se opõe, de um lado, a todos os outros fonemas do francês (ele não contém elementos diferenciais e não possui sonoridade constante) e, do outro, à ausência de fonema.

O soneto reconhecera, assim, a oposição máxima, própria do francês, entre o /a/ — de todos os fonemas, o mais cromático e o mais saturado — e o /ə/, fonema zero ou ausência de fonema. A essa oposição fonológica máxima corresponderia a oposição, igualmente máxima na ordem paracromática, entre o negro e o branco. Esta última oposição parece ser dominante em Rimbaud, que, sob o efeito do haxixe, via “luas negras, luas brancas” (à diferença das alucinações coloridas de Théophile Gautier: “Eu ouvia o ruído das cores. Sons verdes, vermelhos, azuis, amarelos atingiam-me por ondas perfeitamente distintas”).

Talvez a sensibilidade visual de Rimbaud privilegiasse a luminosidade sobre o cromatismo ou, mais precisamente, colocasse a oposição entre o claro e o sombrio (considerada arcaica) na frente da oposição entre a luminosidade e a tonalidade; como, dizem, fazem várias línguas exóticas, particularmente na Nova Guiné, e talvez também em sânscrito, grego antigo e inglês arcaico.

A terceira vogal do soneto é *i*, vermelho. E assim vemos formar-se o triângulo elementar do vermelho, branco e preto, ilustrando a dupla oposição entre presença e ausência de luminosidade (branco/preto) e presença ou ausência de tom (vermelho/branco + preto), em que o vermelho, cor por excelência, ocupa o topo.

Após o *i* vermelho, o *u* verde. A oposição cromática vermelho/verde é máxima, assim como a oposição acromática preto/branco, à qual sucede. Na ordem fonética, a oposição *iu* não o é. A oposição máxima, no eixo das vogais anteriores e posteriores, ocorreria entre o *ie* o fonema que em francês se escreve *ou* [pronuncia-se, em português, *u*], mas essa vogal não faz parte dos abecedários [franceses]. A oposição mais marcada de que dispunha Rimbaud era, assim, a do *ie* do *u*, vogal palatal, anterior, arredondada, transcrita *y/* pelos fonetistas e que, no triângulo vocálico, ocupa uma posição intermediária entre as duas outras.

Convém notar que, em Rimbaud, as quatro cores até aqui consideradas formam um sistema, que reaparece no soneto para qualificar as quatro primeiras vogais: “De tes noirs Poèmes, — Jongleur/Blancs, verts, et rouges dioptriques” [De seus negros Poemas, — Matabarista!/ Brancos, verdes e vermelhos dióptricos].

(*) Tradução de Léo Ivo, in Rimbaud, *Uma temporada no inferno e Illuminações*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 90. (N. T.)

Ou ainda: “Des enfants lissant dans la verdure fleurie/ leur livre de maroquin rougel Hélas, Lui, comme/ mille anges blancs qui se séparent sur la route./ s'éloigne par-delà la montagne! Elle, toute/ froide et noire, court! après le départ de l'homme!” [Crianças lendo no *vertor* Florido/ seu livro de couro *vermelho!* Ai, Ele, como/ mil anjos *brancos* que se separam no caminho/ afasta-se para além da montanha! Ela, toda/ fria e *negra*, corre! após a partida do homem!]

(Nas duas citações, grifei os nomes de cores.)

Resta o caso do *o* azul. Separado do sistema de quatro termos, o azul pertence, em Rimbaud, a um sistema de dois termos, que o coloca em correlação e oposição com o amarelo: “apoteose azul e amarela”; “Azul Feitura/Loira Feitura”; “ágrimas de ouro astral caíam das gradações azuis”; “De Íolus azuis ou de girassol” e “o ouro dos Rios de azul dos Renos”; “o despertar amarelo e azul dos fósforos” e “líquens de sol e mucos de azul”.

Os neurologistas demonstraram que as oposições vermelho/verde e azul/amarelo estão ligadas a canais distintos. Células ganglionais diferentes reagem a cada uma delas. Ora, o amarelo falta no soneto, o qual, considerando apenas as cinco vogais, não tem lugar para uma sexta cor. A preferência do azul sobre o amarelo talvez se explique pelo fato de o azul ser a cor mais saturada depois do vermelho; ele jogaria o amarelo para o segundo plano. Castel já sabia disso, e opunha a “inspidez” do amarelo ao “azul [...], de todas as cores, a que se eleva mais alto, sendo o branco puro, parece-me, apenas uma gradação de azul”. É igualmente possível que o amarelo despoje por detrás do azul (assim como, no início do soneto, o vermelho está presente sob o negro), ao mesmo tempo pela etimologia da palavra *clairon* [clarim] (“O amarelo é claro por natureza”, dizia Castel) e pela cor desse instrumento, feito de latão, comumente chamado de cobre amarelo.

O espírito de Rimbaud provavelmente oferecia aos sinestésistas um terreno fértil. Mas seria um equívoco, ao analisar o soneto, encantar cada uma das vogais separadamente em sua relação com sua cor. Em primeiro lugar, “Vogais” não ilustra um caso de audição colorida. Como bem compreendeu Castel, o soneto apóia-se em homologias percebidas entre as diferenças. Ainda que se admita que Rimbaud pudesse ter uma sensibilidade ao negro próxima da de Castel, seus versos não afirmam que o *a* é como o negro (vimos que a percepção do vermelho é latente) e o *e* como o branco, e sim — o que é totalmente diferente — que o *a*, o fonema mais cheio, e o *e*, o mais vazio, opõem-se,

em francês, de modo tão radical quanto o preto e o branco. E se Rimbaud vê o *i* vermelho e o *u* verde, é porque, no repertório vocálico restrito que é o seu, *i* opõe-se a *u* como uma cor primária à sua cor complementar. Não são correspondências sensoriais imediatamente perceptíveis que revelam a arquitetura do soneto, mas as relações que o entendimento estabelece inconscientemente entre elas.

Sem dúvida, Rimbaud faz em sua poesia uma larga utilização de nomes de cores, e é difícil evitar a impressão de que lhe servem de muleta. Mas não é indiferente que esses nomes sejam o reservatório predileto de que ele se serve para completar seus versos. E, ao fazê-lo, ele não escolhe qualquer cor (com exceção de *vert-chou* [verde-couvel], que se explica facilmente, a não ser como rima casual de *caoutchouc* [borracha] e *accjou* [mogno]); mas há que notar que, segundo os neurologistas, no nível dos cones retinianos os pólos do amarelo e do azul deslocam-se para o *chartrouse* [cor de um licor amarelado] e o violeta). O mapa cerebral das cores era, em Rimbaud, especialmente denso e dotado de valor funcional.

Seria também necessário debruçar-se sobre a abundância de consonantes nasais. Chabanon parece descrever a estrutura fonética do soneto com um século de antecedência quando evoca as sílabas nasais, “sons ingratos, habilmente fundidos com sons mais brilhantes [*éclatants*] [as vogais], formando como que as sombras, as massas, o claro-escuro da linguagem”. Pensando em *Une saison en enfer* [Uma temporada no inferno]: “Inventei a cor das vogais! [...] Arranjei a forma e o movimento de cada consoante”, poderíamos perguntar-nos quanto ao sistema consonântico do soneto, rico em consoantes difusas sublinhadas por alterações e paronomásias: *bombinent*, *planteurs*; *ombre*; *candeur des vapeurs*; *fiers*, *blancs*, *ombelles*; *pouyres*, *lèvres belles*; *ivresses péniennes*; *virements d'vins*, *miers virtides*, *paix des pâtis*, *paix des rides*... Jakobson nota em algum lugar que a nasalidade é o traço mais compatível com os termos não marcados da oposição compacto/difuso: difuso para as consoantes, compacto para as vogais. Falta-me competência para levar mais além a análise linguística.

Note-se, finalmente, que além das cores as vogais evocam, direta ou indiretamente, sons. As moscas de *a* zumbem, *e* evoca tremores, *i* o riso, *u* vibrações e *o* ao mesmo tempo clamores e silêncios. Passa-se, assim, de um ruído contínuo (zumbido) a uma agitação de início descontínua (tremores), em seguida a ruídos periódicos (ciclos, vibrações) e, finalmente, a uma alternância de ruídos estridentes e silêncios

que, no registro acústico, corresponde, mas no final, à presença conjunta do negro e do vermelho (este em estado latente) no registro visual no início. Assim, no último verso: “— O! Oméga, rayon violet de Ses Yeux!” I — Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus Olhos!], o azul escurece misturando-se ao vermelho (“O violeta é escuro”, dizia Cas- tel), como que para esboçar o fechamento de um conjunto que começava pelo preto; e como se a ambigüidade do *o* no plano acústico e sua tendência ao violeta no plano visual tendessem a reproduzir, na forma de um quiasma, a ambigüidade visual do *a* e a ausência de ambigüidade acústica, que lhe é associada, do zumbido contínuo.

VOYELLES

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*U, cycles, vibrations divins des mers vitiles,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

VOGAIS*

*A negro, E branca, I rubro, U verde, O azul, vogais,
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodagais;*

*E, névea candidez de tendas e areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores tremeantes;
I, escarro carmin, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes baccanais;*

*U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urtindo entre brumas e escolhos;*

*O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos:
— Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus Olhos!*

(*) Tradução de Augusto de Campos, cf. nota p. 101.

XX

Contei alhures em quais circunstâncias conheci André Breton, a bordo do navio que nos levava à Martinica: uma longa travessia, cujo tédio e desconforto evitávamos discutindo a natureza da obra de arte, inicialmente por escrito, depois em conversas.

Para começar, eu tinha entregado uma nota a André Breton. Ele respondeu, e eu guardei preciosamente a sua carta. Quis o acaso que, anos e anos mais tarde, eu encontrasse minha nota quando classificava papéis velhos: Breton provavelmente a tinha devolvido a mim.

Ei-la, seguida do texto inédito de André Breton, que agradeço a Elisa Breton e Aube Elléouët por me terem autorizado a publicar.

Nota acerca das relações
entre a obra de arte e o documento,
escrita e entregue a André Breton
a bordo do *Capitaine Paul-Lemerle*, em março de 1941

No Manifeste du surréalisme [Manifesto do surrealismo], A. B. define a criação artística como atividade absolutamente espontânea do espírito; uma tal atividade pode ser concebida como resultado de um treinamento sistemático e da aplicação metódica de um determinado número de receitas; contudo, a obra de arte se define — e se define unicamente — por seu caráter de liberdade total. Parece que, quanto a isso, A. B. modificou sensivelmente a sua atitude (em La situation surréaliste de l'objet [A situação surrealista do objeto]). Entretanto, a relação existente, segundo ele, entre a obra de arte e o documento não é perfeitamente clara. Se é evidente que toda obra de arte é um documento, poder-se-ia admitir, como decorreria de uma interpretação radical de sua tese, que todo documento seja, por isso mesmo, uma obra de arte? Partindo da posição do Manifeste, três interpretações são na realidade possíveis.

1) O valor estético da obra depende exclusivamente de sua maior ou menor espontaneidade, sendo a obra de arte mais válida (enquanto tal) definida pela absoluta liberdade de sua produção. Como qualquer pessoa, adequadamente treinada, é capaz de atingir essa completa liberdade de expressão, a produção poética está aberta a todos. O valor documental da obra se confunde com seu valor estético; o melhor documento (assim considerado em função do grau de espontaneidade criativa) é também o melhor poema; de direito, se não de fato, o melhor poema pode ser não apenas compreendido, mas produzido por qualquer um. É possível conceber uma humanidade cujos membros, exercitados por uma espécie de método catártico, seriam todos poetas.

Tal interpretação aboliria o conjunto dos privilégios eletivos compreendidos até o momento sob o nome de talento; e se ela não nega o papel do esforço e do trabalho na criação artística, no mínimo desloca-os para um estágio anterior ao da criação propriamente dita: o da busca difícil e da aplicação dos métodos para suscitar um pensamento livre.

2) Mantida a interpretação precedente, constata-se, contudo, a posteriori, que se os documentos obtidos de um grande número de indi-

víduos, do ponto de vista documental, podem ser considerados como equivalentes (isto é, resultantes de atividades mentais igualmente autênticas e espontâneas), não o são do ponto de vista artístico, já que alguns deles proporcionam gozo e outros não. Como continuamos definindo a obra de arte como um documento (produto bruto da atividade do espírito), aceitaremos a distinção sem procurar explicá-la (e sem ter para isso a possibilidade dialética). Constatou-se a existência de indivíduos poetas e de outros que não o são, apesar da completa igualdade de condições de suas respectivas produções. Toda obra de arte continua sendo um documento, mas cabe distinguir, entre esses documentos, os que são também obras de arte e os que não passam de documentos. Mas como uns e outros seguem sendo definidos como produtos brutos, essa distinção, impondo-se a posteriori, será ela mesma considerada como um dado primitivo que escapa, por sua natureza, a qualquer interpretação. A especificidade da obra de arte será reconhecida, sem que seja possível explicá-la. Constituirá um "mistério".

3) Finalmente, uma terceira interpretação, embora mantenha o princípio fundamental do caráter irredutivelmente irracional e espontâneo da criação artística, distingue entre o documento, produto bruto da atividade mental, e a obra de arte, que é sempre uma elaboração secundária. Evidente, contudo, que tal elaboração não pode ser obra do pensamento racional e crítico; tal possibilidade deve ser definitivamente excluída. Mas supõe-se que o pensamento espontâneo e irracional pode, em certas condições, e em alguns indivíduos, tomar consciência de si mesmo e tornar-se verdadeiramente reflexivo, contanto que essa reflexão se exerça segundo normas que lhe são próprias, e tão refratárias à análise racional quanto a matéria a que se aplicam. Essa "tomada de consciência irracional" acarreta uma certa elaboração do dado bruto, exprime-se pela escolha, a eleição, a exclusão, o ordenamento em função de estruturas imperativas. Se toda obra de arte continua sendo um documento, ela ultrapassa o plano documental, não apenas pela qualidade da expressão bruta, mas também pelo valor da elaboração secundária, que, aliás, só é chamada de "secundária" em relação aos automatismos de base, mas que, em relação ao pensamento crítico e racional, apresenta o mesmo caráter de irreduzibilidade e de primitividade que os próprios automatismos.

A primeira interpretação não está de acordo com os fatos. A segunda diminui o problema da criação artística de análise teórica. A

terceira, ao contrário, parece ser a única capaz de evitar certas confusões, das quais o surrealismo parece nem sempre ter escapado, entre o que é esteticamente válido e o que não é, entre o que é mais ou menos esteticamente válido. Todo documento não é necessariamente uma obra de arte, e tudo o que constitui uma ruptura pode ser igualmente válido para o psicólogo ou para o militante, mas não para o poeta, mesmo que o poeta seja também militante. A obra de um débil mental tem um interesse documental tão grande quanto a de Lautréamont, pode ter uma eficácia poética superior, mas uma é uma obra de arte e a outra não, e é preciso dispor do meio dialético de explicar a diferença, assim como a possibilidade de Picasso ser um pintor maior do que Braque, Apollinaire um grande poeta e Roussel, não, Salvador Dali, um grande pintor e ao mesmo tempo um escritor detestável, sendo estas opiniões registradas apenas à guisa de exemplo,¹ mas opiniões desse tipo, ainda que possivelmente diferentes ou opostas, devem constituir o termo absolutamente necessário da dialética do poeta e do técnico.

Como as condições fundamentais da produção do documento e da obra de arte foram reconhecidas como idênticas, essas distinções essenciais só podem ser atingidas deslocando-se a análise, da produção para o produto, e do autor para a obra.

Relendo hoje essa nota manuscrita, incomodam-me o desajeitado do pensamento e o peso da expressão. Não me basta a desculpa de tê-la escrito diretamente (apenas duas palavras foram rasuradas). Teria preferido esquecê-la. Mas isso não teria sido justo para com o texto importante que Breton me entregou como resposta. Sem o meu, não seria possível compreender de que trata o dele.

No manuscrito de Breton, rasuras cuidadosas tornam indecifráveis uma dezena de palavras ou trechos de frases, substituídos por uma nova redação nas entrelinhas, em que há também alguns acréscimos. As correções feitas nas últimas linhas, bastante rasuradas, não permitem decidir se Breton, menos apressado em concluir, teria optado por uma construção gramatical ou se a rejeitou deliberadamente.

(1) Ainda que formuladas de modo hipotético, parecem-me hoje em dia bastante ingênuas. Meus horizontes de 1941 tinham, felizmente, expandido-se ao contato com os surrealistas.

Resposta de André Breton

A contradição fundamental que o sr. sublinha não me escapou: permanece, apesar de esforços meus e de outros para reduzi-la (mas ela não me preocupava, e não poderia confundir-me, pois sei que nela reside o segredo do movimento para a frente que permitiu ao surrealismo durar). Sim, naturalmente, minhas posições variaram sensivelmente depois do primeiro manifesto. No interior de tais textos-programa, que não suportam a expressão de nenhuma reserva, de nenhuma dúvida, cujo caráter essencialmente agressivo exclui qualquer espécie de nuance, é claro que meu pensamento tende a adquirir uma forma extremamente bruta, simplista até, que eu não lhe reconheço inteiramente.

Tal contradição, que lhe chama a atenção, é, creio, a mesma que Caillois, como eu lhe dizia, ressaltou com tanta severidade. Tentei explicar-me num texto intitulado "La beauté sera convulsive" [A beleza será convulsiva] (Minotaure n.º 5) e retomado no início de L'amour fou [O amor louco]. De fato, eu cedo alternadamente — mas, afinal, por que não? não sou o único — a duas tendências bem distintas: a primeira leva-me a buscar na obra de arte um gozo (é a única palavra adequada, o sr. a utiliza, pois a análise desse sentimento em mim apresenta-me apenas elementos para-eróticos); a segunda, que pode manifestar-se independentemente da primeira ou não, leva-me a interpretá-la em função do desejo geral de conhecimento. Essas duas tentações, que distingo no papel, nem sempre são destrutíveis (tendem igualmente a confundir-se em diversas passagens de Une saison en enfer [Uma temporada no inferno]).

É evidente que, se toda obra de arte pode ser considerada do ângulo do documento, a recíproca não poderia de modo nenhum sustentar-se.

Examinando sucessivamente as suas três interpretações, não sinto nenhum incômodo em dizer-lhe que só me sinto próximo da última. Dizei, contudo, algumas palavras a respeito das anteriores:

1) Não estou seguro de que o valor estético da obra dependa de sua maior ou menor espontaneidade. Eu tinha em vista muito mais sua autenticidade do que sua beleza, e a definição de 1924 é testemunho disso: "Ditada pelo pensamento... fora de qualquer preocupação estética ou moral". Não lhe escapará sem dúvida que a omissão deste

último trecho da frase privado o autor de textos automáticos de uma parte de sua liberdade: era preciso começar por protegê-lo de qualquer julgamento dessa ordem se se quisesse evitar que fosse por ele restringido a priori e se comportasse de acordo. Isso não foi, injetivamente, de todo evitado (mínimo de arranjo do texto automático em poema: deplorei-o em minha carta a Rolland de Reneville, publicada em Point du jour, mas é fácil isolar a preocupação e abstrair-lhe a obra em questão).

2) Não estou tão seguro quanto o sr. da grande diferença qualitativa que existe entre os diversos textos totalmente espontâneos que podem ser obtidos. Sempre me pareceu que o principal elemento de mediocridade suscetível de intervir devia-se à impossibilidade em que se encontram muitos seres de colocar-se nas condições exigidas para a experiência. Eles se contentam em registrar discursos sem-nexo, cujo sem pé nem cabeça, o despropósito, nos ilude mas que, por sinais facilmente perceptíveis, podemos constatar que não se jogaram realmente naquilo, o que basta para afastar seu alegado testemunho. — Se digo que não estou tão certo quanto o sr., é principalmente porque ignoro como o eu (comum a todos os homens) se encontra repartido (igualmente ou, se desigualmente, em que medida?) entre os homens. Apenas uma investigação de caráter sistêmico e que deixe provisoriamente de lado os artistas poderia instruir-nos a esse respeito. A hierarquização das obras surrealistas não me interessa nem um pouco (ao contrário de Aragon, que afirmava outrora: "Se se escreve de maneira puramente surrealista tristes imbecilidades, serão tristes imbecilidades"); bem como, o que já declarei, a hierarquização das obras românticas ou simbolistas. Minha classificação destas últimas seria profundamente diferente da corrente e, principalmente, objeto a essas classificações pelo fato de nos fazerem perder de vista o significado profundo, histórico, desses movimentos.

3) A obra de arte exige sempre essa elaboração secundária? Sim, certamente, mas apenas no sentido bastante lato em que o sr. a entende, como "tomada de consciência irracional"; e, mesmo assim, em que nível da consciência essa elaboração se opera? Em todo caso, não sairíamos do pré-consciente. As produções de Hélène Smith em estado de transe não podem ser consideradas como obras de arte? E se conseguissem provar que determinadas poemas de Rimbaud são pura e simplesmente devaneios, sonhos em estado de vigília, o sr. os apreciaria menos? Relegá-los-ia à gaveta dos "documentos"? A dis-

tinção continua a parecer-me arbitrária. Torna-se, a meu ver, enganosa quando o sr. opõe Apollinaire poeta a Roussel não-poeta ou Dali pintor a Dali escritor. O sr. tem certeza de que o primeiro desses julgamentos não é por demasiado tradicionalista, que não leva demais em conta a "velharia poética"? Não considero Dali um grande pintor, e isso pela excelente razão de que sua técnica é manifestamente regressiva. Nele, é realmente o homem que me interessa, e sua interpretação poética do mundo. Assim, não posso associar-me a sua conclusão (mas disso o sr. já sabia). Outras razões mais imperiosas militam em favor de sua não-aceitação de minha parte. Essas razões, insisto, são de ordem prática (adeção ao materialismo histórico). O aligeiramento da responsabilidade psicológica é necessário para a obtenção da atitude inicial de que tudo depende, sim, mas a responsabilidade psicológica e moral muito mais: identificação progressiva do eu consciente com o conjunto de suas concretizações (a expressão é desajeitada) considerado como o teatro no qual ele é chamado a produzir-se e reproduzir-se, tendência à síntese do princípio de prazer e do princípio de realidade (perdoe-me permanecer sempre à beira de meu pensamento a esse respeito); concordância a qualquer custo entre o comportamento extra-artístico e o da obra: anti-valerysimo.

XXI

Escrevendo o final de *L'homme nu* [O homem nu], tinha presente no espírito a página grandiosa que conclui o *Essai sur l'inégalité des races humaines* [Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas]. Gobineau evoca ali o desaparecimento inevitável de nossa espécie, um final de que não era possível duvidar, uma vez que “a ciência, ao mostrar-nos que tínhamos começado, parecia sempre garantir que deveríamos acabar”, e que virão “eras invadidas pela morte, quando o globo, emudecido, continuará, mas sem nós, a traçar no espaço suas orbes impassíveis”.

O tom desse trecho, o epíteto *impassível*, tinham ficado gravados em minha memória. Inspirei-me nele. Mas, ao mesmo tempo, um outro epíteto, que não se encontra em Gobineau, impunha-se a mim com força singular: *abolido*, para qualificar uma constatação.

Eu bem via que era impróprio. A abolição é um ato do poder público. Abole-se uma lei, um regulamento, não se abole uma constatação: esta é anulada, ou discutida, contestada, invalidada etc. Contudo era a palavra *abolido* que eu precisava irresistivelmente escrever.

A razão dessa esquisitice surgiu-me apenas depois de vários anos, quando fui levado, já não me lembro em que circunstâncias, a reler a página de Gobineau. Ao imitá-lo — de longe, é verdade, e talvez isso nem fosse perceptível — eu tinha mantido *impassível*, que qualifica *orbe*, mas tinha desprezado esta última palavra, por temor de introduzir em meu texto uma nota preciosa e algo anacrônica.

Mas *orbe*, rejeitada, não se deixou vencer. Por uma transformação que se assemelha em miniatura àquelas que se observam nos mitos, sua personalidade fônica ressurgiu em minha escrita após ter-se

simplesmente invertido: *abrogé* [abolido] contém *b, r, e o*, em vez de *o, r, b*. Assim que a percebi, a razão da impropriedade de linguagem que eu não tinha conseguido evitar pareceu-me evidente, pois expõe um dos mecanismos da criação literária. Uma impropriedade deixa de sê-lo quando possui sua própria lógica, diferente da do discurso em que se introduziu. É percebida antes como um emprego original da língua, que dá à expressão sua agudez. Desviada de seu sentido próprio, a palavra adquire um significado não correto que o autor não tinha tencionado. Ele a constata, sem nem se dar conta de que essa inovação semântica deve-se a causas das quais o pensamento refletido não tomou parte.

OLHARES SOBRE OS
OBJETOS

XXII

Na história das artes plásticas, o realismo teria precedido a convenção ou o contrário? O assunto estava na moda na virada do século. Segundo Boas, colocava-se um falso problema: "Já que as duas tendências sempre estão em atividade entre nós, é mais verossímil admitir que sempre existiram e que nenhuma das duas teses reflete o desenvolvimento histórico da arte decorativa". Muito bem. Mas continua a deixar-nos perplexos o fato de Boas, em seu famoso estudo sobre os estojos de agulhas dos Esquimó do Alasca, demonstrar página após página como escultores recentes se dedicaram a aplicar um sentido realista a uma forma convencional, já registrada desde o estreito de Bering até a Groenlândia desde os tempos pré-históricos, enquanto evita a questão "totalmente obscura" da origem dessa forma convencional, para a qual não é possível encontrar nenhuma justificativa técnica ou utilitária, mas que lembra — como freqüentemente ocorre nas artes do noroeste da América — uma figura animal estilizada a ponto de tornar-se irreconhecível.

Por detrás da falsa questão denunciada por Boas, oculta-se outra. A arte dos povos sem escrita não remete apenas à natureza ou à convenção, nem às duas juntas. Remete igualmente ao sobrenatural. Nós, que não vemos mais o sobrenatural de frente, colocamos em seu lugar símbolos convencionais ou personagens humanos enobrecidos. Assim, tanto na Melanésia como na costa noroeste da América do Norte e alhures, as representações convencionais desempenham um papel, mas não substituem a experiência. Fornecem uma espécie de gramática cujas regras são aplicadas consciente ou inconscientemente para exprimir uma realidade vivida.

Alingados Winhu, índios da Califórnia, distingue as verdades da experiência e as crenças. Ora, é sempre através da categoria gramatical da experiência que se exprimem a respeito do sobrenatural. A língua reunia os fenômenos e eventos que remetem a causalidade natural aos que são conhecidos de modo impessoal e indiretamente.

Um mito dos Oglala, que são índios das planícies, tem por heróina uma jovem cuja perfeição estava ligada ao fato de vir do além. Sabia curtir as peles para torná-las brancas e macias; fazia com elas boas roupas, nas quais colocava enfeites belíssimos. Cada um deles tinha um significado: uma paisagem de montanhas nas laterais dos mocassins, para que o usuário pudesse andar de topo em topo sem nunca descer aos vales; na parte superior, libélulas, para que escapasse de todos os perigos; nas perneiras, pegadas de lobo, para que nunca se cansasse, e na túnica, círculos de tipis para que em toda parte encontrasse abrigo.

Quando se conhece a arte dos povos sioux, sabe-se o quanto tais motivos, geralmente esquemas geométricos, se afastavam da natureza (a ponto de cada informante interpretá-los a seu modo). No entanto acreditavam que eles representavam realidades superiores às da experiência comum.

Num certo sentido, poder-se-ia dizer que o problema discutido por Boas coloca-se também para a música. A música popular estaria para a música erudita assim como a arte decorativa para a arte representativa. No primeiro caso, a mesma solidariedade com um suporte (a música como base da dança é como a decoração do objeto), o mesmo modo de proceder, por composição ou repetição de elementos simples (estrofes e refrões de um lado, motivos recorrentes do outro), a mesma pobreza de conteúdo, em que prevalecem formas estilísticas ocas, o mesmo caráter gratuito.

A música popular é anterior à música erudita. Tenderíamos, assim, baseados na analogia, a crer que a arte decorativa também surgiu primeiro. Mas o paralelismo não se sustenta, na medida em que, à diferença das artes plásticas, a música, para desenvolver-se, precisou de um sistema de notação, isto é, de uma escrita, que funciona como intermediário entre a concepção e a execução. Era necessário que, rompendo com a tradição oral, a música viesse a ser escrita para fazer-se representativa (não de outra coisa, mas de si mesma). Kant não gostava de música, colocava-a na última categoria das belas-artes e acusava-a, entre outras coisas, de perturbar os vizinhos. Contudo as obras

musicais também correspondem à sua definição de arte como finalidade sem fim).

Sem escrita, a expressão oral produziu grandes obras, inicialmente confiadas apenas à memória: os poemas homéricos, canções de gesta, mitos. Por que a música precisa de uma escrita, e mais, de uma escrita que lhe seja própria? Sem dúvida porque a literatura oral é adequada ao instrumento de uso generalizado que é a linguagem, ao passo que a música requer uma linguagem que lhe seja adequada, sem no entanto poder sê-lo plenamente, em razão da continuidade do discurso musical e da descontinuidade inerente a qualquer sistema de notação.

Pode-se falar de “arte primitiva” em dois sentidos. Quando a insuficiência de perícia e de meios técnicos impedem o artista de cumprir aquilo a que se propõe — imitar seu modelo —, permitindo-lhe apenas significá-lo; seria este o caso, entre outros, da arte que chamamos de “primitiva”. Ou quando o modelo presente no espírito do artista, sendo sobrenatural, escapa por essência aos meios sensíveis de representação; por excesso do objeto e não por falta do sujeito, ao artista, só resta significar. Em diversas modalidades, a arte dos povos sem escrita ilustra este último caso.

Ora, a música chamada erudita cumula os dois aspectos. Nos tempos modernos entre nós e em diversas épocas em outras culturas letradas, ela se emancipa e conquista autonomia em relação à música popular. Ligada a outras formas de atividade, e que contribui para a estrutura sem constituir-la. Mas, ao fazê-lo, a música erudita torna ainda mais manifesta a sua sujeição a estrangulamentos da mesma ordem dos que se exercem tanto sobre a arte “primitiva” quanto sobre a arte “dos primitivos”. A insuficiência de meios, no que diz respeito ao objetivo almejado, resulta do descompasso entre um sistema de escrita feito de signos descontinuos, herdado de tempos antigos e a que nenhuma das reformas propostas ao longo dos últimos séculos pode remediar: a partitura significa a música, mas não a representa. E os instrumentos, que exercem uma mediação forçada para realizar a intenção do compositor, são máquinas, também herdadas de tempos antigos e complicadas ao longo dos séculos, sem superar plenamente uma série de problemas concretos de fabricação, de acústica, de resistência dos materiais, de temperatura, de umidade, com os quais o instrumentista, por mais hábil que seja, pode apenas — a ambigüidade do termo é reveladora — *compor*.

Tudo isso constitui um primeiro aspecto. Um outro é inerente, não a um estado histórico da música, mas a essa arte tomada em geral. À

diferença da linguagem articulada, a música não possui um vocabulário que conote os dados da experiência sensível. Decorre daí que o universo ao qual ela se refere escapa à figuração e tem, por essa razão — mas aqui no sentido literal — uma realidade sobrenatural: feito de sons e acordes que não existem na natureza, e que os antigos colocavam em estreita relação com os deuses.

Por mais paradoxal que possam parecer, essas características da música e seu atraso em relação às outras artes na conquista da autonomia explicam que ainda entre nós ela permaneça sendo uma arte “primitiva”. Quase todos os surrealistas eram surdos para a música. A razão disso não seria o fato de que nessa arte — primitiva como as que eles apreciavam, mas no que concerne a ela em sua totalidade — não percebiam nada a que pudessem opor-se, como lhes era dado fazer em pintura e em poesia? A ausência de adversário os desamparava.

Acontece muitas vezes na história da arte de, em determinados períodos ou em certas áreas, a qualidade estética diminuir quando aumentam o saber e a habilidade técnicos. Desde o antigo Egito até os tempos modernos, exemplos não faltam. Ou então a arte e a perfeição do ofício vão de par, como em Ingres. Mas é porque Ingres (retorno sempre a este caso exemplar) renunciou conscientemente (Delacroix criticava-o pela ausência de ingenuidade) ao que em sua época eram considerados progressos técnicos: claro-escuro, modelagem (ou retomando o procedimento então qualificado de “gótico”, da “modelagem no claro”). Ele mesmo se vangloriava de utilizar “escolas dos séculos XIV e XV [...] com mais resultados do que eles [seus críticos] são capazes de ver”. De onde a acusação de arcaísmo que lhe foi feita, assim como a Poussin.

Entre os problemas que preocuparam especialmente Boas em suas reflexões pioneiras acerca da arte dos povos sem escrita, citaremos um exemplo: uma perneira proveniente dos índios Thompson, da Colúmbia Britânica, tem franjas de couro cortado, umas deixadas ao natural e outras enfeitadas com uma enfiada de contas de osso ou de vidro, dispostas de dois modos diferentes que se alternam entre si e, em conjunto, alternam com as franjas sem contas. Ora, nota Boas, quando se usam as perneiras, em movimento ou em repouso, as franjas se embarçam. A mulher que as fez não buscava um efeito visível. As contagens que fez e seu cuidado em respeitá-las em sua obra só podem estar ligados ao prazer da execução. O ritmo decorativo, de onde vem a beleza da vestimenta, é da mesma natureza que o ritmo dos passos na

dança, dos gestos repetitivos no decorrer de uma atividade técnica: e, de modo mais geral, da mesma natureza que o ritmo regular dos hábitos motores (como o balanço dos braços quando andamos).

Regularidade, simetria, ritmo, estariam, portanto, para Boas (assim como já para Diderot) na base de toda atividade estética. Mas o formalismo de Boas exclui que essa imitação direta ou indireta de constrangimentos físicos ou corporais se origine de emoções, ou que veicule uma mensagem. A carga emotiva, quando existe, é um acréscimo. Boas tem certamente razão ao proscrever a verbosidade sentimental ou filosófica a que se entrega com demasiada frequência a crítica de arte. Mas é paradoxal que seu formalismo procure, nos movimentos e nos gestos, um fundamento naturalista e empírico. Entre esses dois extremos, como se dizia dos altos e baixos na harmonia de Grétry, pode-se fazer passar uma carruagem.

Basta debruçar-se sobre as análises detalhadas de Boas sobre a distribuição dos motivos e das cores nos tecidos peruanos e outros tipos de vestimentas ou acessórios para que a real natureza do ritmo decorativo apareça. Trata-se sempre, invariavelmente, de uma combinação a que está ligada uma satisfação de ordem intelectual.

Benveniste demonstrou que em grego *rhythmos* tem por sentido primitivo “arranjo característico das partes num todo”. Espacial, a conotação torna-se temporal em Platão, que estende a noção de ritmo aos movimentos do corpo na ginástica e na dança. Boas, como seus contemporâneos, inverte a etimologia, derivando o ritmo, entendido em seu sentido espacial, de fenômenos fisiológicos motores que se passam na duração. É preciso dar razão aos pré-socráticos: no ritmo decorativo, é a idéia do “todo” que domina, pois a recorrência só é perceptível se a célula rítmica incluir um número limitado de elementos. Numa coleção finita de elementos juntados ao acaso, ou que o *bricoleur* encontra em seu tesouro, como estabelecer uma ordem? A noção de ritmo recobre a série das permutações permitidas para que o conjunto forme um sistema. Isso vale tanto para as matérias quanto para as formas, para as cores e as durações, os acentos e os timbres, as orientações no espaço e as orientações no tempo.

Temporal ou espacial, a periodicidade desempenha um papel, pois a repetição é essencial para a expressão simbólica, que coincide intuitivamente com seu objeto sem jamais confundir-se com ele. Em relação à coisa simbolizada, o símbolo constitui um conjunto cujos elementos são diferentes dos que estão presentes na coisa, mas entre os

quais existem as mesmas relações. Assim, o símbolo, para fixar-se enquanto tal de modo duradouro, precisa ainda de uma conexão física com a coisa: é preciso que, nas mesmas circunstâncias, ele seja regularmente repetido.

Permutando as durações, elas mesmas em número de cinco, de cinco notas sucessivas, Wagner criou os motivos do Sono de Brünnhild, do Pássaro, das Filhas do Reno. Outras permutações eram possíveis; talvez sejam localizadas alhures. Quer isso aconteça quer não, deve-se procurar saber por quê, no espírito do compositor, as permutações que ele selecionou formam um sistema e outras, não. O mesmo vale para a distribuição das contas num colar ou em franjas, os motivos e as cores de um tecido. Vários arranjos que teriam satisfeito exigências de regularidade, simetria e ritmo eram possíveis. O problema não é portanto saber se há regularidade, simetria e ritmo, mas por que o artista preferiu este ou esta àquela ou àquela. A presença de um ritmo decorativo coloca uma questão cuja solução deve ser buscada além.

Mesmo entre as artes ditas “primitivas”, na busca de uma estrutura alguns vão mais ou menos longe. Geralmente, os da África limitam-se a estilizar. Há sem dúvida transposição estrutural, mas é sempre de ordem plástica. É, por assim dizer, a estrutura mais próxima do objeto empírico, aquela imediatamente subjacente ao real. Era assim natural que a arte negra fosse a primeira acessível para a arte ocidental em busca de renovação; mas é, também, a mais limitada.

As teorias da arte vão igualmente mais ou menos longe. Conseqüências ainda mais lastimáveis decorrem quando uma determinada arte ou uma determinada obra se inspiram conscientemente numa teoria. Para que um estilo capaz de durar apareça, é preciso que a inteligência do artista não se apresse em saltar por cima da distância entre o mundo e o modo de representá-lo. Consta que Darius Milhaud escreveu, por volta de 1920, fugas nas quais aplicava deliberadamente uma lei natural. Ao pintar o *Nu descendant un escalier* [Nu descendo uma escada], Marcel Duchamp tinha plena consciência de que se referia à cronofotografia. Tais obras esvaziavam-se imediatamente de sua substância, confessam que nada têm a dizer no próprio ato de exprimir-se.

Ao contrário, quando a arte heráldica imaginou as coroas, não podia saber que tais objetos reproduziam por sua forma estados muito fugidios da matéria. Uma coroa de conde oferece a imagem exata dos respingos provocados por uma gota de leite caindo nesse líquido, mas

para saber disso era necessário que a cronofotografia fosse inventada. Do mesmo modo, aqueles que conceberam as coroas reais ou imperiais chamadas “fechadas” ignoravam, como não podia deixar de ser, que a explosão de uma bomba atômica forneceria delas, durante uma fração de segundo, um protótipo que a natureza maninha em segredo.

Sem que os artistas que as imaginaram pudessem ter a mais remota idéia disso, as coroas resultam de uma percepção intuitiva, e que em tudo se parece com uma adivinhação, de estados instáveis da matéria. Mais surpreendente ainda, sua hierarquia reproduz a dos graus de instabilidade intrínseca — do líquido ao gás — da matéria segundo os ensinamentos dos físicos. O espírito humano era capaz de conceber essas formas e suas relações muito antes de sua existência real lhe ser revelada.

XXIII

Não temos a cestaria em alta consideração. Não a entronizamos nem em nossos museus, ao lado da pintura e da escultura, nem mesmo ao lado do mobiliário e das artes aplicadas. Já no século XVIII, a *Encyclopédie* explicava tal esquecimento de modo clarividente: “Esta arte é bastante antiga e bastante útil: os patriarcas do deserto e os pios eremitas exerciam-na em seus retiros, e tiravam daí a maior parte de sua subsistência: forneciam outrora obras muito refinadas para servir à mesa dos grandes, de onde desapareceram, tendo sido substituídas pelos recipientes de cristal”. Quem hoje em dia conhece as palavras que designavam as variantes da arte da cestaria?

“A cestaria”, dirá um século mais tarde outra enciclopédia, “emprega matérias-primas fornecidas pela natureza em abundância e praticamente todas preparadas, exigindo, para o fabrico, apenas uma certa habilidade manual e pouco ou nenhum instrumento.” Ela é também perecível. Outras tantas razões que explicam a desgraça em que se encontra.

Entre os povos sem escrita, esta arte ocupa, ao contrário, um lugar importante e, muitas vezes, o mais elevado; a cestaria presta-se a diversas utilizações e atinge uma perfeição que não poderíamos mais igualar. Nas mãos de especialistas, a cestaria constituía uma arte nobre, que entre os índios das planícies, por exemplo, era privilégio de um círculo de iniciados.

Contudo as crenças e os ritos desses povos reconhecem na arte da cestaria uma certa ambigüidade. Os cesteiros mais admiráveis que a América do Norte conheceu viviam a oeste das Rochosas, na Califórnia, no Oregon, na Colúmbia Britânica e no Alasca. Segundo um de

seus mitos, um cesto bem executado deveria satisfazer duas exigências: ser perfeitamente estanque (nessa região, em que a cerâmica era quase ou totalmente desconhecida, os cestos de trançado espiralado e bem apertado serviam de recipientes para água e outros líquidos; colocavam-se neles pedras aquecidas no fogo para cozinhar os alimentos) e trazer no trançado um motivo decorativo, como aquele de que a primeira cesteira teve a revelação ao ver os reflexos dos raios do sol num riacho.

Assim, o mito coloca no mesmo plano dois aspectos, um funcional, e o outro, que chamaríamos de decorativo. Mas esta última palavra é a que convém? Os mitos dos Pomo da Califórnia incitam a duvidar.

Os espíritos dos cestos, dizem, vivem na decoração trançada, que é sua aldeia. Por isso a decoração deve incluir uma “porta”, defeito intencional, geralmente quase imperceptível, que interrompe a continuidade do motivo e permite que o espírito do cesto, quando ele morre, saia para ir morar no céu. Uma mulher, que tinha se esquecido de fazer uma “porta” em seu cesto, foi condenada à morte pelo espírito prisioneiro. O demiurgo, apiedado, deixou que a cesteira e o espírito do cesto subissem juntos ao céu.

Não é raro que espíritos habitem objetos manufaturados. O fato de ser preciso garantir-lhes uma porta de saída mostra que estão particularmente expostos. O cesto representa um estado de equilíbrio instável entre a natureza e a cultura. Próximo da natureza pelo material abundante que ela fornece pronto, ou quase, pelo pouco trabalho necessário (fieri qualificar este aspecto), por um tempo de serventia limitado que o condena ao refúgio, mas temporariamente integrado na cultura pela fabricação e pelo uso a que se destina.

Na floresta e no cerrado, muitas vezes um índio, para transportar frutas selvagens ou caça, cortar uma folha de palmeira, dobrar os folhos e trançá-los *in loco*. Assim, fabrica-se com as plantas um cesto que será jogado fora assim que se retorna ao acampamento, pois é uma embalagem improvisada e de pouca utilidade. Trata-se, sem dúvida, de um caso extremo em comparação com as obras-primas que costumam ser, na América, os cestos de trançado espiralado, costurados em vez de trançados, cuja fabricação toma vários dias de uma artesã experiente, e que muitas vezes sobrevivem à geração que os viu serem fabricados. Entre os mesmos povos, os cestos flexíveis utilizados para guardar os objetos domésticos eram, ao contrário, pouco duráveis.

Várias populações pequenas estabelecidas na região não confeccionavam o mesmo tipo de cesto, e sua utilização variava entre uma e outra. Apesar dessa diversidade, parece que desde o Oregon até a Colúmbia Britânica os cestos eram divididos em duas categorias, cestos duros e cestos moles: oposição que a língua dos Thompson (da família Salish) representa belamente por meio de um simbolismo fonético: *kwetskwist'ist*, para a cestaria rígida, e *lepalep'ist*, para a flexível.

A mitologia também insiste nessa oposição. Os índios de língua sahapitiana falam em Cestos-Moles, povo de ogras ladras e comedoras de crianças. Entre os Chinook vizinhos, elas têm seu análogo na pessoa da "Ogra do Cesto", que tem em alto-chinook o mesmo nome pelo qual o sahapitiano designa as Cestos-Moles. Os Salish de Puget Sound — que conhecem um perigoso povo de cesteiros — chamam a mesma personagem de Dama Caracol, porque, após a sua morte, seu cesto se transformou numa concha desse gasterópode. Quem esmaga uma concha de caracol vira canibal. Os índios descrevem em detalhes como era trançado o cesto da ogra, igual aos que eles levam à pesca de ostras, rígido o bastante para prestar-se a esse serviço pesado.

Mitos contam como o Demiturgo, o Deceptor ou um herói cultural fez perecer uma dessas ogras num incêndio ou de outro modo. Vários gêneros de cestos hostis, embora em menor grau, constituem o cortejo desses canibais. Segundo os Pomo (que, como vimos, colocam uma porta de saída para os espíritos dos cestos na decoração da cestaria), o Deceptor encontrou um povo de cestos, "cestos de todo tipo, e eram humanos". Como eles se recusavam a fazer o que quer que fosse para ele e corriam de um lado para o outro quando ele queria pegá-los, o Deceptor, furioso, despedaçou-os. Os Chehalis, Salish do Ittoral, contam que outrora o herói cultural teve reclamações dos homens-cestos: eles caminhavam sozinhos, mas deixavam-se cair do alto da montanha até o rio, onde os peixes secos de que estavam cheios ressuscitavam e fugiam. O herói decretou que a partir de então os cestos não poderiam mais mover-se e que os humanos deveriam dar-se ao trabalho de levá-los com sua carga.

Em todo o Noroeste da América, o motivo dos cestos canibais está intimamente associado ao da ogra morta com o pretexto de embelezá-la (a criança que ela capturou convence-a a submeter-se a um tratamento, na verdade mortal, para tornar-se tão branca, ou tão belamente rajada, ou capaz de emitir sons tão agradáveis quanto ela). O motivo é típico das culturas ditas baixas da América do Sul, especialmente entre

os Ié. Essa recorrência leva a indagar se existem também na América do Sul paralelos da mitologia dos cestos.

Na América do Norte, entre os Sahapitin, a Dama Cesto-Mole não é apenas uma ogra, ela seduz os homens e lhes corta o pênis com sua vagina dentada. Na América do Sul, a grande Gênese guarani registrada por Leon Cadogan relata, entre outros acontecimentos, que o Demiturgo transformou um cesto numa mulher que ele adotou. Deu-a em casamento ao ogre Charia. Este levou-a para a sua aldeia, mas no caminho dormiu com ela, o que deixou seu pênis destruído. Charia bateu na mulher, que imediatamente voltou a transformar-se em cesto. Embora o texto não o diga expressamente, pode-se inferir que, como a Dama-Cesto norte-americana, ela possuía uma vagina dentada. Uma versão guayaki da Gênese guarani que o próprio Clastres, que a registrou, considera duvidosa conta que o Sol, salvo pelo ogre de uma armadilha em que estava preso, trançou um cesto e transformou-o em mulher; deu-a ao ogre e recomendou-lhe que não a levasse demais ao banho; o ogre não deu atenção ao conselho, a mulher desapareceu na água e reapareceu mais adiante, retransformada em cesto.

Desse relato, Clastres infere que os Guayaki vêm no cesto uma metonímia da mulher. É um pouco simplificado, pois, num mito dos Tupi amazônicos, parentes próximos dos Guaraní, assiste-se à transformação de um cesto em onça (cuja pele sarapintada, que lembra a malha de um cesto, tampouco constitui explicação suficiente), e a onça é uma criatura homicida, como uma mulher de vagina dentada.

A versão guayaki suspeita teria, além disso, uma contrapartida mais explícita entre os Pomo da Califórnia, aos quais recorri diversas vezes. O primeiro cesto, ricamente decorado, foi jogado num lago por Rã antes de tê-lo terminado. O cesto virou um demônio que faz adoecer qualquer mulher menstruada que o vir ao passar por ali. Assim, de uma ponta a outra do Novo Mundo, localizamos vários estados de uma transformação. Uma Dama-Cesto, que deixa ensanguentado o sexo dos homens e que assim os faz adoecer, torna-se um Senhor-Cesto que faz adoecer as mulheres com o sexo (fã) ensanguentado. E, tanto no Paraguai quanto na Califórnia, um cesto incompletamente metamorfosado (ou em mulher por um homem, ou por uma mulher em obra acabada) não deve ser colocado na água ao passo que, pelo menos na Califórnia, poder colocar um cesto na água é prova de que é bem-feito.

Como os da América do Norte, os mitos sul-americanos conhecem povos de cestos mal-intencionados. Na Bolívia, os índios

Tacana contam que os cestos, indignados pela falta de respeito dos humanos, que os jogavam para os animais ou no fogo quando perdiam a utilidade, livraram-se de suas cargas e fugiram para a floresta. Os homens não sabiam mais onde colocar as suas coisas; as provisões ficaram espalhadas pelo chão. Comovidos com a desordem, os cestos retornaram à aldeia.

Todos esses mitos têm, evidentemente, um parentesco com o dos objetos revoltados contra seus donos, aliás presente entre os Tacana, e de que se conhecem formas antigas entre os Maia e nos Andes. Contudo os objetos revoltados são, em geral, rígidos e duros — potes, mós, morteiros e pilões de pedra (noutras versões, cães e animais domésticos; às vezes, animais selvagens) —, e censuram os humanos por sua crueldade. Unem-se e exterminam os humanos. No *Popol vuh*, livro sagrado dos Maias, é o fim da primeira criação; uma nova humanidade deverá nascer. Mais inspirados, os últimos talhadores e polidores de instrumentos de pedra que puderam ser observados na Nova Guiné se compadeciam da sorte de seus machados quando estes, gastos ou quebrados, se recusavam a cortar árvores na floresta. Não os abandonavam no local, levavam-nos de volta à aldeia, onde gozavam de uma merecida aposentadoria. Em compensação, salta aos olhos o fato de os mitos em torno da cestaria insistirem na moleza e na pouca durabilidade dos cestos. Para os Tacana, o senhor sobrenatural da cestaria tem o corpo feito de um cesto de folhas verdes, isto é, de um tipo que não pode ser utilizado mais de uma vez.

Praticamente em todo o Novo Mundo, os cestos são considerados objetos especialmente sensíveis. Vêm da natureza e, depois de terem recebido seu status cultural de um trabalho às vezes sumário, estão destinados a retornar a ela. Sua maior ou menor fragilidade é agravada pelo fato de não ser possível utilizar de outra forma a cestaria estragada. Mas jogá-los fora continua sendo um gesto carregado de significado. Mesmo fora de uso, eles conservam algo de sua dignidade cultural, inspiram uma espécie de respeito, hesita-se em maltratar o que resta de objetos antes intimamente ligados à pessoa de seus usuários. A respeito dos cestos flexíveis, carregados nas costas e utilizados para a coleta ainda recentemente entre os Kalapuya (grupo lingüístico isolado, ao sul do estuário do Colúmbia), dizia um informante indígena: “É uma coisa que as mulheres tinham o tempo todo consigo”.

Como os cestos que cumpriram seu tempo, os cadáveres são restos que sua ou suas almas (ou, para os cestos, o espírito) resistem em

deixar. Na América existe, aliás, uma espécie de equivalente do enterro: quando o espírito do cesto morre, dizem os Pomo, ele fica na terra durante quatro dias e só então sobe ao céu.

Crencas japonesas caminham no sentido oposto. Os utensílios abandonados transformam-se em espíritos sobrenaturais, mas convém queimar as coisas velhas, ou pelo menos livrar-se delas. Um viajante, que se tinha abrigado num templo desocupado, assistiu durante a noite à dança de uma velha peneira, de um pedaço de tecido (*finoshiki*, que serve para transportar pacotes) e de um velho tambor: “Eis o que acontece quando se esquece de jogar fora as velharias”. Entre ontem e hoje, entre hoje e amanhã, é preciso traçar fronteiras, como a dama japonesa de que me falaram (mas o caso não é provavelmente excepcional), que lavava roupa todos os dias por medo de deixar para trás roupa suja, se morresse repentinamente.

Sempre estamos diante dessa escolha entre romper com o passado, mesmo recente, ou conservar — mas até quando? — velhas roupas e velhas coisas que ocuparam um lugar em nossa existência e são para nós como amigos defuntos. Baudelaire: “O mes bottles ! rentrez au fond de cette armoire/ Qui va vous servir de ceruceil” [Ó minhas botas! entrai no fundo desse armário/ Que vos servirá de caixão].

XXIV

Nas tribos das planícies da América do Norte, os homens pintavam cenas figurativas ou ornamentos geométricos em couro de búfalo ou outros suportes. Às mulheres cabia a arte do bordado com espinhos de porco-espinho. Alisar, amolecer, tingir espinhos de comprimentos e resistências diversos, dobrá-los, amarrá-los, trançá-los, entrelaçá-los e costurá-los constituía uma técnica difícil, que exigia anos de aprendizado. Os espinhos pontudos podiam causar ferimentos e até cegueira, se pulassem nos olhos como pequenas molas.

Meramente decorativos na aparência, esses bordados de estilo geométrico eram carregados de sentido. A bordadeira havia meditado longamente sobre o seu conteúdo e forma, ou os tirara de um sonho ou uma visão provocados por uma divindade de dupla face, mãe das artes. Quando a deusa tinha inspirado um motivo à mulher, suas companheiras podiam copiá-lo e passava a fazer parte do repertório tribal. Mas a própria criadora permanecia uma personagem excepcional.

Contava há quase um século um velho índio:

Quando uma mulher sonha com a Dama Dupla, a partir de então, e em tudo o que fizer, ninguém mais poderá competir com ela. Mas a mulher se comporta como uma louca completa. Ri compulsivamente, age de modo imprevisível. Torna possuídos os homens que dela se aproximam. Por isso essas mulheres são chamadas de damas duplas. Elas também dormem com qualquer um. Mas, em todos os seus trabalhos, ninguém as supera. São grandes bordadeiras de espinhos de porco-espinho, arte em que se tornam extremamente habilidosas. Elas também realizam trabalhos masculinos.

Este retrato impressionante do artista genial deixa bem longe a imagem romântica e, mais adiante no século, o clichê do poeta ou do pintor maldito, com todos os seus desenvolvimentos pseudofilosóficos quanto à relação da arte com a loucura. Onde nós falamos em sentido figurado, os povos sem escrita se exprimem no sentido próprio. Basta efetuar a transposição para percebê-los menos afastados de nós, ou a nós mais próximos deles.

No oeste do Canadá, na costa do Pacífico, os pintores e os esculptores constituíam entre os Tsimshian uma categoria separada. O nome coletivo pelo qual eram designados evocava o mistério que os cercava. Qualquer homem, mulher, ou até mesmo criança, que os surpreendesse em atividade era imediatamente condenado à morte. Sabe-se de casos comprovados. Nessas sociedades altamente hierarquizadas, a dignidade de artista era hereditária entre os nobres, mas também podia ser outorgada ao homem comum cujos dons fossem reconhecidos. Nobre ou plebeu, o novíço passava por provas iniciáticas muito longas e duras. Era preciso que o então titular projetasse seu dom mágico para dentro do corpo de seu sucessor. Este, raptado pelo espírito protetor do artista, desaparecia no céu. Na realidade, permanecia algum tempo escondido na floresta, antes de reaparecer em público, investido de seus novos poderes.

Pois as máscaras simples ou articuladas, que só os artistas tinham o direito e o talento para fabricar, eram entidades perigosas. Segundo o testemunho de um índio letrado, no início deste século, um espírito sobrenatural chamado Palavras-Ferventes

tinha um corpo como o de um cão. O chefe da tribo não usava a sua máscara no rosto ou na cabeça, porque a máscara tinha o seu próprio corpo e era tida por um objeto muito terrível. Era difícil fazer soar seu apito, ninguém mais sabe como. Não se assoprava com a boca, era preciso colocar o dedo num determinado lugar. Desse ser, tudo o que se sabia era que morava num rochedo na montanha. Havia um canto particular da máscara, mas ela mesma era mantida escondida. Só os filhos do chefe principal e os do chefe de uma tribo vizinha a conheciam. A voz de Palavras-Ferventes era, até mesmo para eles, aterrorizante; as pessoas comuns ficavam completamente apavoradas. Os príncipes e princesas se orgulhavam de que lhes fosse permitido tocar a máscara. Custava muito caro obter o direito de exibí-la.

Os artistas também eram encarregados de decorar a fachada das casas e as divisórias móveis no interior, de esculpir os postes e mastros

emblemáticos, de fabricar os instrumentos rituais e os objetos de desfile. Cabia a eles, principalmente, executar e manobrar as máquinas que, nessa região da América, davam às cerimônias sociais e religiosas o ar de grandes espetáculos. Elas aconteciam ao ar livre ou nas grandes casas de um só cômodo em que várias famílias viviam, e que podiam abrigar uma multidão de convidados.

Um relato indígena que data do século passado descreve uma sessão durante a qual o fogo no meio da sala foi repentinamente inundado, como no fim do *Crepúsculo dos deuses*, por uma água que vinha das profundezas. Um cetáceo em tamanho natural surgiu e agitou-se, lançando jatos pelas ventas. Depois mergulhou, a água desapareceu e, no solo novamente seco, reacendeu-se o fogo.

Aos inventores e realizadores dessas prodigiosas máquinas, não se perdoava nenhuma imperícia. Boas publicou em 1895 o relato de uma cerimônia cujo ponto alto, por assim dizer, deveria ser o retorno para junto dos seus de um homem que teria vivido no fundo do mar. Os espectadores apinhados à beira-mar viram emergir um rochedo que se abriu ao meio, de onde saiu o homem. Maquinistas escondidos num bosque manobravam a máquina de longe, com cordas. Conseguiram duas vezes (pois o público tinha pedido bis). Na terceira vez, as cordas se embaraçaram, o rochedo artificial afundou, e o homem com ele. Impassável, a família deste proclamou que ele tinha resolvido ficar no fundo do oceano, e a festa prosseguiu como previsto. Porém, após a partida dos convidados, os parentes do defunto e os autores do desastre se amarraram juntos e, do alto da falésia, lançaram-se ao mar.

Conta-se também que, para encenar o retorno à terra de uma iniciada, os artistas tinham construído com peles de foca uma baleia acionada por cordas. Para dar mais realismo, fizeram ferver água no interior, com pedras incandescentes, para que o vapor saísse pelas ventas. Uma das pedras caiu para o lado, fez um buraco na pele e a baleia afundou. Os organizadores da cerimônia e os autores da máquina se suicidaram, sabendo que seriam condenados à morte pelos guardiães de tais mistérios.

Esses relatos provêm dos índios Tsimshian, que vivem na costa setentrional da Colúmbia Britânica. Seus vizinhos Haida, das ilhas da Rainha Charlotte, bem defronte, falam em seus mitos de aldeias situadas no fundo dos mares ou no coração das florestas, habitadas por um povo de artistas. Num encontro casual, os índios aprenderam com eles a pintar e a esculpir. Portanto esses mitos também atribuem às belas-artes origem sobrenatural.

Entretanto, nas cerimônias de que citei alguns exemplos, tudo é artifício, desde a sessão solene em que o iniciador alegre (e, até um certo ponto, acreditada?) ser penetrado por um espírito sobrenatural que extrai do próprio corpo e projeta violentamente para dentro do corpo do novigo enrolado numa esteira, passando pela fabricação das máscaras e dos automátos em que se manifesta a presença ativa de outros espíritos, e até, finalmente, os grandes espetáculos, como os descritos por alguns dentre os últimos a presenciá-los.

É a emoção estética provocada por um espetáculo bem-feito que valida retroativamente a crença em sua origem sobrenatural. Até mesmo, é preciso admitir, no pensamento dos criadores e atores, para quem — já que tinham consciência de seus truques — o elo só podia ter uma existência, no máximo, hipotética: “Era, portanto, verdade, já que, apesar das dificuldades que nos esforçamos em introduzir, funcionou”. Um espetáculo malogrado, ao contrário, ao revelar o engodo, ameaçava destruir a convicção de que entre o mundo humano e o mundo sobrenatural não havia corte. Convicção imperiosa, pois nessas sociedades hierarquizadas o poder dos nobres, a subordinação das pessoas comuns e a sujeição dos escravos recebiam uma sanção de ordem sobrenatural, de que dependia toda a ordem social.

Não condenamos à morte física (econômica e social, talvez?) os artistas que consideramos sem talento porque não nos elevavam acima de nós mesmos. Mas não continuamos supondo uma ligação entre a arte e o sobrenatural? É o sentido etimológico da palavra *entusiasta*, que costumamos utilizar para exprimir a emoção sentida diante das grandes obras. Falava-se antigamente do *divino* Rafael, e o inglês dispõe, em seu vocabulário estético, da expressão *out of this world* [não é deste mundo]. Também nesse caso, basta converter do sentido próprio para o figurado crenças e práticas que nos chocam e confundem para reconhecer nelas um ar de semelhança com as nossas.

Nessa região da América, a condição do artista tem uma conotação inquietante, se não sinistra: ele se encontra situado bem alto na escala social, mas obrigado a enganar e condenado a suicidar-se, ou a ser assassinado, se falhar. Os mitos da região, entretanto, fornecem do artista um retrato poético e cheio de encanto.

Os Thlingit do Alasca, vizinhos dos Tsimshian, contam que um jovem chefe das ilhas da Rainha Charlotte, território haida, amava muito sua mulher. Ela adoeceu e, apesar de todos os cuidados, morreu. O marido, inconsolável, andou por toda parte procurando um escultor

capaz de reproduzir os traços da defunta, em vão. Na mesma aldeia, morava um escultor famoso. Certo dia, ele encontrou o viúvo e lhe disse: "Você vai de aldeia em aldeia e não encontra ninguém para fazer uma effigie de sua mulher, não é? Eu a vi muitas vezes quando vocês passeavam juntos, sem jamais estudar seu rosto imaginando que um dia você a quisesse representar; mas, se me permite, eu vou tentar".

O escultor arranjou uma bola de tuia e pôs mãos à obra. Quando terminou, vestiu-a com as roupas da morta e chamou o marido. Este, cheio de alegria, pegou a estátua e perguntou ao escultor quanto lhe devia. "O que você quiser", respondeu o outro, "mas o que fiz foi por compaixão de você, portanto, não me dê muito." Mesmo assim, o jovem chefe recompensou regiamente o escultor, com escravos e outros bens.

Um artista tão célebre que nem mesmo um grande ousa solicitar seus serviços; que acredita ser bom, antes de empreender um retrato, pode estudar a fisionomia do modelo; que não permite que o olhem trabalhar; cujas obras custam muito caro; e que, às vezes, se mostra humano e desinteressado. Não é esse o retrato ideal de um grande pintor ou escultor, mesmo contemporâneo? Nós bem que desejaríamos que todos os nossos fossem assim.

O jovem chefe, prossegue o mito, tratava a estátua como um ser vivo. Um dia, chegou a ter a impressão de que ela se movia. Os visitantes se encantavam com a semelhança. Com o tempo, a estátua parecia ter se tornado exatamente igual a uma mulher humana (adivinha-se a continuação). De fato, algum tempo depois, a estátua fez um ruído como um estalo de madeira. Quando foi levantada, descobriu-se uma arvorezinha que crescia embaixo dela. Deixaram-na crescer, e é por isso que as tuias das ilhas da Rainha Charlotte são tão belas. Quando alguém procura uma bela árvore e a encontra, diz: "É tão bonita quanto o bebê da mulher do chefe". A estátua, por sua vez, movia-se muito pouco, e nunca se ouviu sua voz; mas seu marido sabia por sonhos que ela falava com ele, e compreendia o que ela lhe dizia.

Os Tsimshian (aqueles os Tlingit, admiradores de sua arte, faziam muitas encomendas) contam a história de outro modo. O viúvo esculpe ele mesmo uma estátua da defunta. Trata-a como se estivesse viva e finge conversar com ela, fazendo as perguntas e dando as respostas. Um dia, duas irmãs entram na cabana e se escondem. Vêm o homem abraçando e beijando a estátua, e começam a rir. O homem as descobre e as convida a jantar. A mais nova come pouco, a mais velha se empana-turra. Mais tarde, enquanto dorme, ela é acometida de cólicas e se suja.

A mais nova e o viúvo decidem casar-se e prometem um ao outro que ele queimará a estátua e guardará em segredo a vergonha da mais velha e que esta nunca dirá a ninguém "o que ele fazia com a estátua de madeira".

O paralelismo entre o abuso (quantitativo) de alimento e o abuso (qualitativo) de apetite sexual é notável, pois se trata em ambos os casos de um abuso de comunicação. Comer demais e copular com uma estátua como se fosse um ser humano são, em registros distintos, condutas tão comparáveis que as línguas do mundo (inclusive as nossas, no modo metafórico) utilizam frequentemente as mesmas palavras para dizer "comer" e "copular".

Contudo o mito tlingit e o mito tsimshian não tratam seu tema comum do mesmo modo. O segundo não aprova que se confunda um ser humano com uma estátua de madeira. É verdade que esta era obra de um amador, e já comentei o mistério de que os pintores e escultores tsimshian, grandes profissionais, cercavam sua prática. Fazer tomar a arte pela vida era ao mesmo tempo seu privilégio e sua obrigação. E como essa ilusão criada pela obra de arte tinha por finalidade atestar o vínculo entre a ordem social e a ordem sobrenatural, seria malvisto que um indivíduo comum a desviasse para fins sentimentais e pessoais. Aos olhos da opinião pública encarnada pelas duas irmãs, o comportamento do viúvo apaixonado por uma estátua devia parecer escandaloso, ou no mínimo ridículo.

O mito tlingit concebe a obra de arte de modo diferente. O comportamento do viúvo não choca, tanto que todos vão à sua casa para admirar a obra-prima. Mas o autor da estátua é um grande mestre, e (apesar disso ou por causa disso) ela fica a meio caminho entre a vida e a arte. O vegetal só pode gerar um vegetal, uma mulher de madeira só pode parir uma árvore. O mito tlingit faz da arte um reino autônomo, a obra se encontra aquém e além das intenções de seu criador. Este perde o controle sobre ela assim que acaba de criá-la e ela irá desenvolver-se segundo sua própria natureza. Em outras palavras, o único meio de a obra de arte perpetuar-se é dar origem a outras obras de arte, que, para seus contemporâneos, parecerão mais vivas do que aquelas que as precederam imediatamente.

Vistas na escala dos milênios, as paixões humanas se confundem. O tempo não acrescenta nem subtrai coisa alguma aos amores e aos ódios sentidos pelos homens, nem aos seus compromissos, suas tuas e suas esperanças: ontem e hoje, são sempre os mesmos. Suprimir ao

acaso dez ou vinte séculos de história não afetaria de modo sensível nosso conhecimento da natureza humana. A única perda insubstituível seria a das obras de arte que tais séculos teriam visto nascer. Pois os homens não diferem, e nem existem, senão por suas obras. Como a estátua de madeira que pariu uma árvore, somente elas trazem a evidência de que rio decorrer dos tempos, entre os homens, algo realmente ocorreu.

OBRAS CITADAS

I

- Proust, M., *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, segunda parte: "Noms de pays: le pays"; *Le Temps retrouvé*, Paris, Pléiade, 1954, pp. 882, 900, 1033 ss.
Curtis, J.-L., *Lectures en liberté*, Paris, Flammarion, 1991, p. 86.

II

- Schapiro, M., "Seurat and La Grande Jatte", *Columbia Review*, 1935.
Diderot, D., "Essais sur la peinture", in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, pp. 719, 825.
Champfagné, Ph. de, citado por J. Thuillier, "Pour un Corpus pussiniannum", in *Actes du Colloque international Nicolas Poussin*, Paris, 1960, p. 159.
Delacroix, E., *Journal*, 23 set. 1854, 27 abr. 1853, 28 abr. 1853, 16 jun. 1851, 1 nov. 1852, 6 jun. 1851, 11 maio 1847, 27 fev. 1850, Paris, Plon, 1932.
Coyppel, A., "L'esthétique du peintre", in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, publicadas por H. Join, Paris, Quantin, 1883, p. 315.
Ingres, J. A. D., "Notes et pensées", in H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres d'ami*, Paris, Plon, 1870, p. 136.
Félibien, A., *Journal*, citado por J. Thuillier, op. cit., p. 80; *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, nova edição revista e corrigida, Trevoix, Imprimerie du S. A. S., 6 tt., 1725, t. IV, Huîtrière Entretien; "Vie de Poussin", in *Lettres de Nicolas Poussin* etc., Paris, Witmann, 1945, pp. 13-14.
Blunt, A., *Nicolas Poussin*, I, texto, II, ilustrações (A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts), Washington, D. C., 1967, I, pp. 242-244.

III

- Panofsky, E., "Et in Arcadia ego: on the conception of transience in Poussin and Wateau", in *Philosophy and history. Essays presented to Ernst Cassirer*,

Oxford, Clarendon Press, 1936; republicado em *Meaning in the visual arts*, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor Books, 1955.

Diderot, D., *Œuvres complètes*, publ. por J. Assézat, Paris, 1875-1877, VII, p. 353.

Jaucourt, cavalheiro de, art. "Paysagiste", in *Encyclopédie*.

IV

Félibien, A., *Entretiens*, op. cit., pp. 90-115.

Champaigne, Ph. de, in *Conférences de l'Académie* etc., op. cit., p. 91.

Reynolds, sir J., *Discours sur la peinture* etc., trad. L. Dimier, Paris, Laurens, 1909, p. 162.

Le Brun, Ch., citado por A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Paris, Laurens, 1909, p. 82.

Piles, R. de, *Conversations sur la connoissance de la peinture* etc., Paris, Nicolas Langlois, 1677, p. 260.

V

Conférences de l'Académie etc., op. cit., pp. 90-97.

Yoc, M. R., "Catin's Indians", *Johns Hopkins Magazine*, jun. 1983, p. 29.

Diderot, D., *Salon de 1763* (ver capítulo XI).

Goncourt, E. & J. de, "Chardin", *Gazette des Beaux-Arts*, 1863-1864.

Pascal, Bl., *Pensées*, II, p. 150.

Sezane, J., "John Martin en France", *All souls studies IV*, Londres, Faber & Faber, 1964, pp. 48-49.

Putarco, "Propos de table", in *Les œuvres mêlées*, trad. Amyot, Paris, 1584, II, p. 119.

Chabanon, M. P. G. de, *De la musique* (ver capítulo XIV), p. 50.

Rousseau, J.-J., *Lettre sur la musique française*.

Morellet, abade A., *Mélanges de littérature et de philosophie*, 4 vols., Paris, 1818, IV, p. 395.

VI

Ingres, J. A. D., "Notes et pensées", op. cit., pp. 162, 136, 132, 159, 133, 150, 115, 129, 153.

Delacroix, E., *Journal*, 13 jan. 1857, 17 out. 1853.

Félibien, A., *Entretiens*, op. cit., III, p. 194; IV, pp. 113, 113, 155-156.

Diderot, D., "Essais sur la peinture", op. cit., p. 834.

Blanc, Ch., *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin Didot, 1876, pp. 23-24, 72.

Delacroix, E., citado em E. Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*, publicado por Élie Faure, 3ª ed., Paris, Crès, 1924, pp. 12, 241.

Menges, M., "A lesson from Khios", *The Magazine of Art*, abr. 1888.

Riegl, A., *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 109.

VII

Balzac, H. de, *Beaux-arts*.

Chabanon, M. P. G. de, *De la musique* (ver capítulo XIV), p. 369.

Wagner, R., *Lettres de... à ses amis*, trad. G. Khnopff, Paris, Félix Juven, s. d., n.º IV (à Th. Uhlig).

Amaury-Duval, E., *L'atelier d'Ingres*, op. cit., p. 47.

Wagner, Cosima, *Journal*, 4 vols., Paris, Gallimard, 1976, IV, p. 404 n.

Wind, E., *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988, p. 34.

Newton, I., *Traité d'Optique* etc., trad. Coste, 2ª ed. francesa, Paris, Montalant, 1722, pp. 241, 335-336, 449, 513.

VIII

Adam, A., "Rameau", *Revue Contemporaine*, 15 out. 1852, *Derniers souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, pp. 61-62.

Masson, P.-M., *L'opéra de Rameau*, Paris, Henri Laurens, 1930, p. 491.

[Anônimo], *Réponse à la Critique de l'opéra de Castor et observations sur la musique*, Paris, 1773, pp. 43-44, 38-39, 45.

Rameau, J.-Ph., *Œuvres complètes*, dir. C. Sainte-Saëns, Paris, Durand, vol. VIII, p. 1903.

Lajarte, Th. de, *Castor et Pollux*, partitura para piano e voz, Paris, Th. Michélis, s. d., p. 3.

Rameau, J.-Ph., *Castor et Pollux*, Bibliothèque Nationale, Vm2331 & 334.

IX

Adam, A., *Derniers souvenirs* etc., op. cit., p. 61.

[Anônimo], *Mercur de France*, jul. 1782, pp. 42-43, 45.

[Chabanon], "Sur la musique, à l'occasion de Castor", *Mercur de France*, abr. 1772, pp. 165-167.

Chabanon, M. P. G. de, *Éloge de m. Rameau*, Paris, Lambert, 1764, p. 36; *De la musique* etc. (ver capítulo XIV), pp. 116, 192.

Rameau, J.-Ph., *Code de musique pratique* etc., Paris, Imprimerie Royale, 1760, p. 168.

Berlioz, H., "De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages", *Revue et Gazette Musicale*, 1842, p. 442.

Masson, P.-M., *L'opéra de Rameau*, op. cit., pp. 218, 255, 443, 480-481.

X

Diderot, D., "Essais sur la peinture", in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, pp. 718, 765.

- Wind, E., *Pagan mysteries in the Renaissance*, Penguin Books, 1967, pp. 113-127.
- Rousseau, J.-J., *Essai sur l'origine des langues*, capítulos XIII, XVI.
- Starobinski, J., "Présentation", in *ibid.*, col. Folio, Paris, Gallimard, 1990, p. 43.
- Batteux, abade Ch., *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, pp. 260, 263, 269.
- Rousseau, J.-J., "De l'imitation théâtrale. Essai tiré des dialogues de Platon", in *Œuvres complètes*, Paris, Desizez, 1837, II, pp. 183-191.
- Ingres, J. A. D., "Notes et pensées", op. cit., p. 123.
- XI
- Poussin, N., "Lettre à Jacques Stella", in Félibien, *Entretiens*, loc. cit.
- Le Brun, Ch., "Discours sur *La maine*", in *Conférences de l'Académie* etc., op. cit., pp. 61-62.
- Félibien, A., *Entretiens*, loc. cit., pp. 139-141.
- Diderot, D., art. "Composition", in *Encyclopédie; Sçons*. Texto estabelecido & apresentado por J. Seznec & J. Adhémar, 4 vols., Oxford, Clarendon Press, 1957-1967; Salons de 1759, 1763, 1767; "Éloge de Richardson", in *Œuvres esthétiques*, op. cit., pp. 30-31.
- XII
- Diderot, D., art. "Beau" in *Encyclopédie; Lettre sur les sourds et muets*, edição comentada & apresentada por P.-H. Meyer (*Diderot Studies VII*), Geneva, Droz, 1965, pp. 70-89, 101, 163, 212.
- Gilman, M., *Imagination and creation in Diderot (Diderot Studies I)*, Geneva, Droz, 1952, p. 214.
- Batteux, Ch., *Les beaux-arts* etc., op. cit., pp. 169-173, 94.
- Poussin, N., *Letras e propos sur l'art*, textos reunidos & apresentados por Anthony Blunt, 2ª ed., Paris, Hermann, 1989, p. 45.
- XIII
- Kant, E., *Critique de la faculté de julger*, I, v. II.
- Mandelbrot, B., *Fractals: form, chance, and dimension*, São Francisco, W.-H. Freeman & Co., 1977.
- Duval, P. M., *Les Celtes* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 1977.
- Balzac, H. de, *Gambara*.
- Rosen, Ch., *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 521, 551.
- Dewdney, A. K., "Wallpaper for the mind", *Scientific American*, vol. 255, nº 3, set. 1986.

- XIV
- Jakobson, R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 102-104.
- Rousseau, J.-J., *Dictionnaire de musique*, art. "Harmonie"; *Essai sur l'origine des langues*, capítulo XIV.
- Batteux, Ch., *Les beaux-arts* etc., op. cit., p. 281.
- Helmoltz, H. von, *Théorie physiologique de la musique*, Paris, Gabay, 1990, p. 406.
- Tamba, A., "Le concept japonais de création", *Traverses*, 38-39, nov. 1986, p. 232.
- Lord, A. B., *The singer of tales*, Harvard University Press, 1960, p. 30.
- Michotte, E., *Souvenirs personnels. La visite de Wagner à Rossini*, Paris, Fischbacher, 1860.
- Chabanon, M. P. G. de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, pp. 158, 50-53, 56-60, 335.
- Morellet, A., "De l'expression en musique", *Mercur de France*, nov. 1771, p. 123.
- Chabanon, *Eloge de m. Rameau*, op. cit., p. 16.
- XV
- Chabanon, M. P. G. de, *De la musique* etc., op. cit., pp. 27, 166, 135, 168, 73, 115-116, 65, 207-209, 201-202, 213-214, 400, 407, 442-443, 30-33, 49, 193, 29, 38, 169, 171, 348, 28; *Eloge*, op. cit., pp. 22-23, 38, 45-48.
- Rousseau, J.-J., *Lettre sur la musique Française*.
- Sherlock, M., *Nouvelles lettres d'un voyageur anglais*, Londres/Paris, 1780, pp. 161-207.
- Batteux, Ch., "Traité de la construction oratoire", in *Principes de la littérature*, Paris, 1774, t. v, segunda parte, capítulos I e II.
- XVI
- Chabanon, *De la musique* etc., op. cit., pp. 371, 73, 447-450, 84, 456, 459, 133, 393, 3.
- Rousseau, J.-J., art. "Musique", in *Encyclopédie*.
- Lévi-Strauss, C., *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, pp. 27-30.
- Marimontel, J.-F., art. "Arts libéraux", in *Supplément à l'Encyclopédie*, t. I, Amsterdam, Rey, 1776; *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, 4 vols., in *Œuvres posthumes*, Paris, 1804.
- Chabanon, M. P. G. de, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1772.
- XVII
- Chabanon, M. P. G. de, *Eloge*, op. cit., pp. 54, 32, 34; *De la musique* etc., op. cit., pp. 92-93, 359, 236, 95-96, 98-99, 101, 296-298, 291-293, 235-237, 301, 184, 2-3.

- Leiris, M., *Opératiques*, Paris, P. O. L., 1992, pp. 110, 117-119, 51, 135, 47, 105-106, 131, 57, 190, *Journal* 1922-1989, Paris, Gallimard, 1992, pp. 485-487.
- Lévi-Strauss, C., *Le cru et le cuit*, op. cit., pp. 22-26; "De Chrétien de Troyes à Richard Wagner", in *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, capítulo XVII.
- Chabannon, *De la musique etc.*, op. cit., pp. 305, 263, 266, 268-269, 192, 270-272, 277, 283, 261, 287, 304, 363, 36, 46, 308-313, 334n; *Éloge*, op. cit., p. 22.
- La Bryère, J. de, *Les caractères*, capítulo I.
- Batteux, Ch., *Les beaux-arts etc.*, op. cit., p. 211.
- Wagner, R., *Letras de... à ses amis*, op. cit., XXIV, XXV (a F. Heine).
- Hannebrière, D', *Réflexions sur l'art du comédien*, 4^e ed., 1776, p. 27.
- Lévi-Strauss, C., *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, pp. 583-584, 589-590.

XIX

- Castel, R. B., *L'optique des couleurs*, Paris, Briasson, 1740, pp. 302, 305, 314, 105, 431, 118, 46-57, 210-211, 446, 156-158; *Description de l'orgue ou du clavecin oculaire [...] par le célèbre m. Tellemann, musicien*, *ibid.*, pp. 473-487.
- Putra, F., "Les bases physiologiques de la vision des couleurs", in S. Tornay (ed.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, 1978.
- Albright, Th. D., "Color and the integration of motion signals", *Trends in Neuroscience*, vol. 14, n° 7, 1991.
- Diderot, D., *Les bijoux indiscrets*, capítulo XIX.
- Rimbaud, A., *Œuvres complètes*, Pléiade, 1954.
- Jakobson, R. (com Linda Waugh), *The sound shape of language*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 193.
- Clavière, J., "L'audition colorée", *Année Psychologique* 5, 1899, pp. 171-172.
- Valéry, P., "L'homme de Manet", in *Manet, Paris, Orangerie*, 1932, XIV-XVI.
- Rimbaud, A., *Œuvres complètes*: "Being beaux-arts", "Les mains de Jeanne-Marie", "Les premières communions", "Mes petites amoureuses", "Michel et Christine".
- Baudelaire, C., *Œuvres complètes*, Pléiade, 1961: *Salon de 1846*, "L'idéal", "Le Pos-sédé", "Harmonie du soir".
- Jakobson, R. (com J. Lotz), "Notes on the French phonemic pattern", in *Selected Writings*, vol. 1, S-Gravenhage, Mouton, 1962, p. 431; *The sound shape etc.*, op. cit., pp. 151-152.
- Gautier, Th., "Hasehich" *La Presse*, 10 jul. 1843.
- Mac Laury, R. E., "From brightness to hue: an explanatory model of color-category evolution", *Current Anthropology*, vol. 33, n° 2, abr. 1992.
- Rimbaud, A., *Œuvres complètes*, op. cit.: "Ce qu'on dit au poète", *Derniers vers*, L'éclatante victoire de Sarrebruck, "Mes petites amoureuses", "L'orgie parisienne", "Le bateau ivre".

- Castel, R. B., *L'optique des couleurs*, op. cit., pp. 135, 270, 400.
- Albright, Th. D., "Color and the integration etc.", op. cit., p. 267n.
- Chabannon, *De la musique etc.*, op. cit., p. 215.
- Jakobson, R., *The sound shape etc.*, op. cit., p. 133.

XX

- Lévi-Strauss, C., *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, pp. 22-23.

XXI

- Lévi-Strauss, C., *L'homme nu*, op. cit., p. 621.
- Gobineau, A. de, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (reed.), Paris, Belfond, 1967, pp. 872-873.

XXII

- Boas, F., "Decorative designs of Alaskan needle-cases etc.", *Proceedings of the U. S. National Museum*, vol. 34, 1908; republicado em *Race, language and culture*, Nova York, Macmillan, 1940, pp. 588-589.
- Demetracopoulou Lee, D., citado por C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 197-198.
- Walker, J. R., "The Sun Dance and other ceremonies of the Ogiala Division of the Teton Dakota", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XVI, parte II, 1917, pp. 194-195.
- Kant, E., *Critique de la faculté de juger*, primeira parte, livro II, § 53.
- Ingres, J. A. D., "Notes et pensées", op. cit., pp. 95-96.
- Boas, F., *Primitive art*, Oslo, 1927, pp. 29, 46-54 e passim.
- Benvéniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, I, pp. 327-355.
- Cabanne, P., *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, pp. 57-58.

XXIII

- Diderot-D'Alembert, *Encyclopédie*: arts, "Yannerie", "Manderie", "Closerie", "Fasserie", "L'asserie", *La grande encyclopédie*, Paris, 1885-1903: art, "Yannerie"; Schackelford, R. S., "Legend of the Klickitat basket", *American Anthropologist*, II, 1990, pp. 779-780.
- Holmes, W. M., "A study of the textile art etc.", *Sixth Annual Report, Bureau of American Ethnology* (1884-1885), Washington, D. C., 1888, fig. 289, p. 199.
- Barrett, S. A., *Pomo myths, Milwaukee* (*Bulletin of the Public Museum*, vol. 15), 1933, pp. 380-382, 301-302, 124.

- Hill-Tout, Ch., *The natives of British North America*, Londres, 1907, p. 113.
- Eells, M., *The Indians of Puget Sound. The notebook, of...*, University of Washington Press, 1985, p. 96.
- Haeblerin, H. K. & E. Gunther, "The Indians of Puget Sound", *University of Washington Publications in Anthropology*, 4/1, 1930, p. 33.
- Jacobs, M., "Kalapuya texts", *ibid.*, 11, 1945, pp. 20, 25, 37-38.
- Haeblerin, H. K., J. A. Teit & H. H. Roberts, "Coiled basketry in British Columbia", *Fourth-first Annual Report, Bureau of American Ethnology* (1919-1924), Washington, D. C., 1928, p. 390.
- Sapir, E., "Wisham texts", *Publications of the American Ethnological Society*, 2, Leiden, 1909, p. 35.
- Adamson, Th., "Folk-tales of the Coast Salish", *Memoirs of the American Folk-Lore Society*, xvii, Nova York, 1934, p. 254.
- Ballard, A. C., "Mythology of Southern Puget Sound", *University of Washington Publications in Anthropology*, 3/2, 1929, p. 104.
- Boas F., "Zur Mythologie der Indianer von Washington und Oregon", *Globus*, 63, 1983.
- Jacobs, M., "Northwest Sahapin texts", *Columbia University Contributions to Anthropology*, 19/1-2, 1934, pp. 188-189.
- Cadogan, L., "Ayyu Rapita etc.", *Anthropologia* 5, *Boletim* 227, Universidade de São Paulo, 1959, p. 82.
- Clastes, P., *Le grand parler*, Paris, Seuil, 1974, pp. 76-77.
- Magalhães, Comio de, *O selvagem*, 4ª ed., São Paulo, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1940, p. 233.
- Hissink, K. & A. Hahn, *Die Tacana I. Erzählungssat*, Stuttgart, 1961, pp. 367, 85, 226.
- Toth, N., D. Clark & G. Ligabue, "The last stone ax makers", *Scientific American*, jul., 1992.
- Ikeda, H., *A type and motif index of Japanese folk literature (FF Communications)*, vol. lxxxix, nº 209, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1971, p. 326 B, C, G.
- Yanagita, K., *Japanese folk tales*, Tokyo News Service, 1966, pp. 60-61.
- Baudelaire, Ch., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 213-214.

XXIV

- Walker, J. R., *Lakota belief and ritual*, University of Nebraska Press, 1991, pp. 165-166.
- Boas, F., "Tsimshian mythology", *Thirty-first Annual Report, Bureau of American Ethnology* (909-1910), Washington, D. C., 1916, pp. 555, 152-154.
- Seguin, M. (ed.), *The Tsimshian. Images of the past. Views for the present*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1984, pp. 164, 287-288.
- Boas, F., "The Nass River Indians", in *Report of the British Association for the Advancement of Science for 1895*, p. 580.
- Swanton, J. R., "Haida texts", *Memoirs of the American Museum of Natural History*, vol. xiv, Nova York, 1908, pp. 457, 489; "Tlingit myths and texts", *Bulletin* 39, *Bureau of American Ethnology*, Washington, D. C., 1909, pp. 181-182.
- Adam, Adolphe, 35, 39, 40, 41, 42
- Alembert, Jean Le Rond d', 37, 38, 101
- Arnauld-Duvyl, Eugène, 31, 37
- Amyot, Jacques, 81
- Apollinaire, Guillaume, 112, 115
- Aragon, Louis, 114
- Bach, Johann-Sebastian, 45
- Bacon, Francis, 63
- Balzac, Honoré de, 36, 37, 67
- Baltaz, Jean-Louis Guez de, 81
- Bateux, abade Charles, 55, 62, 71, 77, 81, 94
- Baudelaire, Charles, 31, 74, 102, 133
- Beethoven, Ludwig van, 36, 37, 67, 76
- Bellini, Giovanni Pietro, 18
- Benveniste, Emile, 125
- Berlioz, Hector, 44, 45
- Berthelot, André, 39
- Bizet, Georges, 45, 90
- Blanc, Charles, 30
- Blunt, Anthony, 13
- Boas, Franz, 121, 122, 124-5, 136
- Boron, Robert de, 90
- Boticelli, Sandro, 53
- Bourdon, Sébastien, 19
- Bracque, Georges, 112
- Breton, André, 109-115
- Bretton, Elisa, 109
- Cadogan, Léon, 131
- Caillios, Roger, 113
- Caravaggio, Polidoro Caldara, dito, 30
- Castel, padre Louis-Bertrand, 99-101, 104, 105, 106
- Catlin, George, 24
- Chabanon, Michel-Paul-Guy de, 25, 37, 43, 44, 45, 72-89, 91-5, 105
- Champagne, Philippe de, 12, 19, 20, 21, 23
- Champanel, Marie, 92
- Chapuis, Auguste, 40
- Chardin, Jean-Baptiste Sineon, 24, 25, 27, 59, 63, 64
- Chrétien de Troyes, 90
- Cinaraosa, Domenico, 14, 36
- Clastes, Pierre, 131
- Clavière, Jean, 101
- Clément, Félix, 35, 39
- Colbert, Jean-Baptiste, 19
- Cornille, Pierre, 94
- Corot, Jean-Baptiste Camille, 28
- Coytel, Antoine, 13
- Curtis, Jean-Louis, 9
- Dali, Salvador, 112, 115
- Debussy, Claude, 36, 58, 72, 73-4, 89, 90
- Delacroix, Eugène, 11, 12, 14, 15, 29, 30, 31, 66-7, 124
- DeLille, abade Jacques, 18
- Diderot, Denis, 11, 12, 18, 19, 24, 29, 39, 53, 55, 56, 58-60, 61-4, 74, 80, 90, 99, 100, 101, 125
- Donizetti, Gaetano, 90
- Dubos, abade Jean-Baptiste, 18
- Duchamp, Marcel, 25, 126
- Duncan, Isadora, 76
- Dyck, Antoon Van, 30

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Elizabeth II, rainha da Grã-Bretanha, 100
 Eileouët, Anbe, 109
 Erbon, Didier, 41
 Eyck, Jan Van, 32
- Fancombe, Charles, 41
 Feilbien André, 14, 18, 19, 29, 31, 32, 58
 Flaxman, John, 31
- Gautier, Théophile, 103
 Gioito di Bondone, 24
 Gluck, Christoph-Willibald von, 43, 45, 73, 78
 Gobineau, Joseph-Arthur, conde de, 116
 Goncourt, Edmond e Jules de, 24
 Grétry, André-Moïse, 125
 Greuze, Jean-Baptiste, 59-60, 64
 Guerçino, Giovanni Francesco Barbieri, dito
 11, 16-8
 Guimet, Émile, 31
- Hannetaire, Jean-Nicolas Serravandoni, dito D',
 92
 Harmoncourt, Nikolaus, 40
 Hoffmann, Ernst Theodor, 93
 Hokusai, Katsushika, 11
- Ingres, Jean Auguste Dominique, 13, 29-32,
 37, 56, 124
- Jakobson, Roman, 71, 101, 102, 103, 105
 Jaucourt, Louis, cavalheiro de, 18
 Jolas, Betsy, 82
- Kant, Emmanuel, 63, 65, 122
 Kyôsaï, Kawanabe, 31-2
- La Bruyère, Jean de, 92, 94
 Lajarte, Théodore de, 41
 Larousse, Pierre, 35
 Lautréamont, Isidore Ducasse, dito conde de,
 112
- Le Brun, Charles, 20, 23, 58
 Le Sueur, Eustache, 14-5
 Leibowitz, René, 89
 Leiris, Michel, 89-90, 92, 93, 94
 Leoncavallo, Ruggero, 89
 Lesure, François, 41
 Lévi-Strauss, Claude, 101
 Lullii, Jean-Baptiste, 78, 93, 94
- Lutero, Martinho, 89
- Malherbe, François de, 81
 Mandelbrot, Benoît, 66
 Manet, Edouard, 9, 102
 Mantegna, Andrea, 12
 Marin, oficial francês, 82
 Marmontel, Jean-François, 83
 Martin, John, 25
 Masson, Paul-Marie, 39, 40, 44, 45
 Menotti, Gian Carlo, 89
 Méziastase, Pietro, 93
 Milhaud, Darius, 126
 Montaigne, Michel de, 81
 Monteverdi, Claudio, 89
 Morelet, abade André, 26, 72-3, 83
 Morisor, Berthe, 102
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 14, 36, 45, 95
- Newton, Isaac, 38, 99
- Offenbach, Jacques, 95
 Opsral, Gérard Van, 19
- Panofsky, Erwin, 16-8, 53
 Pascal, Blaise, 24
 Pergolèse, Jean-Baptiste, 43
 Picasso, Pablo, 112
 Piles, Roger de, 21
 Plutarco, 25
- Poussin, Nicolas, 11-32, 57-8, 63, 124
 Proust, Marcel, 9-10, 11, 12
 Puccini, Giacomo, 45, 89
- Quinault, Philippe, 93
 Quitard, Henri, 39
- Racine, Jean, 92, 94
 Rafael, Raffaele Sanzio, dito, 137
 Rameau, Jean-Philippe, 35-45, 61, 71, 76-9,
 84, 86, 92
- Ravel, Maurice, 36, 95-6
 Réganey, Félix, 31
 Rembrandt, Van Rijn, 24
 Remèveille, Roland de, 114
 Reynolds, Joshua, 19
 Richardson, Samuel, 59-60
 Riegl, Alois, 32
 Rimbaud, Arthur, 12, 101-5, 114
 Ronnard, Pierre de, 81
- Rosen, Charles, 67
 Rossini, Gioacchino, 72, 95
 Rouget, Gilbert, 41
 Rousseau, Jean-Jacques, 25, 36, 38, 54-6, 71,
 76-8, 80, 81, 82, 99
 Rousset, Raymond, 112, 115
 Rubens, Peter Paul, 30
- Sachs, Hans, 89
 Saint-Saëns, Camille, 9, 40
 Saussure, Ferdinand de, 71, 75, 79
 Schapiro, Meyer, 11
 Schumann, Robert, 38
 Seura, Georges, 11, 55
 Sherlock, Martin, 77
 Smith, Hélène, 114
 Starobinski, Jean, 54
 Stendhal, 102
 Strauss, Richard, 73-4
- Stravinski, Igor, 36, 45
- Telermann, Georg Philipp, 99
 Thuillier, Jacques, 16
- Valéry, Paul, 102, 115
 Verne, Claude-Joseph, 60
 Veronese, Paolo Caliari, dito, 30
 Vien, Joseph Marie, 31
 Voltaire, 37, 93, 99
- Wagner, Cosima, 38
 Wagner, Richard, 9, 37, 38, 45, 72, 89-91, 92-
 3, 126, 136
 Weill, Kurt, 93
 Weyden, Rogier Van der, 32
 Wind, Edgar, 38, 53-4
- Zeani, 92

700.19
L 644 B

NOME

**SECRETARIA DA EIB
DIRETORIA DE BIBLI**

**PRESEERVE O QUE É
ESTE LIVRO PODER
OUTRA PESSOA, DI
MARCADA.**

**LEIA O REGULAMEN
NA BIBLIOTECA.**

**O PRAZO DE EMPRÉ
PRORROGADO, CAS
SENDO PROCURADA**

os princípios sobre os quais Ferdinand de Saussure fundará, no século XX, a Linguística estrutural. O livro traz, ainda, uma carta inédita de André Breton, na qual esse expoente do surrealismo procura responder às questões sobre os limites do artístico, a confusão entre o que é esteticamente válido ou não, que lhe haviam sido feitas pelo jovem Lévi-Strauss. Pode-se caracterizar o antropólogo a partir de sua tentativa de reconhecer o caráter particular e, no limite, arbitrário das diversas culturas. Diante disso, é preciso notar que Lévi-Strauss, diferentemente de alguns de seus pares, está longe de apoiar o que se poderia chamar de "relativismo" cultural. Ele busca universais e, mesmo na ausência deles, corajosamente é capaz de tomar partido, expondo suas preferências e sempre explicitando seus julgamentos. Esse será, certamente, mais um de seus grandes méritos.

*Claude Lévi-Strauss nasceu em Bruxelas, em 1908, numa família de pintores franceses. Estudou direito e filosofia em Paris. Residiu no Brasil entre 1935 e 1939, como membro da missão universitária francesa que colaborou na criação da USP. O interesse pela etnologia levou-o a viajar pelo interior do país, e parte importante de sua obra advém do contato com o indígena americano. Na Segunda Guerra, exilou-se nos EUA, como professor da New School for Social Research (NY). De volta à França, lecionou a princípio na École Pratique des Hautes Études, sendo ditto mais tarde para o Collège de France e para a Academia Francesa. É a figura central do estruturalismo francês e um dos principais antropólogos deste século. Além da redação do clássico *Través dos trópicos, a Companhia das Letras publicou três de seus livros mais recentes: História de Ince, Saudades do Brasil e Saudades de São Paulo.**

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA HIL-
VETICA EDITORIAL EM TIMES E IMPRES-
SA PELA PROL EDITORA GRAFICA EM
OFFSET SOBRE PAPEL POLEN SOFT DA
COMPRANHIA SIZANO PARA A EDITORA
SCHWARZ EM MARÇO DE 1997.