

A PROPÓSITO DA RELAÇÃO ENTRE ARTE E CIÊNCIA NAS ÚLTIMAS IDÉIAS ESTÉTICAS DE PIUS SERVIEN

ROMANO GALEFFI

Professor Contratado de Estética

Acontece, ainda hoje, de ouvir protestar contra tôda e qualquer ingerência do filósofo no campo da arte e de ver rejeitar, pois, como inútil e inconsistente tôda estética que seja entendida como ciência filosófica.

Até quando se trate de uma opinião emitida "sic et simpliciter" pelo homem da rua, não vale nem mesmo a pena discutir, assim como a nenhum crítico de arte que se respeite viria a idéia de discutir com quem, após ter observado uma qualquer pintura, por exemplo, "La Gioconda" de Leonardo, se deixasse escapar esta expressão: "Não me agrada!". Quer no primeiro, quer no segundo caso, vale o velho, mas sempre atual provérbio segundo o qual "de gustibus non est disputandum".

Se, porém, depois de ter acusado a filosofia de inconcludente em campo artístico, alguém tiver a pretensão de ter encontrado, êle, finalmente, um método de pesquisa verdadeiramente positivo e fecundo neste âmbito, oh! seria então o caso de submetê-lo à prova. Pois que, provávelmente, os casos são dois: ou êle se comporta com coerência racional, mostrando assim, ser um filósofo, mesmo sem sabê-lo; ou então, se deixa transportar pelo orgulho de uma qualquer descoberta, sem porém conseguir se orientar e sair do labirinto da casística, ou da areia movediça do empirismo radical. No primeiro e no segundo caso, devemos fazer todo esforço para mostrar-lhe que o seu ponto de vista não pode sustentar-se a não ser fazendo as contas com a crítica filosófica, a qual poderá, assim, legitimá-lo, ou então, apontar-lhe o seu próprio limite e, no mesmo tempo, se fôr possível, um caminho de saída do seu ponto morto.

Aconteceu-nos ter o primeiro contacto com Pius Servien através da leitura de "O que é a arte?" de Abel Salazar da Universidade do Porto, que o apresenta, desde o comêço, como "o criador da nova Estética, a Estética científica" (1).

E é com as seguintes palavras de Pius Servien que Salazar inicia o seu livro:

"No princípio estava a filosofia. Pouco a pouco, como de uma nebulosa primitiva destacam-se as ciências, uma a uma. Mas para certa zona da nebulosa, o movimento parece suspenso. **Em vão gênios potentes quiseram dar a tal destas regiões uma estrutura, uma estabilidade recordando a das verdadeiras ciências** (2). [...] Ora (continua), quando nos esforçamos por constituir em ciência uma disciplina muito tempo praticada pelos filósofos, esta crise, na sua história marca-se exactamente por aquilo que actualmente se constata em estética. A crise foi análoga para a medicina, que dela só saiu depois de Pasteur. [...] O aspecto destas crises sugere que elas dependem de um problema de ordem linguística. [...] Sem êste instrumento — o linguístico — a estética tinha a escolher entre duas vias sômente: ou ficar sendo inteiramente poética e metafísica; ou fingir colher algumas cifras, mas apenas em superfície, sem esperança de **lançar raízes científicas profundas neste domínio lírico e movediço** (3).

Ora, é esta terceira via que pretendemos seguir. Uma tal estética, e a lingüística das ciências, são de resto complementares. Representam uma e outra um esforço de síntese entre os estudos chamados literários e científicos. A lingüística das ciências recorta, através das ciências físicas, um domínio filológico. A estética tal como a concebemos, e de que já demos uma imagem profunda na "Ciência dos Ritmos", representa o mesmo esforço, mas por um método inverso; num domínio até aqui inteiramente **literário**, ela abre vias físicas".

Finalizava Salazar a sua breve introdução declarando que, apesar de não ter seguido no seu livro o caminho traçado por Servien, "a convergência de resultados e a coincidência do critério geral" lhe tinham dado a esperança de que êste seu livro "se não afasta das correntes que actualmente pretendem *renovar a Estética, retirando-a do campo estéril da Metafísica*" (4).

(1) A. Salazar — "O que é a arte?" Livr. Acad. Saraiva S. Paulo, 1940.

(2), (3), (4) Frisos nossos.

Pois bem, confessamos que ficamos surpresos em frente de tal apresentação da “Nova Ciência” e uma grande curiosidade veio-nos de saber (primeiro através da obra de Salazar, e sucessivamente pela direta leitura de uma obra de Servien que versasse especificamente sobre a estética) em que consistia esta renovação ou esta criação de uma “nova Estética, a Estética Científica”. E pois que já tínhamos efetuado um estudo bastante demorado sobre Croce e sabíamos ter, êle também, dado ao estudo da estética um novo rumo e que, inserindo-se legitimamente na tradição filosófica como uma natural continuação da mesma em sentido progressivo, divergia substancialmente daquele de toda estéril exercitação metafísica, e que, além de tudo, tinha escrito a sua primeira obra de estética operando, até no título, uma identificação da estética com a ciência da expressão (1), procurámos saber qual dos dois, Croce ou Servien, fôsse o verdadeiro renovador da estética e, em todo caso, em que relação estivessem as suas respectivas posições especulativas, posto que tivessem trilhado ambos um caminho paralelo, ignorando um a obra do outro.

Em vão procurámos estabelecer tal comparação através do livro de Salazar: pois, com efeito, além de não existir nêle nenhuma bibliografia, nem sequer uma só vez encontrámos citado o nome de Croce, no texto todo. Quanto ao nosso juízo sobre esta obra de Salazar, deixemo-lo para outra ocasião.

Assim, não tínhamos outra coisa a fazer senão empreender um direto estudo do pensamento de P. Servien, e a ocasião se nos apresentou com a publicação de “*L’Esthétique, Musique, Peinture, Poésie, Science*”, acabada de imprimir a 30 de junho de 1953, pela Editora Payot de Paris.

Ora, alguém poderia preliminarmente objetar-nos que a leitura de uma obra não é suficiente para conhecer o pensamento de um autor, pois, com efeito, no nosso caso resulta que Servien é autor de várias outras obras, mesmo se nem todas

(1) Croce — “Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale”

Laterza — Bari, 1950/9a. ed.

estritamente relativas à investigação estética (1). Mas o fato dêste livro ser apresentado pelo seu A. como a última palavra no campo da estética, e os outros precedentes não representarem senão uma fase preparatória ou uma introdução do mesmo, faz-nos esperar que êste nosso modesto estudo não seja de todo inútil, embora provisório.

* * *

Cumpre-nos logo frisar que também neste livro de Servien, assim como no de Salazar acima mencionado, não se encontra a mínima referência ao nome ou à obra de Croce. Contudo, temos suficientes elementos para provar que a Estética de Croce precede pelo menos de vinte e cinco anos os primeiros estudos de Servien sôbre o mesmo assunto.

“Le present ouvrage” — escreve, com efeito, o estudioso francês à pág. 23 da sua obra em aprêço — “ne peut que se relier, pour nous, à toutes les recherches que nous avons publiées pendant un quart de siècle en vue de faire de l'esthétique une nouvelle science”.

Ora, postò que o A. escrevesse estas palavras em 1950, isto é, bem na metade dêste século, o quarto de século de que êle fala deveria ter início perto do ano de 1925, quer dizer, um outro quarto de século depois da publicação das “Tesi fondamentali di una estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale” de Benedetto Croce, as quais tiveram seu pleno desenvolvimento na “Estética” de 1902, o famoso livro que chegou à sua 9.^a edição no ano de 1950 e que é mundialmente conhecido, embora não represente senão o ponto de partida do pensamento estético crociano.

* * *

Eliminada esta dúvida acêrca da prioridade das duas doutrinas, devemos, contudo, observar que não é sòmente Salazar que atribui a Servien a glória da sua nova criação, pois que o próprio autor francês proclama aos quatro ventos o início de uma nova era, graças, naturalmente, às suas investigações.

“Les hommes” — escreve êle, de fato, iniciando a sua “Esthétique” — “nont pas reussi, pendant des millénaires, à constituer une

(1) V. a nota bibliográfica no fim dêste estudo.

esthétique, malgré leur insistance à s'occuper de questions de cet ordre, et malgré les succès croissants des autres sciences, parce qu'il n'arrive presque jamais qu'un homme approfondisse suffisamment les deux domaines simultanément nécessaires: celui de l'art et celui de la science".

Mas, faz compreender que finalmente chegou este mensageiro da providência para oferecer à humanidade a chave capaz de abrir aquela porta da cultura que é a Estética e que ficara — segundo êle — sempre fechada durante séculos e séculos.

A fim de que esta nossa afirmação não pareça uma maligna insinuação de todo arbitraria, nos apressamos em frisar que a personalidade de Servien revela uma ambivalência de interesses que o levaram a praticar ora a ciência e ora a arte.

Para convencer-se da realidade dêste dúplice interesse do nosso A., basta passar a vista nos títulos dos seus escritos anteriores à "Esthétique" (1), entre os quais se encontram várias obras concernentes a assuntos de física-matemática, de poesia e de música.

Pois bem, voltando à criação da nova estética, Servien faz claramente compreender, desde as primeiras páginas do seu último livro que, de agora em diante, e somente agora, existe a verdadeira estética, assim como a física só começou a existir depois de Galilei. Logo, êle seria o Galilei da Estética, e, em comparação com esta nova era, está evidentemente implícito que todos os Baumgarten, os Kant, os Winckelmann, os Wackenroder, os De Sanctis, os Croce, para limitarmos-nos a alguns nomes, não passariam de exorcizadores, comparáveis aos astrólogos e aos alquimistas da Idade Média.

E se alguém quisesse objetar-nos que esta nossa ilação poderia ser arbitraria no caso — por exemplo — em que o illustre autor francês ignorasse totalmente o pensamento de Croce e de todos os seus predecessores, deveríamos então responder — e seria piorar a situação — que Servien não tem nenhum

(1) V. ainda a nota bibliográfica no fim dêste estudo.

direito a proclamar-se um renovador, pois, não poderia haver renovação a não ser de algo bem conhecido e que se julgou precisar de modificação parcial ou total.

Mas, para não dar a impressão de querermos rebaixar o valor de um homem que parece ter alcançado certo renome no campo da ciência estética, deixemos, por enquanto, de lado, tais questões e procuremos pousar o olhar sobre o novo mundo que Pius Servien tenciona nos desvendar a fim de pôr em plena luz o que ficara, durante muitos séculos, escondido sob as trevas do mistério ou da ignorância.

* * *

Naturalmente, posta de lado tal questão, logo surge espontâneamente outra à qual procurámos, mas em vão, uma resposta definitiva através da leitura do tratado de Servien: — O que é a estética, segundo êle, e qual a sua finalidade? — Êste é o problema.

Ora, a querer rejeitar a filosofia do campo da estética — como parece fazer o nosso A., com atitude gratuitamente polêmica (pois, êle escapa a qualquer diálogo com quem sustente a atitude contrária) — corre-se o risco de privar esta mesma estética do salutar controle da razão.

Com efeito, tôda vez que se quer eliminar a filosofia de qualquer ciência, praticamente é como se se privasse esta ciência de todo fundamento, é como se se admitisse a possibilidade de um conhecimento perfeito dentro de um certo âmbito do qual não se conheçam os limites. Mas é claro que se eu não conhecer os confins que separam a *Estética* de outra ciência qualquer, e conseqüentemente, se eu não procurar conhecer ao mesmo tempo tôda a realidade com que ela está relacionada; ou da qual se distingue, eu nunca poderei dizer de conhecer nem mesmo aquela realidade limitada que me iludo poder de qualquer forma aprofundar, ignorando tudo aquilo que, delimitando-a, a define e lhe dá um sentido.

Ora, se Pius Servien se comportasse como os sequazes da "allgemeine Kunstwissenschaft", — os quais, embora invadindo o campo da estética e pretendendo deixar a esta última



Salão de Modelagem

uma jurisdição bem limitada, não ousam, pelo menos, usurpar o nome de “estética”, — *transeat!* — Mas acontece que êle toma o nome de “estética” num sentido de todo diferente daquele assumido até hoje no terreno da investigação filosófica, desde que Baumgarten fêz primeiramente uso desta palavra na sua tese: “Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus”.

De Baumgarten em diante o pensamento estético progrediu conjuntamente com a exigência, sempre crescente, de determinar melhor, em suas características essenciais, aquela atividade espiritual que é própria do ato criador do artista, a fim de se poder estabelecer, sempre mais claramente, uma distinção entre a atividade artística e a atividade lógica ou filosófica, ou científica em geral, como também a moral e a econômica. Pius Servien não se preocupa com êste problema: aliás, mostra-se enfadado de tôdas as discussões metafísicas e de tôdas as inconcludentes contendidas dos filósofos a êste respeito. Parece, pois, impaciente por entrar logo no âmago da questão, isto é, no campo da arte e estudá-la com os olhos do cientista, friamente, mas . . . , positivamente. E acredita alcançar, por êste caminho, frutos substanciosos.

Naturalmente, êle previu que o filósofo ter-se-ia rebelado contra esta atitude insólita, ou pouco ortodoxa, mas não nos parece que tenha feito nada para responder prèviamente a alguma das tantas objeções que quem quiser que esteja acostumado à coerência — prerrogativa essencial do filósofo — poderia dirigir-lhe.

Por exemplo, uma das objeções poderia ser esta, que confiar no senso comum — como parece que faça Servien — para a escôlha das obras de arte a serem tomadas em exame, a fim de tirar daí regras de caráter científico (“en langage des sciences”), significaria evadir preliminarmente do terreno da estética entendida como ciência, isto é, como baseada sobre critérios racionais.

Mas, acontece que P. Servien não é um leigo no assunto: o seu profundo conhecimento da arte e o acentuado discernimento crítico em tal campo, não lhe permitem entregar-se a

um empirismo crasso e simplório. Há, com efeito, escôlha e escôlha — admoesta — e devemos ter muito cuidado para não nos tornar escravos da moda e da propaganda.

“L'esthéticien serait ingénu ou sans courage” — escreve êle textualmente à pág. 43 da sua “Esthétique” — “s'il négligeait complètement ce côté de la question [que consiste na “puissance actuelle de la propagande”]; s'il regardait seulement comme une inconvenance; et non comme une experience précise, celle-ci par exemple, rapporté naguère par la revue l'Illustration: On a pu faire accepter, dans une exposition d'oeuvres de peinture, par des gens qui crurent y reconnaître l'oeuvre d'un confrère, un tableau peint, par devant huissier, par la queue d'un âne. Il y avait là sans doute, comme chez Watteau, cadre, toile, huile de lin, outre-mer, terre de Sienne brûlée”.

Assim, se “a escôlha está na base da estética”, “a honestidade” — acrescenta Servien — “está na base da escôlha”. E ainda: “Suis-je homme de gout' [?] ne suffit pas; il faut encore se demander 'suis-je honnête' [?]”.

É claro que uma vez embrenhado neste caminho de auto-crítica, do qual não pode afastar-se quem quer que se confie na razão, mesmo se a escôlha do seu ponto de partida foi deliberadamente aquela do “empirismo ingênuo”, é claro, diziamos, que ao controle da honestidade, isto é, da moralidade, dever-se-á acrescentar também o da ciência, e da ciência que mais procura profundidade e coerência na busca da razão das coisas, isto é, a filosofia.

Mas, justamente aqui está o círculo vicioso de uma premissa metodológica — “a escôlha” — que verdadeiramente poderá ser tal, à condição de possuir de antemão aquela ciência à qual ela deveria introduzir.

Esta é uma das principais contradições em que se cai, e não se pode deixar de cair, quando se pretenda escapar à proclamada inconcludência do método filosófico, com tôda vantagem de um critério que corre o risco de ser julgado totalmente extrínseco e, porisso, inaceitável, a menos que não se o enquadre numa mais ampla visão e, portanto, não se o conduza a um mais alto critério racional que o justifique. Sem êste critério racional não se poderia, a rigor, nem mes-

mo falar de ciência, e parece-nos que esta exigência crítica seja hoje em dia um mero truismo, para que se a possa facilmente revocar em dúvida.

Mas, se parássemos em frente destas considerações prejudiciais segundo as quais a atitude de Pius Servien é condenada como escassamente crítica e, por isso mesmo, como não científica, correríamos o risco de deixar-nos escapar aquêlo aspecto positivo, aquela particular lição que em medida maior ou menor há de se encontrar em tôda busca que tenha sido efetuada com sinceridade, e que o filósofo deve estar disposto a receber de quem quer que seja e independentemente de todo esquema preconstituído, assim como deve estar disposto a acolher a revelação que lhe provenha de uma experiência bem conduzida, mesmo se esta implicasse uma necessária reestruturação do seu próprio sistema.

Razão pela qual, temos o dever de procurar abrir bem os ouvidos à lição de Servien, a despeito de todo princípio geral, a fim de podermos avaliar com a serenidade necessária a importância da sua contribuição à ciência estética. Veremos, assim, o que há de verdadeiramente novo e recomendável para a estética, na investigação inegavelmente assídua do nosso estudioso.

* * *

Há poucos dias, no salão nobre da Escola de Belas Artes desta Universidade, ocorreu-nos ouvir, pela boca do ilustre sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que dissertava sobre o tema: "Sentido luso-tropical na cultura brasileira", uma admoestação de passagem contra certas tendências atuais a dividir a *ciência* da *arte*. Confessamos que teríamos desejado que o eminente estudioso se tivesse detido um pouco mais sobre tal assunto, a fim de podermos compreender o verdadeiro sentido desta admoestação que encontra o seu eco nas idéias estéticas de Pius Servien.

Com efeito, esta relação entre *arte* e *ciência* é justamente o motivo dominante de tôda a investigação de Servien. Para sermos mais precisos, êste último parece querer protestar contra aqueles filósofos que distinguem a *arte* da *ciência* de ma-

neira a reservar para uma e outra dois diferentes campos de ação, sem interferências ou intercâmbios possíveis.

Uma simples referência ao nome de Croce por parte de Servien, talvez tivesse sido suficiente para libertar-nos da dúvida de que o nosso A. não tenha caído num lamentável equívoco: na verdade, uma das maiores preocupações do saudoso mestre italiano foi precisamente a de determinar a atividade artística e distingui-la da outra forma de atividade espiritual que é própria da ciência e da filosofia em geral, assim como da atividade moral e daquela econômica.

Ora, quem se tiver embrenhado no pensamento crociano, bem sabe que nesta teoria dos conceitos distintos, não se trata minimamente de criar nenhuma barreira entre *ciência* e *arte* e *moral* e *economia* e entre tôdas aquelas outras categorias do espírito (como a religiosa, a política, etc.) que às primeiras quatro poderiam ser reduzidas ou reconduzidas idealmente: o espírito humano é *uno* e indivisível — segundo Croce — e tôda a bagagem de experiências adquiridas está sempre presente no indivíduo humano — pelo menos implícitamente — em todos os momentos, mesmo se de cada vez só se ponha em evidência um diverso “modus vivendi” e o homem viva, em suma, ora *sub specie intuitionis*, ora *sub specie intellectionis*, e assim por diante.

Já nos ocupámos dêste assunto no nosso recente estudo intitulado “Autonomia da Arte na Estética de Benedetto Croce”. Queríamos apenas dizer que, a nosso ver, o filósofo italiano resolveu satisfatoriamente o problema da distinção e da harmonização, ao mesmo tempo, entre *arte* e *ciência*, assim como entre *arte* e *moral*, *economia*, etc.

Infelizmente, esta tentativa de harmonização entre as duas categorias do espírito, *arte* e *ciência*, não nos pareceu igualmente convencedora na obra de P. Servien que estamos considerando. Ousamos pensar que se êste último se tivesse dado ao trabalho de estudar com a devida atenção a estética de Croce, não teria caído, talvez, em alguns erros que já tinham sido superados e teria provavelmente compreendido

que a união da *arte* e da *ciência* não representa nenhuma novidade, enquanto, por outro lado, insistindo demasiadamente em pretender esta união, corre-se o risco de dar origem a uma contaminação da arte por elementos, ou por atitudes que a desvirtuam.

Consideremos o seguinte trecho do nosso A. (pág. 7 op. cit.):

“On ne peut séparer le génie d'un peintre comme Albert Dürer, comme Léonard de Vinci, de leur esprit scientifique, du fait qu'ils connaissaient leur métier mieux que personne au monde.

Et, par exemple, cette illusion courante sur la valeur des retouches et ratures, il convient de la remplacer par ce principe fondamental: corriger, non au moment de l'oeuvre, mais avant; non l'oeuvre, mais l'artiste”.

Não há dúvida de que esta é uma norma prática de grande alcance, no que respeita ao necessário amadurecimento do artista. Mas, tomá-la mesmo como lei inderrogável seria demais, pois cada artista autêntico sempre escolhe livremente o seu método de trabalho e sempre alcança uma perfeição técnica que é a única apta à sua personalidade, seria portanto uma pretensão absurda querer obrigá-lo a trilhar um caminho único. Parece-nos além de tudo — que um inquérito minucioso sobre a gênese de muitas das mais célebres obras pictóricas e poéticas, levaria a provar que a atitude sugerida por Servien não é a única que dê bons resultados. Se tal acontecesse e se o terreno da arte fosse um trilho e não um mar aberto, o trabalho do artista não seria mais uma livre manifestação do espírito e em nada se diferenciaria da obra de um simples artezão.

Por isso, aceitaremos o ponto de vista de Servien, somente como uma justa exigência polêmica contra aqueles que intransigentemente afirmam não dever o artista compartilhar nenhuma experiência com o cientista.

“On dirait volontiers à l'inverse de Platon:” — escreve textualmente o nosso A. à pág. 8 — “que nul n'entre ici [isto é, na arte]. s'il est géomètre; comme si des clartés scientifiques étaient une disqualification, la preuve qu'on n'entend rien à ces domaines lyriques”.

Parece-nos que o ilustre estudioso francês esteja aqui perseguindo um inimigo imaginário, pois, falando a verdade, ninguém que conheça a fundo a estética filosófica (é, com efeito, esta última que mais do que qualquer outra é desprezada por P. Servien), ninguém, dizíamos, estaria disposto a admitir que algum estético entre os maiores tenha negado a possibilidade de se conciliarem, na alma do artista, a sua experiência científica em geral com a sua própria fantasia criadora, à condição de que — naturalmente — tais conhecimentos científicos sejam devidamente transfigurados e refundidos sob a potência plasmadora da “fantasia poética” ou artística em geral. Condição, esta última, que o nosso A. não parece ter entendido suficientemente. Assim, êle insiste e insistirá até o fim nessa questão:

“Si l'on considère la musique, par exemple” — escreve êle ainda — “on voit qu'elle a toujours dependu de certains facteurs de l'ordre que l'on condamne. En fait de liens, de règles imposées d'avance, et qui se formulent d'une façon très peu lyrique — nous dirons en 'langages des sciences' (1) — nous en trouvons constamment chez tous les grands musiciens (...) En peinture, il y a des techniques qu'on a découvertes peu à peu, et de certains préceptes dérivant de ces techniques: par exemple, les fresques et le précepte de ne rien retoucher, une fois le mur sec (ce seraient des fresques truquées, ces retouches ne se conserveraient pas comme le reste)”.

A fim de mostrar como aos muito caluniados filósofos da arte não seja desconhecido o problema da técnica que parece aqui preocupar P. Servien e como seja, antes, considerado em harmonia com todo o resto, numa visão de conjunto que não parece disposta a mutilar de nenhum elemento o operar do artista, que o nosso A. pretendia reduzir aos dois exclusivos elementos abstratamente generalizados de *arte* e *ciência*, vamos traduzir aqui dois trechos do ilustre professor Luigi Stefanini da Universidade de Padua:

“O tirocínio humano da arte” — escreve êle à pág. 43 do seu volume “Arte e lingua, Arte e persona, Arte e scienza” CEDAM, Padova, 1954 — “que é experiência, trabalho, fadiga, dor, luta, vontade —

(1) V. notre *Science et poésie*. Bibliothèque de Philosophie scientifique, Flammarion, édit. (nota de Servien).

condiciona o incondicionado, isto é, satura de sentimentos humanos a obra bela que, contudo se ergue e paira acima do costumeiro trabalho da humanidade. Através da vigorosa concentração espiritual do gênio, tôdas as substâncias do viver cotidiano fundidas ao calor do sentimento, transferem-se na forma, como tôdas as substâncias do solo transferem-se para a flor, transfiguradas pela energia vital da semente e da planta". E ainda:

"ao tirocínio do gênio [ibidem, pág. 51] concorre a vida com tôdas as suas experiências também dolorosas e sangrentas: entre estas experiências não há de se excluir uma trabalhosa comparação com os materiais e os instrumentos para encaminhar, com a aquisição de atitudes e de conhecimentos, ao emprego daquilo que deverá ser definitivamente submetido, no momento absoluto da criação. A técnica, entendida neste sentido, tem um valor instrumental e não final: é instrumento de libertação. Se a perícia alcançada ou os conhecimentos adquiridos se põem como fim, cai-se na "habilidade", no "preciosismo", no "virtuosismo", os vícios que corrompem a arte ou a suprimem."

Como bem se vê, Servien não nos conta nada de especial. Mas o que surpreende acima de tudo é a atitude simplória com que êle aborda esta questão que se identifica substancialmente com o problema da relação entre *conteúdo* e *forma* na arte. Com efeito, êle toma aqui a *forma* (que neste caso coincide com a *técnica*) como se ela pudesse considerar-se preexistente e, por isso, separável da realização artística na sua complexidade e unidade sintética de elementos espirituais e materiais. E pelo simples fato de que aqueles elementos técnicos são traduzíveis "en langage des sciences", pensa êle — com a redução a número dêste elemento objetivo — ter na mão o próprio mistério da arte, não percebendo que se trata apenas de um só elemento dos muitos, dos infinitos elementos que entram em jôgo no ato criativo do artista, e que são, na sua maioria, irreduzíveis a número.

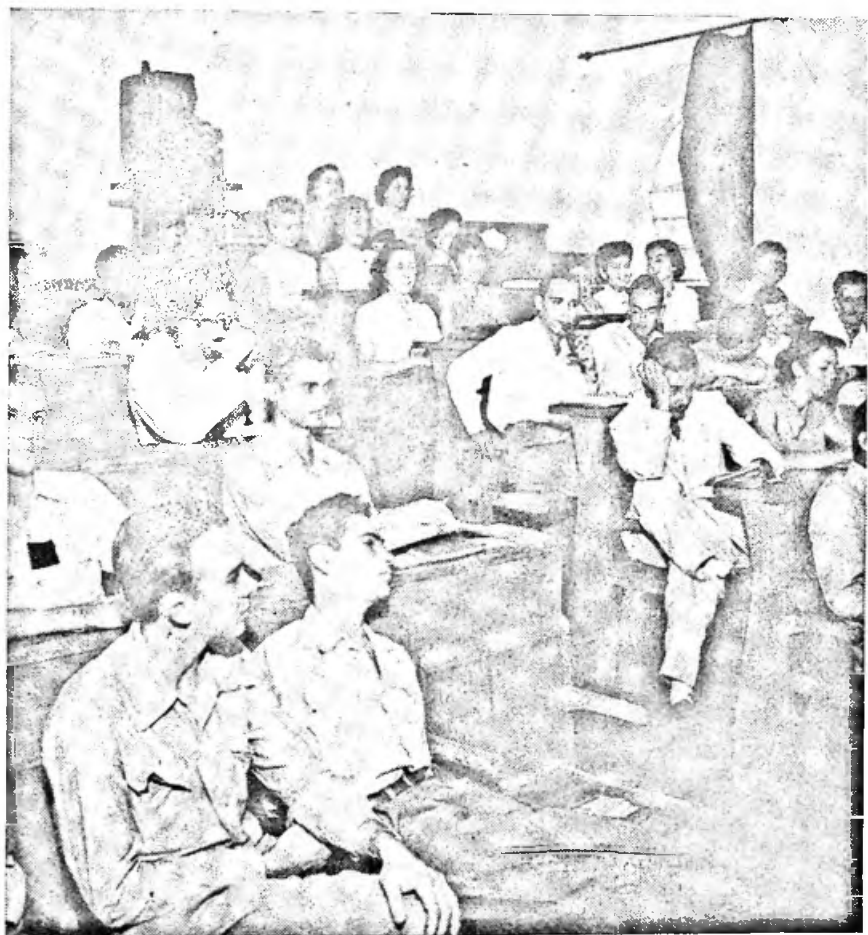
"Les plus grands poètes" — diz Servien (pág. 8) — "ont écrit en vers, ont accepté de ces liens, dont la définition n'a rien de poétique: ce sont des règles qu'on s'impose de suivre et qui s'expriment 'en langage des sciences'. Il en est d'autres que suit le poète: les règles de la grammaire".

Ora, à parte o fato de que estas regras (que todo artista se impõe para se exprimir), embora possam definir-se com expressões quantitativas, são, porém, na sua origem, mais

vividas e intuitas do que aprendidas e estão estritamente ligadas a um sentimento, à parte o fato de que somente a frio, por um processo de abstração, reduzem-se em formas gerais (em *ritmos* ou *metros*, quando se tratar de poesia), à parte o fato de que primeiro vem a poesia e depois as regras da poesia, assim como antes vem a língua falada e desta os gramáticos tiram ou deduzem as regras, que nem sempre conseguirão impor-se, por sua vez, com todo o seu rigor, ao poeta, pois, de preferência é o poeta que funda, com o seu exprimir-se, novas regras, novas leis rítmicas e sintáticas; à parte também a questão se não seja antes o caso de se afirmar que poesia e regras, assim como inspiração e técnica, nascem juntas (pois, além de não haver regra sem exceção, não há técnica que não seja a técnica deste ou daquele particular momento da evolução de um artista), à parte tudo isso, parece que Pius Servien não tenha entendido que, não somente a definição dos instrumentos da arte não tem nada de poético, mas, qualquer outra definição que se possa dar de toda a arte — quando se reflita sobre a mesma — pertence necessariamente à ordem conceitual, isto é, lógica, e nunca à ordem que é própria da arte, isto é, à ordem da fantasia. Em outras palavras, apesar do nosso A. pretender fundar uma Estética científica, parece cair — contudo — na incongruência de não reconhecer que a estética deve proceder conceitualmente, ou seja, filosoficamente.

Pois bem, todo o mundo sabe que a estética, enquanto filosofia da arte — como não pode deixar de ser — não precisa ter nada de poético, sob pena de cair no execrado “esteticismo” e fracassar, pois, enquanto estética; assim como, em troca, a arte não deve ter nada de científico, senão, implicitamente, num poder expressivo que, mesmo tendo sido adquirido por um longo tirocínio, não requer, à certa altura, mais nenhum esforço no momento da criação, e, assim, espontaneamente, subconscientemente, ou — poderíamos dizer — sonambôlicamente, executa as ordens da fantasia.

A fim de termos uma clara idéia de como todo o patrimônio de experiências (sejam elas de natureza artística, ou científica, ou econômica, ou ética, ou mística) possa ser opor-



Sala de Aulas

tunamente utilizado no momento da criação artística, sem que por isso fique minimamente enfraquecido ou mutilado o poder criador da fantasia, parece-nos aqui conveniente considerar o seguinte fenômeno: Quando aprendemos a escrever à máquina, devemos cumprir, no começo, um esforço consciente e continuado para batermos os dedos sobre as letras do teclado, justamente sobre aquelas necessárias para a transcrição, — uma após a outra — das correspondentes letras de palavras que pronunciamos mentalmente ou que copiamos de um texto. Porém, uma vez que se tenha adquirido o mecanismo destes movimentos, bastará que os olhos se pousem sobre uma palavra ou uma frase, para que os dedos se dirijam espontaneamente para as letras necessárias: tão mecânica e espontaneamente, que o datilógrafo poderá permitir-se — às vezes — escrever e falar ao mesmo tempo; assim como uma pessoa adulta não se preocupa mais com os movimentos necessários para caminhar, que tantos esforços lhe custaram, todavia, quando os aprendeu primeiramente e que não lhe impedem, agora, de conversar, como se estivesse comodamente sentado numa poltrona (1).

Continuando nesta tentativa de colher o sentido e avaliar a importância da contribuição dada por Servien à Estética, não podemos deixar de abrir um parêntese para confessar o contínuo sentimento de impaciência e de mal estar que provamos durante toda a leitura da obra em aprêço, seja pela expectativa — em que o nosso estudioso deixa o leitor a cada página — de encontrar finalmente uma prova palmar da fecundidade das suas pesquisas, seja pela maneira fragmentária e desarticulada, isto é, episódica e inconcludente com a qual toca em questões que foram muitas vezes objeto de discussões e que já chegaram a soluções criticamente satisfatórias, soluções estas que êle parece ignorar. Se não receiassemos de abusar da hospitalidade, já muito generosa, que nos ofereceram os diretores desta Revista, seria nosso desejo for-

(1) Cfr. a êste respeito: Diamantino Martins: "Introdução à psicanálise" in: Brotéria — Vol. XXXIX — Fasc. 1 — Julho de 1944, págs. 9-10 — Lisboa.

mular, uma por uma, tôdas as objeções que nos suscitou o texto de P. Servien, e daríamos, assim, uma prova mais evidente de que não é por prevenção que movemos estas críticas ao ilustre escritor francês.

Limitar-nos-emos, pois, a citar algumas outras passagens, às quais faremos seguir as nossas observações, para em seguida alcançarmos aquele que nos pareceu o elemento essencial de tôda a especulação servieniana, e tirar finalmente as nossas conclusões, que não querem ser categóricas nem definitivas, na esperança de que o nosso A. consiga provar, em outra obra sucessiva, que as suas revelações representam um substancial progresso para a ciência estética.

“S’il faut être intelligent”, — escreve Servien (pág. 9 da sua obra em questão) — “celui qui le sera davantage laissera les autres parmi les médiocres. Or, on peut encore servir, si on est médiocre ingénieur, par exemple; mais non si on est médiocre artiste”.

Ora, não há dúvida de que um engenheiro afirmaria justamente o contrário. Mas a questão essencial — para evitarmos de falar em vão — consiste, a nosso ver, em estabelecer uma diferença entre artista e artista, entre cientista e cientista.

É claro que se por artista “*stricto sensu*” entendermos somente quem se mostrou capaz de produzir autênticas obras primas, e... no momento em que deu prova desta superior capacidade criadora; e se por engenheiro, ou cientista (qualquer que seja o campo específico de sua atividade) entendermos quem se comporta mediocrementemente — de forma que ninguém se incomoda com as suas imperfeições — neste caso a superioridade a que alude Servien é um fato indiscutível. Mas, na prática, acontece geralmente o contrário: pois que, é muito menos perigoso um artista medíocre do que um engenheiro pouco competente. Naturalmente esta discussão é ociosa e o seu resultado depende de quem julga. Se o crítico fôr alguém que entenda de verdade a respeito daquilo a propósito do qual deve julgar, êle procurará a perfeição e não estará disposto a justificar a mediocridade nem no campo da arte, nem no campo da ciência em geral.

A questão mais grave, porém, é a da atribuição da “inteligência” à arte, ainda mais do que à engenharia. À parte esta atitude mais ou menos gratuita, e porisso arbitrária, na escôlha da ciência ou da arte como campo específico da “inteligência”, parece que Servien não queira nem tomar conhecimento daquela particular atitude que distingue o espírito humano durante uma qualquer manifestação artística, em relação à atitude que caracteriza o mesmo durante um ato lógico, ou científico, ou filosófico: *Fantasia* ou *imaginação* de um lado, *pensamento reflexo* do outro. Ora, isto significa recair de uma vez na chamada pre-história da estética, ou então, tomar uma atitude revolucionária, que se tornará facilmente risível enquanto não fôr justificada por um rigoroso processo previamente intentado a tôda a história do pensamento estético.

* * *

Como já observamos de passagem, Pius Servien bem sabe que está marchando contra corrente: por isso, procura mostrar que a atitude à qual se opõe não aprofundou bastante o problema da relação entre arte e ciência.

“Sans doute” — escreve êle à pág. 10 da sua *Estética* — “parler des sciences en ces domaines, a pu engendrer des équivoques. [...] On a pu dire: — Mais que prétend la science quand il s'agit de beauté. Les mélanges de poésie et de nombres, de bonnes intuitions scientifiques et de considérations sur les arts, inspirent à plus d'un une juste inquietude. [...] On n'aurait pas de peine à montrer combien ces inquietudes se trouvent justifiées par les faits”.

Êstes fatos são o cepticismo ao qual chegaram muitos estudiosos de métrica:

“Il peut sembler étrange qu'un auteur qui a passé plus de quarante ans de sa vie à étudier la métrique et la musique grèque ose avouer qu'il ne sait pas ce qu'est un mode grec, à l'exception de la Doristi, et qu'il ne sait pas scander, ce qui s'appelle scander, une ode de Pindare ou de Bacchylide”.

Ora, a importância destes estudos emerge — segundo Servien — do fato deles terem sido como o modelo dos estudos filológicos e do fato de que os filólogos, “dont l'influence domine les études littéraires” fizeram de tais estudos o seu objetivo preferido.

“Or, ces études ont été la principale force, et comme le modèle [...] d'étude telles que la métrique française, ou de l'enseignement musical moderne (en aboutissant par exemple, par l'entremise de Westphal et de Rossbach aux ouvrages des Combarieu, Emmanuel, etc)”. (pág. 11-12)

Afirma ainda Servien que os estéticos de raça opõem a estas provas muitas objeções entre as quais a mais comum é que “les poètes, sans trop oser le dire, se bornent à saluer de loin ces grands travaux, et ne s'y enterressent pas” e que se, por acaso, se tratar de considerar valores de poesia mais profundos, o divórcio entre *arte e ciência* (*sentimento e métrica teórica*) aparece muitas vêzes ainda mais sensível. Pois bem — observa ainda Servien — *o estético acredita que êstes grandes investigadores, mesmo se a sua ciência estivesse segura, se perdem em poesia.*

“Pur rassurer un peu tel lecteur” — diz êle textualmente — “il vaut mieux lui parler de Vinci et de Rameau. On peut se fier à l'instinct qui les guide. Il les mène aux sommets de leur art. Quand le peintre étudie la perspective et les rayons lumineux, un Huyghens, un Monge, ne le désavoueraient pas. Quand Rameau étudie les accords musicaux, il ouvre ces chemins que devait continuer un Helmholtz.

On voit, unies en eux, la science et la beauté. (1) Ils semblent avoir toujours tiré, de celle-là, je ne sais quelle force de beauté; et nous serions téméraires de les séparer en eux, de voir en Vinci un peintre qui s'avisait de perdre une partie de son temps à être professeur de physique ou, pis encore, amateur; exemple de dissipation pour les peintre à venir. Il est plus sage de voir, en Vinci, en Platon, en Pascal, la présence réelle de cette union, science et beauté. Quelle que soit sa nature, elle est donc possible, elle est féconde. D'une tout autre espèce que les archives numériques, spécieusement scientifiques, à propos d'une poésie peut-être absente, — il s'agit ici d'une union de la science et de la beauté, qui ne peut plus vous laisser indifférent et sceptique. Bref, cette union est ici un fait. (3) [...]

Or, quel est le caractère de cette union véritable entre science et art? Quelle que soit la nature d'une telle union, nous la reconnaissons Alaisement à ses fruits: d'une part oeuvres d'art véritables; d'autre part, résultats qui ont les caractères communs aux résultats scientifiques: (4) ils constituent un pas en avant, modeste ou important, mais enfin acquis, commun à tous, ayant un certain caractère de généralité. Si vous

(1), (2), (3), (4) Frisos nossos.

êtes seulement physicien, vous entendrez Vinci parler un langage qui vous intéresse. Si vous êtes seulement peintre, voici de ses oeuvres qui vous toucheront”.

Até quando se trate de uma mistura que traga as duas etiquetas *ciência* e *arte*, e se não se conseguir encontrar nela nem uma coisa nem outra, será preferível — diz Servien — empregarmos melhor o nosso tempo.

“Mais, en présence d’une union, d’une sorte toute différente — et l’exemple d’un Vinci nous aura servi à fixer les idées — si vous avez pu vous assurer, et de la présence de la science, et la présence de l’art: ce fait vous intéresse au plus haut point, il unit en une seule les deux sources les plus élevées de notre civilisation”

Nesta síntese de autêntica arte e verdadeira ciência, conclui Servien, (pag. 14 op. cit.)

“il figure [...] je ne sais quel plan encore confus de ce que doit chercher l’esthétique elle-même. Si ce mystère d’union pouvait être partiellement éclairci, formulé en méthode, l’esthétique, ou, si l’on veut, une certaine branche de l’esthétique, s’identifierait avec la solution progressive de ce problème”.

Como se vê, P. Servien parece estabelecer, aqui, uma tarefa bem definida para a estética (para a nova — entende-se — não para a imperfeita do passado): justamente a de desvendar o *mistério* da união da arte e da ciência e formulá-lo de maneira metódica. Somente assim — diz êle — a estética se identificaria com a solução progressiva do problema.

Ora, êle pede que este mistério possa ser “parcialmente esclarecido”. E então, mais uma vez gostaríamos de saber se Servien nunca estudou a estética de Croce. Não há dúvida de que, mesmo se a tivesse estudado, dá prova de não conhecê-la muito bem, pois Croce resolveu claramente o problema da relação entre *arte* e *ciência*, o qual corresponde, aliás, implicitamente ao da relação entre *arte* e *vida*.

O espírito humano é *uno*, segundo Croce, e por isso não existem compartimentos estanques que dividam, por assim dizer, irreparavelmente a arte da ciência e da economia e da moral, mas, na vida do espírito em que a experiência está sempre

tôda implicitamente presente, verifica-se uma série ininterrupta de passagens de uma maneira para outra maneira de manifestar-nos e de viver: ora somos, por assim dizer, guiados por uma exigência de logicidade durante a qual calculamos ou analisamos ou julgamos e refletimos; ora somos como estregues a uma inspiração e, por isso, nos abandonamos à necessidade de fantastizar, como se desejássemos evadir de uma mundo que não nos agrada mais (e assim criamos outro mais apto a satisfazer-nos intimamente), ou ao desejo de captar um aspecto da própria natureza que parece escapar-nos e que queremos fixar, subtraindo-o, assim, à voracidade do tempo; ora é a necessidade de viver que nos sugere atos econômicos e cálculos de interesse, ora, enfim, sentimos a necessidade de obedecer a uma lei moral sem a qual não seríamos nada mais que brutos. Tôdas exigências estas que fazem parte da nossa humanidade em geral e da nossa personalidade em particular. Razão pela qual, quanto mais o homem é perfeito, tanto mais estas exigências são satisfeitas mediante a aquisição de atitudes correspondentes. Eis, então, manifestar-se o gênio, o homem das múltiplas capacidades que foi típico na Idade da Renascença. Mas, se a certo momento considerarmos o artista (ou o homem enquanto se comporta como artista, naquele determinado momento) deverá predominar nêle a fantasia e viver, o seu espírito, "sub specie imaginationis". Assim, tôda a sua experiência científica e econômica e moral, embora estando tôda presente na sua alma, o será como subconscientemente e agirá sem que o artista tenha necessidade de afastar a sua atenção consciente ou super-consciente para outros campos de atividade que não coincidam com a necessidade de se exprimir, como entregue àquela sublime loucura que é característica da atividade fantástica.

E não se pense que o artista seja tanto mais artista quanto maior conteúdo científico ou moral ou econômico êle revele através de sua manifestação. Pensar assim seria como recair nas velhas teorias estéticas que há muito tempo foram condenadas como moralísticas, ou intelectualísticas, ou utilitarísticas, ou sensualísticas. Qualquer que seja o conteúdo espiritual de cada artista (fôsse êle o mais ingênuo dêste mun-

do), do ponto de vista artístico êle realizará uma autêntica obra de arte tôdas as vêzes que conseguir expressar êste seu mundo interior de maneira fiel e em forma fantástica, isto é, sem nenhuma preocupação conceitual, ou moral, ou utilitária que já não tenha sido resolvida e que possa, de certa forma, intervir a enfraquecer a fôrça criadora da fantasia.

* * *

No que diz respeito ao caminho a ser palmilhado por parte do estético iluminado, êste usará — segundo Servien — a seguinte pedra de toque, para constatar se a arte seja ou não autêntica: tôda busca fecunda deverá abrir caminho para duas diferentes espécies de provas

“et produire, sur une tige unique, des fruits de ces deux espèces: d'une part, de l'espece à laquelle appartiennent la Jaconde, Castor et Pollux; et d'autre part, de l'espece à laquelle appartiennent la théorie physique des accords, ou celle des rayons lumineux.

Ces conditions sont nécessaires; mais non suffisantes, car il faut plus pour former la nouvelle esthétique. Il faut rendre explicites certaines méthodes; il ne suffit pas, pour aider à gravir les cimes, de les montrer de loin. Si une telle esthétique est possible, il faut en dire un peu plus que ce conseil: ayez un génie parent de celui de Vinci, ou de Platon”. (pags. 15-16)

Assim, Servien alega como exemplo que o jovem pintor, admirando um quadro, sente que pode dizer: “eu também sou pintor”. Da mesma forma comporta-se o jovem físico, lendo com paixão as memórias de Schroendiger. Assim, no caso do *estético*, o qual — segundo o ideal de P. Servien — entende observar e colhêr em si mesmo, no seu operar (mas não por simples juxtaposição) aquelas duas formas do espírito humano, trata-se de poder chegar a dizer com razão “eu também sou *artista-homem de ciência*”, quando contemple a obra de Lucrécio, de Pascal, de Goethe, de Dürer.

Pois bem, a finalidade da estética é, para o nosso A., a de caracterizar esta determinada forma de produção binômica ou bifronte. E se, por acaso, formos dotados dêste tipo ou forma do espírito, tratar-se-á “*de compreender a si mesmo ou de se pôr à prova: assim como o tentava o próprio Vinci nos fragmentos que nos restam de um tratado da pintura*”.

Pôsto que uma tal estética seja possível, não devemos desanimar, por exemplo, se em Leonardo encontramos apenas os primeiros vestígios da óptica, — porque como Servien dissera antes — a condição da estética assim entendida é uma condição necessária para que se realize uma verdadeira estética, não, porém, suficiente. E esta condição necessária e não suficiente é que

“Les seuls ouvrier sur lesquelles elle puisse réellement compter, aient dans leus âme non seulement quelque moi aussi je suis peintre; mais encore un ‘moi aussi je suis physicien’ et ceci en une seule âme, et non deux juxtaposées comme eau et huile; et cependant qui le preuve par des fruits certains des deux sortes”.

Eis que P. Servien, sem querer, poz, assim, em evidência tôdas as suas misérias: Em primeiro lugar êle estabelece como condição “necessária mas não suficiente” para que se realize a verdadeira estética, aquela que consiste na necessidade de sermos dotados ao mesmo tempo de capacidade científica e de sensibilidade artística.

Ora, esta não suficiêcia (talvez um aspecto dela que Servien não tinha previsto quando escrevia) consiste, a nosso ver, nesta mesma *limitação a dois aspectos, em vez que a todos os aspectos em que se pode manifestar a vida do homem-artista*. Se esta tendência do nosso A. a passar de um âmbito mais restrito (o da simples sensibilidade artística) a um mais amplo (o da sensibilidade artística unido à atitude científica) significa um alargamento no sentido da universalidade, êste movimento de amplificação de ângulos visuais é encomiável, mas... não representa senão um simples início de amplificação: esta diade *arte-ciência* constitui como uma espécie de antolhos que limita o campo de uma mais perfeita compreensão do mundo do artista: aquêle mundo que, se queira ou não, teve que projetar-se e refundir-se — sob a ação unificadora da fantasia — na obra de arte. A menos que por ciência não se queira entender sòmente a ciência física, ou seja, a óptica para a pintura ou a acústica para a música — segundo a exemplificação do nosso A. —, e sim, tôdas as ciências que investem êstes e os outros campos de ação do homem e que contribuem a formar o seu patrimô-



Sala de Aulas

nio espiritual, o seu mundo. Por isso, ao lado da física devemos pôr a psicologia, a moral, a religião, a economia, a política, etc., pois, do momento em que se reconheça que o artista não é somente artista, não se vê porque à nova exigência de ser cientista não se deva acrescentar a de ser homem econômico e homem moral, numa palavra: *filósofo*, isto é, desejoso de resolver todos, e não somente um ou dois aspectos avulsos do grande problema da vida.

Além disso, desejaríamos que P. Servien não caísse no erro de atribuir à ciência estética o mágico poder de fabricar o artista, ou seja, de fornecer ao artista as normas infalíveis para ter sucesso, em vez de limitar-se a conceder-lhe a faculdade de efetuar uma desprezenciosa interpretação ou compreensão do fenômeno, ou da atividade artística na sua mais profunda essencialidade. Seria de se esperar, em suma, que não se confundisse a *língua viva* com a *gramática*; o passarinho que vôa com a teoria do vôo dos pássaros, numa palavra, a *arte* com a *filosofia da arte*, isto é, com a *estética*. Desejaríamos que assim fôsse, porque, na verdade, lendo a obra em aprêço a coisa não nos parece muito clara.

Mas, deixemos de lado tal questão e vamos para a frente: Em segundo lugar P. Servien passa a considerar os requisitos do verdadeiro estético como encarnados no claro exemplo do auto-exame dado por Leonardo, enquanto artista-cientista: auto-exame que se identifica com o Tratado sobre a pintura e, "lato sensu", com as "Poéticas" da Renascença e dos séculos sucessivos, até encontrar novo eco e justificação no movimento de Paul Valéry, por êste mesmo denominado "Poética".

Esta segunda observação nos reconduz à primeira: pois, é provado que a *Poética*, ou seja, o auto-exame que um artista faz no intuito de colhêr a estrutura do processo criativo, se é uma coisa interessante e útil para a estética, não esgota tôda a estética, mas representa apenas um aspecto da mesma. E basta examinar, um por um, êstes tratados concebidos e redigidos por artistas, para se cêrtificar de que o autor dos

mesmos, além de deixar, naquele momento, de ser artista para se tornar um teórico, isto é, em medida maior ou menor, um filósofo da arte, acaba geralmente numa filosofia mais ou menos lacunosa e rudimentária, mostrando, assim, imaturidade crítica para resolver convenientemente o problema estético em tôda a sua complexidade e organicidade.

Assim, se quisermos concluir sôbre a base da mesma exigência de estabelecer uma condição necessária — embora não suficiente — para que um estudioso de questões artísticas possa realizar uma autêntica estética, poderíamos dizer — completando a lacuna que já assinalamos na investigação de Servien — que os únicos artífices com os quais tal estética autêntica possa contar, deverão ter na sua própria alma não sômente algum “eu também sou pintor” e algum “eu também sou físico”, mas também algum “eu também sou psicólogo”, “eu também sou homem moral”, “eu também sou homem religioso”, “eu também sou homem econômico”, numa palavra “eu também sou filósofo” e, tendo assim mente e coração abertos para todos os problemas da vida e não podendo não desejar resolvê-los com tôdas as fôrças do seu espírito, encontrar-se-ão no bom caminho, no único que consinta um verdadeiro aprofundamento da arte em geral e capaz de dar um suficiente fundamento crítico a todo juízo singular que possa ser emitido sôbre tal ou qual manifestação artística. Sômente assim, com efeito, pode ser consentido ao céptico compreender, sem lacunas impreenchíveis, o mundo do artista e ver até que ponto, isto é, com quanta eficácia e fidelidade êste mundo veio a ser exprimido em tal ou qual obra de arte.

* * *

Nesta altura, cumpre-nos observar que, a nosso ver, P. Servien toma — com esta sua atitude — uma posição que representa uma espécie de síntese entre a exigência da “allgemeine Kunstwissenschaft” e a da “Poética” proclamada neste último decênio por Paul Valéry: exigências estas que apesar de recentes, não representam senão uma revivescência um tantinho anti-histórica de momentos e posições que não são

tanto rejeitáveis pela sua parcialidade e limitação, quanto, de preferência, pela sua pretensão de substituir-se “in toto” à *estética-filosófica*, depois de tê-la arbitrariamente reduzido ao mesquinho âmbito de uma *metafísica do belo*, no sentido estritamente clássico desta palavra.

Ora, sempre que êstes dois movimentos, e todos aquêles afins, se afirmem sob forma de manifestos ou programas, êstes são concebidos e formulados justamente sôbre a base de idéias, ou princípios, ou axiomas que, devido à sua generalidade criterial, palmilham o mesmo caminho da filosofia; porém, dada a sua ingenuidade, ou dogmaticidade, ou gratuidade, não tardam em revelar-se filosofias baratas, nas quais uma empiria intro ou extrovertida substitui-se ao universal lógico, a despeito de tôda coerência, e operando um notável regresso no caminho da evolução estética.

* * *

No capítulo consagrado à análise fundamental da linguagem, análise que êle considera o necessário fundamento da estética, recusa-se Servien a efetuar resumos das pesquisas por êle próprio realizadas “durante um quarto de século”, “visando fazer da estética uma nova ciência, e definir, assim, o tipo mesmo das ciências humanas, e o método fundamental que lhes permite acceder a êste nome de ciência”. Naqueles escritos, tinha o nosso A. a intenção de mostrar

“que le peintre, le poète, le musicien peuvent ajuter quelques lumières de science aux lumières propres que la nature leur a offertes d’emblée, et qui leur permettent d’être des voyants, guidant le progrès des humains”.

Ora, se por um lado lamentamos não conhecer êstes estudos precedentes senão através do livro de Salazar acima mencionado, por outro lado bastaria esta declaração do próprio Servien para autorizar-nos a concluir que não há, em tudo isso, uma verdadeira contribuição à solução do problema estético propriamente dito. Mas não está somente aqui-a preocupação que dirigiu o nosso A. nas pesquisas anteriores:

“J’ai montré” — diz êle textualmente à pág. 23 — “qu’il existe, au sein du langage, deux domaines qui s’opposent par leurs propriétés,

et que j'ai appelés Langage des sciences et Langage lyrique. Dans le premier seulement, il existe des phrases équivalentes: telles, que l'une puisse être remplacée par une autre. Par exemple vous indiquez la même chose en disant 'J'ajoute trois et deux' ou 'J'additionne quatre et un'".

Permitimo-nos relevar, desde já, que tais afirmações sobre a linguagem trazem consequências muito graves: Com efeito, ou o A. considera a linguagem como u'a simples forma bem definida — mesmo se não está ainda suficientemente definido o conteúdo que ela deverá revestir e mesmo se não existe ainda conteúdo nenhum (e neste caso Servien voltaria a operar, ou melhor, a reafirmar uma *cisão entre forma e conteúdo na arte e na ciência em geral*, cisão esta que ninguém mais aceita hoje em dia e que com toda razão é atribuída à pré-história da estética) — ou então, se elle também admitir esta unidade de forma e conteúdo, dá, com isso, prova de estar bem convencido de ter infalivelmente encontrado ou descoberto o preciso limite que serve a definir a arte e a distinguí-la do que não é arte, a despeito do seu cepticismo pelas posições dogmáticas e a despeito daquela espécie de cristalização em princípios gerais que lhe faz desprezar toda filosofia.

Mas, para que não pareça que nós queremos interpretar o pensamento de Servien sobre a base de algumas frases destacadas, vejamos mais de perto quais são as precisas intenções do mesmo:

"Nulle phrase au monde ne remplace exactement celle-ci" escreve à pág. 24 da sua Estética—:

"Les chemin de la lune en ce palmes s'achève.

Les astres de la nuit sont encore allumés.

La terrasse est glacée et pâle comme un rêve.

A dessein, nous choisissons un texte (1) dont tous les mots pourraient figurer en Langage des sciences. Et cependant, ainsi réunis, ils appartiennent au Langage lyrique; car on ne peut trouver aucun texte exactement équivalent au texte précédent.

Mais il est des mots qui appartiennent en propre au Langage lyrique; par exemple amour, poésie, justice. Il est vain d'en tenter une

(1) Extrait de **Orient** (nota de Servien).

définition, c'est-à-dire d'en cherche une phrase équivalente. Il est non moins vain de tenter de définir la poésie au moyen de tout un livre (ses phrases en Langage des sciences seraient hors du sujet, celles en Langage lyrique ne pourraient servir pour une définition)" (1).

Ora, para que se possa estabelecer quais frases pertençam "in proprio" à linguagem da ciência e quais à linguagem da poesia (coisa esta que ao nosso A. parece definitivamente estabelecida como um dado de fato) é evidente que se deve pressupor um perfeito conhecimento do que é ciência e do que é arte. Ou então, correr-se-á o risco de cair num círculo vicioso, numa solução tautológica: Com efeito, *Arte* viria a ser aquilo que se exprime com a linguagem própria da arte e a linguagem da arte, ou lírica, seria aquela que pertence "in proprio" à arte. Seria, pois, bem o caso de finalizarmos com o conhecido provérbio francês: "Contentement passe richesse".

Afinal, ou o nosso A. fala para se satisfazer com a emissão de um mero "flatus vocis", ou então deve reconhecer que está fazendo uso da Linguagem, mas de uma linguagem que não tem nada de científico, apesar de não ter, neste caso, nem mesmo nada de poético, no sentido mais alto desta palavra.

No que respeita ao seu aforisma final, não podemos deixar de reconhecer que é de uma ingenuidade sem par, porque as conseqüências que daí derivam bastariam sòzinhas a fechar definitivamente a bôca ao seu próprio A. Com efeito, à parte o fato de não se poder deixar de admitir a necessidade de instituir preliminarmente um código para fixar as palavras e as frases que pertencem à linguagem lírica e as que pertencem à linguagem científica (sob pena de se dever implicitamente admitir que esta discriminação — uma vez que se a tenha efetuado — tem todos os ares de se fundamentar sôbre um conceito que aspira, pela sua generalidade, mas não alcança a universalidade, a qual é prerrogativa do conceito filosófico) à parte isso, os casos são dois: ou Servien fala uma linguagem científica: e neste caso não pode pretender definir nada, porque o objeto principal da estética é justa-

(1) Frisos nossos.

mente o de compreender o que é a Arte (e então todo o seu falar será um falar de balde, porque, como êle diz, "ses phrases en Langage des sciences seraient hors de sujet"); ou enfim, admitindo que fale uma linguagem artística, realizará (*posto que isso seja suficiente*) uma obra de arte, a qual, porém, em quanto tal, nunca poderá pretender de valer como teoria da arte, isto é, como Estética.

Apesar destas nossas objeções que poderão parecer ditas por excessiva severidade, o único ponto que parece ficar de pé, como ainda digno de atenção, é aquêlê critério discriminativo segundo o qual a *linguagem científica* seria *substituível*, enquanto a *linguagem lírica* não. Esta distinção — insistimos — pressupõe, pela sua categoricidade, uma definitiva distinção entre *Arte* e *Ciência* e tudo aquilo que está com elas relacionado. A qual coisa, pressupõe, por sua vez, que se saiba plenamente o que é ciência, ou, pelo menos, que se tenha dela uma definição conclusiva e irremovível. Mas, como legitimar esta definição, uma vez que se a tenha excogitado? Sômente através de um rigoroso controle da razão, que consiga tudo reconduzir a um princípio universalíssimo, mas nunca através de um simples dado estatístico, que poderia — na mais feliz das hipóteses — constituir um problema a resolver, nunca, porém, uma solução: isto é, por outras palavras, sômente através do muito desprezado método filosófico, ao qual ninguém pode escapar se não quiser se limitar a falar de balde, ou a fazer retórica.

E é aqui o caso de observarmos (permanecendo nisso substancialmente de acôrdo com uma grave admoestação de Henri Bergson) que, *se por linguagem científica não se entender algo de exterior* (uma espécie de símbolo que sirva para representar exteriormente um conteúdo que seria a ciência), *mas a própria ciência qual se revela ao pesquisador através de seus constantes esforços, se, em outros termos, não se confundir a ciência com a simples divulgação da mesma*, nenhuma enunciação ou revelação científica efetuada pelo próprio cientista é, a rigor, substituível, senão de uma maneira aproximativa e imperfeita.

Seja-nos agora permitido frisar que o estudo de Pius Servien é tal que, depois de ter tomado uma atitude declaradamente antifilosófica, assume de vez em quando, embora incidental e fragmentariamente, em contradição com as suas premissas iniciais, uma série de posições — perante tal ou tal outro problema estético — que coincidem perfeitamente com aquelas que poderíamos considerar as maiores conquistas da estética filosófica, desde Baumgarten até Croce.

Naturalmente esta atitude desarma o crítico, porque, a cada observação, a cada objeção que possa mover-lhe perante certas passagens em que sustenta posições já superadas há séculos e, portanto, inaceitáveis em face de uma crítica que tende a se tornar sempre mais severa, ei-lo; quando menos se esperaria, afirmar substancialmente o contrário daquilo que parecia ter querido defender pouco antes “*unguis et rostris*”.

Atitude cômoda esta, para poder dizer a certa altura a quem, como nós neste momento, tente apontar a sua incoerência: — Não entendestes bem; parastes na letra, mas o espírito era outro. — Nós, porém, que não acreditamos numa demasiada grave cisão entre forma e conteúdo, entre espírito e letra, poderíamos, então, convidá-lo a ser mais claro e a evitar posições equívocas.

Mas, procuremos provar, com algum exemplo, a veracidade de quanto estamos afirmando. Já procuramos fazer observar que o fato do nosso A. se ter apoiado — para fundar a nova Estética — numa indispensável dúplice experiência: científica e artística ao mesmo tempo (experiência que êle se gaba de possuir sôbre todos os metafísicos, que seriam racionadores estéreis) equivaleria substancialmente a substituir a “Poética” à “Estética” (V. exemplo de Paul Valéry). Nada disso! Somos nós que nos equivocamos! Eis, com efeito, aquilo que o nosso A. escreve à pág. 141 da sua obra:

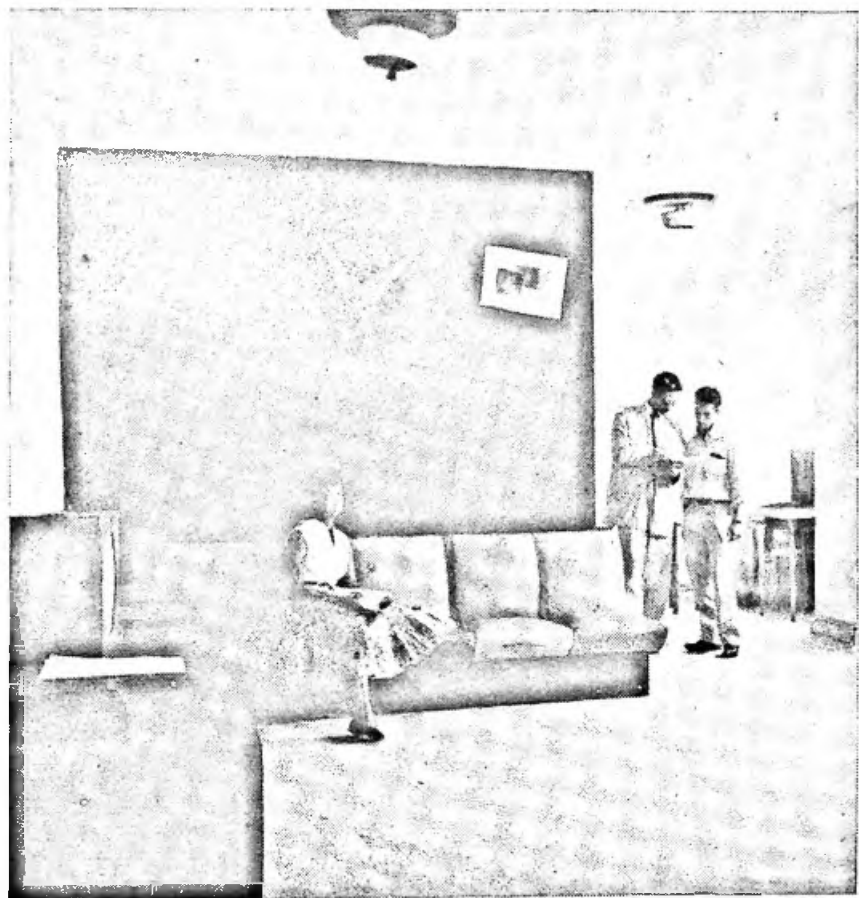
“... Et, pas plus qu'aux poétiques et rhétoriques, il ne faut croire aux enseignements du dessin et de la peinture, datant de l'ère des règles et des codes; ou du moins il faut être bien sur de savoir choisir, selon son propre choix lyrique”

Pois bem, como se vê, se tivéssemos que levar a sério estas últimas palavras, todo o segredo da arte não estaria tanto na ciência, na redução a regras exclusivas e infalíveis de dados empíricos e recursos pessoais dos artistas singularmente considerados e autores de poéticas, mas, de preferência, em algo de muito mais importante que é o “universal poético” ou, se quisermos, “o universal lírico”, que age em cada um de nós e determina a escolha lírica, seja no juízo estético, seja no ato criativo do artista.

“L’universalité, seule” — escreve o nosso A. à pag. 144 — “permet [...] de se poser dans son ensemble le problème du langage. Elle seule permet d’en discerner les divisions naturelles; de ne pas se soumettre aux divisions arbitraires qui pourroient n’avoir pour elle qu’une habitude traditionnelle de les employer, et, à l’origine, la nécessité du premier arrivant (peut-être un des moins renseignés sur le problème, même s’il était un homme de génie, et souvent ce n’en était pas un) de découper, de diviser la difficulté.

Ainsi, cette universalité est indispensable, et pour établir l’étude du langage, et pour établir la théorie du choix”.

Bem se vê que o nosso A. converteu-se — talvez sem ter consciência disso — à filosofia, mas apenas com palavras, infelizmente, pois, para dar prova de se comportar como um verdadeiro filósofo, deveria ter a honestidade científica de reconhecer que estas suas novas afirmações com as quais sustenta a unidade da arte, a universalidade do seu princípio e condena as divisões arbitrárias dos gêneros artísticos em geral, não representam senão o fruto de uma evolução crítica que se realizou consciente e metódicamente no âmbito da estética filosófica. Mas acontece que, além de não ter esta humildade, êle não percebe que caiu, a cada passo, em contradições consigo mesmo, comportando-se, aliás, também naquilo que afirma de acôrdo com a estética filosófica, como um profano, isto é, com asserções gratuitas que teriam necessidade de ser justificadas sistematicamente sôbre a base de uma dedução em regra de princípios fundamentais capazes de conferir-lhes a indispensável consistência racional e científica, e não baseados sôbre u’a mal desfarçada convicção de genialidade que não convence.



Cantina



Cantina

Pois bem, postas de lado também estas considerações, cumpre aqui lembrar que, segundo Servien, a única maneira eficaz para se realizar uma investigação estética fecunda de resultados positivos consiste em procurar descobrir e pôr em evidência os ocultos laços que ligam, numa unidade indissolúvel, arte e ciência, na autêntica atuação artística.

Deixando pois de lado a questão da coerência lógica ou filosófica no procedimento do nosso A., não nos resta outra coisa a fazer senão segui-lo nas fases essenciais da aplicação do seu método, até chegarmos aos resultados segundo êle mais concretos, e até podermos reconhecer, assim, como êle próprio recomenda, a árvore pelos seus frutos.

Para estudar o comportamento de um poeta no momento da sua criação, de nada nos valeria limitarmo-nos a observar o aspecto do seu rosto ou os arabescos que traça sôbre o papel, mas, de preferência, dirigir tôda a nossa atenção para o ponto central e essencial da manifestação artística. Ora, a fim de que isso se torne possível, precisamos — segundo Servien de “um método novo que derive da análise fundamental da linguagem”, a única capaz de discriminar imediatamente o que pertence “in proprio” ao reino da ciência. Daí chegaremos a “une esthétique, ayant pour objet exclusif les choses de l'ordre du Langage lyrique; ayant cependant comme outil de recherche, comme problèmes, comme résultats, du Langage des sciences exclusivement” (pág. 74)

Esta atitude será — segundo êle — suficiente para definir a sua nova Ciência Estética.

Afinal, o método de Servien consistirá exatamente em “*distinguir e pôr em correspondência aquilo que se verifica no domínio lírico com aquilo que acontece no domínio ‘en langage des sciences’.*”

E o interessante é que êste método, longe de ser válido para uma arte só, por exemplo para a poesia, se aplica aos problemas gerais da estética, “aqueles que, *mutatis mutandis* são comuns a tôdas as artes” de forma que, v. g., o conjunto destas proposições gerais que são aplicadas no domínio da poe-

sia, poderá ser utilizado, por sua vez, “pelo pintor, como uma introdução a u’a maneira de pintar” (pág. 81).

Como bem se vê, o nosso A., que fizerá questão de frisar a diversidade do seu método daquele dos filósofos, toma aqui uma atitude que se identifica com a dos sequazes da estética filosófica: de acôrdo com êles, chegou, por fim, a considerar substancialmente a estética como u’a ciência geral da arte. E não só isso, mas chega até o ponto de exautorar todo procedimento que, como o das “Poéticas”, palmilhe um caminho empírico.

“Les livres empiriques qui enseignent la peinture” — escreve êle textualmente à pag. 81 — “mêlent les bons et les mauvais conseils, et par là les bons même ne sont guère utilisables”.

Eis, porém, que a incoerência lógica — na qual sempre cai o filósofo diletante, não o verdadeiro filósofo — prega ao nosso A. uma peça pouco agradável e o faz acabar, logo na página sucessiva, na substancial admissão de fundamentar o seu método numa atitude inequicocavelmente empírica. Com efeito êle declara que o seu procedimento se baseia sôbre o método do “eleitor” e do “observador”, partindo, “pour être méthodique”, antes de mais nada, de uma análise da linguagem em seus dois domínios. Mas, como é que êle chegou a individuar tais domínios? Começando, por exemplo, pelo domínio da ciência, como é que êle chegou a provar que o caráter da ciência mesma “s’exprime en langage à équivalentes” ?

Eis a resposta:

“J’ai considéré nécessairement un ensemble de choses” — escreve êle à pag. 82 da sua Estética — “qu’on regarde, et que je regarde aussi, comme choses appartenant à la science. J’ai choisi plusieurs de ces choses: gravitation universelle, soit chez Newton, soit dans ses éléments antérieurs, chez Copernic, Kepler; optique, depuis Fermat jusqu’à Maxwell, etc. Ensuite, j’ai cherché un caractère commun de ces choses”.

Precisamos mais de comentários? O nosso A. parte em substância de uma análise da linguagem em seus dois domí-

nios, a qual vem preceder, assim, — mas não sabemos como isto seja possível — uma distinção dos domínios mesmos que deveria necessariamente ser pressuposta à própria operação da escôlha, ou eleição.

Mas não paremos diante destas nossas considerações que P. Servien poderia rejeitar *a priori*, como fruto daquela *formamentis* do filósofo que êle despreza, e vamos pois até os últimos resultados da sua investigação.

No capítulo consagrado ao Lirismo e às Estruturas sonoras, P. Servien começa por enfrentar a questão do *rítmo*, o qual é por êle definido como “a secreta textura da poesia”. Avisa-nos, no mesmo tempo, que tal problema não pode ser pôsto e resolvido a não ser abordando-o naquela mesma amplidão e unidade natural que abrange, além de tudo aquilo que pertence à ordem estética, também tudo aquilo que é vivo.

Bem se vê que a *atitude prometida* é rigorosamente filológica, no sentido mais amplo desta palavra. Mas, qual é a *atitude efetiva*? Ela se limita — como já vimos — à análise de um aspecto da manifestação artística em geral, aspecto que talvez seja necessário à avaliação da verdadeira arte, mas que não é, contudo, suficiente para isso.

Assim, a *distinção e a comparação daquilo que se verifica no domínio lírico, com aquilo que acontece no domínio “en Langage des sciences”*, não sendo as duas linguagens comensuráveis — segundo o próprio Servien — e devendo os resultados serem expressos na linguagem propriamente científica, o que nos escapar será, de consequência, justamente aquilo que é essencial à arte.

Mas não paremos nestas minudências.

“Para ter uma notação numérica [de um qualquer ritmo] — diz o nosso A. — seguirei êste caminho: contarei quantas são as sílabas que vão do comêço [do ritmo] até a primeira acentuada inclusive; sucessivamente, daí até à segunda, e assim por diante”.

Êste sistema terá, desta forma, a incalculável vantagem de pôr em evidência a unidade do *domínio dos ritmos na me-*

dida em que esta unidade existe. E servirá igualmente também fora do domínio sonoro, além de abrir êste domínio aos utensílios matemáticos ou físicos: (teoria dos grupos, princípio de Curie, etc.) (1).

A praticidade desta notação é tal que “permite a análise metódica de um romance lírico qual *Atala* de Chateaubriand, quando anteriormente os métodos antigos permitiam apenas examinar aqui e acolá uns exemplares”. (2) Assim, por exemplo, a seguinte passagem de “*Atala*”, onde Chateaubriand descreve o encanto de uma noite na floresta virgem, tendo despertado a atenção do nosso A., que não hesitou, por isso, em “escolhê-la”, isto é, em isolá-la do resto pela sua evidente musicalidade, é por êle dividida em três versos dos quais é posta em evidência cada sílaba acentuada com o auxílio de um friso:

La lune brillait au milieu d'un azur (3) sans tache (4)
et sa lumière gris de perle descendait
sur la cime indéterminée des forêts.

Ora, aplicando o método de contagem acima referido, P. Servien chegou às três seguintes séries numéricas, que seriam a perfeita tradução “en Langage des sciences” dos três versos correspondentes e, no mesmo tempo uma suficiente verificação da regra por êle estabelecida, segundo a qual os algarismos de cada série se distribuiriam conforme uma “lei simples”, consistente, no caso em aprêço, em uma “simetria”, que nós diremos *bilateral* (5). Eis, pois, as 3 séries 23332, 444 e 353.

Mas vejamos: quanto à escôlha e divisão em três versos do trecho de “*Atala*” não queremos discutir: reconhecemos tratar-se de versos muito harmoniosos. Numa coisa, porém, não estamos de acôrdo com P. Servien, e justamente no que

(1) e (2) Cfr. pág. 89

(3) No texto tôda a palavra “azur” está frisada, mas evidentemente trata-se de um êrro de imprensa.

(4) No texto de Chateaubriand, depois de “tache” há uma vírgula.

(5) P. Servien enuncia esta regra da seguinte forma: “Si j'étudie ainsi tout passage senti comme rythmé, en grec, en musique, en français, et si je les traduis en nombres, ces nombres ont toujours ce caractère de se distribuer suivant quelque loi simple”. (Frisos nossos)

diz respeito à marcação das acentuações e à maneira de efetuar a contagem dos intervalos entre uma e outra acentuação. Com efeito, mal acabamos de submeter a um primeiro contrôle a operação de contagem realizada pelo nosso A., logo percebemos que não estávamos de acôrdo quanto ao segundo verso, e tivemos a penosa impressão de que tivesse êle usado a "lei da simetria" como um "leito de Procuste", sendo, assim, o primeiro a não respeitar o método por êle próprio escolhido como necessário para que a notação "en Langage des sciences" a ser estudada corresponda efetivamente àquilo que se verifica no domínio lírico.

Expliquemo-nos: cumpre-nos considerar antes de mais nada que, pertencendo os três versos em aprêço à língua francesa e não coincidindo, neste idioma, a grafia com a fonética, o que se deverá levar em conta na observação e avaliação estética dos mesmos, como de qualquer outro verso (dada a identificação que faz P. Servien da essência da poesia com o ritmo e dado que a qualidade fundamental de todo ritmo é, e não pode deixar de ser, a sonoridade), não é o verso *na sua grafia*, mas *na sua efetiva pronúncia*.

Ora, a nosso ver, o segundo dos versos em questão, quando não deva ser lido com uma acentuação no *et* inicial (como esperaríamos, devido especialmente à pausa que precede esta sílaba e que existe efetivamente no texto de Chateaubriand sob forma de vírgula) só admite a seguinte divisão, a menos que não se queira passar por cima da sua efetiva pronúncia:

"et sa lu-mièr' | gri' de perl' | descendait "

Para sermos mais precisos, se quisermos estar de acôrdo com o nosso A. no que respeita à exigência de traduzir "en Langage des sciences" a efetiva linguagem rítmica, não se poderá mais falar, a rigor, de "*sílabas ortográficas*" (1), e sim, se possível, sòmente de "*sílabas fônicas*" (2) as quais nem

(1), (2) O uso destas expressões que alguém poderia condenar, como inadequada a primeira, e pleonástica a segunda, dada a conhecida definição de "sílaba" como *som falado pronunciado com uma só emissão de voz*, parece-nos aqui justificado, pois, na língua francesa é, muitas vezes, uma dupla de sílabas que se pronuncia com uma só emissão de voz. Por exemplo, "mère" (mamãe), palavra formada de duas sílabas, *mè* e *re*, se pronuncia simplesmente "mèr". Porisso é homônimo de "mer" (mar) que é palavra monossilábica.

sempre poderiam coincidir com as primeiras, sem modificar e desvirtuar assim o ritmo natural da frase lírica. Assim, no nosso caso, as sílabas semi-mudas *re* (de *lumière*) e *le* (de *perle*) servirão de necessário e natural auxílio para a leitura das sílabas tônicas *miè* e *per* e formarão, pois — na efetiva pronúncia — um único som com elas, sob pena de sincopar o ritmo e tirar-lhe tôda a fluidez que o distingue justificando a escôlha de quem tiver alma de poeta.

Assim sendo, a série numérica correspondente a êste verso não será mais 444, mas sim: 433; tratar-se-á, pois, de uma série assimétrica, sem deixar, por isso, de corresponder a um ritmo notavelmente harmonioso.

* * *

Deixando de lado outros aspectos da obra de P. Servien, em frente dos quais deveríamos repetir, “mutatis mutandis”, várias das críticas que lhe dirigimos até aqui, seja-nos permitido concluir que êste trabalho decepcionou bastante a nossa expectativa. Com efeito, tudo aquilo que ali julgamos aceitável, além de ser geralmente afirmado com a esporadicidade e episodicidade própria do aforismo e além de não encontrar nenhuma justificação em princípios críticos, ou racionais, capazes de constituir um novo sistema, não representa nada de novo no âmbito da estética filosófica, a única que — como vimos — mereça o nome de Estética.

Contudo, nos esforçamos por compreender — apesar de tôda falta de espírito científico, daquêle mesmo que o nosso A. pretende gabar acima de todos os estéticos, devido à miragem de uma nova idade do ouro que é produzida no seu espírito por alguns conceitos empíricos absolutamente irrelevantes e insuficientes para erguer-se em ciêucia verdadeira — nos esforçamos por compreender, no seu alcance, a essência daquela que êle chama “la nouvelle science des rythmes”.

E êle deverá convir que, a êste propósito, penetramos bastante no espírito daquela que reputa a sua maior descoberta e não hesitamos em admitir que um aprofundamento naquela direção, salvo algumas retificações necessárias, poderia levar

um poeta a lançar mão do vasto campo da prosa lírica para criar uma série infinita de novos ritmos.

Quanto porém à “loi simple” à qual se refere, além de não verificar-se senão ocasionalmente, não parece — contudo — (também por expressa confissão do próprio Pius Servien) que se verifique fora do “grego”, da “música” e do “francês”.

Ora, que estética será, pois, esta, cujas leis essenciais não exorbitam de um campo tão restrito? Só nos resta, portanto, fazer uma pergunta ao ilustre Autor da “Esthétique”: — A prescindir de tudo o que observamos até agora, acredita êle, que o simples ritmo — dado que parece ser êste o problema máximo de tôda a sua investigação — mesmo o mais harmonioso, seja por si mesmo suficiente para se fazer autêntica poesia? e assim, por extensão, a simetria em geral, para se fazerem autênticas obras primas no campo das artes figurativas e no da música e da dança? — Êste é o problema que, aliás, não constitui nenhuma novidade e cuja resposta é univôcamente conhecida “lippis et tonsoribus”.

Com a esperança de poder, através de algum lume que atualmente nos falta, desvendar mais substanciais segredos na estética de P. Servien, e de conseguir entender finalmente em que consista a “novidade” da “nova ciência”, pedimos vénia a quem teve a bondade de seguir-nos até aqui, por tê-lo entretido demais sôbre questões um tanto pesadas. Para recompensá-lo desta fadiga, tomamos a liberdade de traduzir uma página de um ilustre estudioso de estética que pertence à corrente idealística italiana, página esta que devemos tomar como uma necessária lição de humildade, numa época em que somos levados, às vêzes, pela pretensão de querer provar ao mundo que o nosso ponto de vista é completamente original e que nada, ou bem pouco, devemos àqueles que nos precederam no árduo caminho da cultura (1).

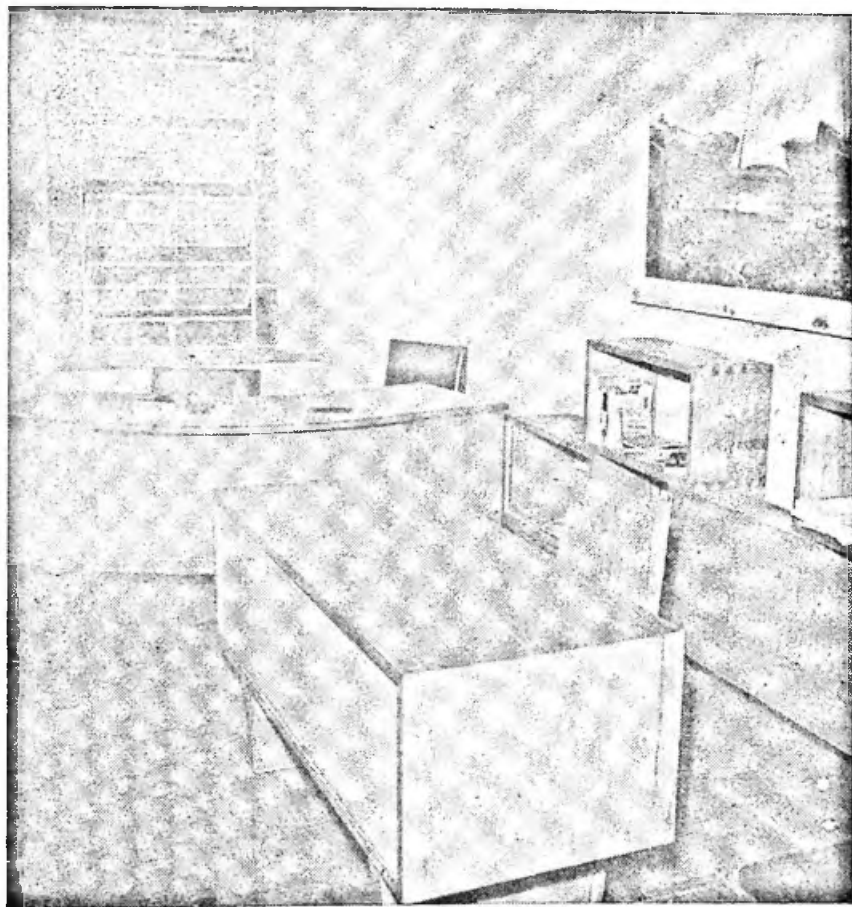
(1) Esta página é tirada do Capítulo “Elogio dell'estetica crociana” do volume “La musica e le arti” de Alfredo Parente, Ed. Laterza, Bari 1946, e representa a parte final de tal capítulo.

“...E tendo reconhecido tanta fecunda grandeza” — escreve Alfredo Parente depois de ter mostrado a importância excepcional do pensamento estético crociano — “êste pensamento que nós — não por capricho mas por irreprimível necessidade, não por acaso, mas por longa meditação e eleição, não por extrínseca adesão, mas por trabalhosa e às vezes dolorosa conquista — seguimos no presente e nos outros estudos, êste pensamento, dizíamos, não nos humilha, como coisa que esteja acima de nós, mas nos orgulha; não fere a nossa dignidade, mas nos eleva; não o sentimos como estranho e irritante, quase uma graça ou virtude para com a qual — como recusada a nós — tenhamos que comportar-nos com inveja e despeito; não nos aborrece como aquilo que nos impele ou tiraniza qual uma força, tirando-nos, pelo menos entre certos limites, a liberdade e a alegria de conquistas preciosas e originais; mas nos exalta como tôdas as coisas singelamente grandes e divinas, que são patrimônio universal e impõem religioso e incondicionado respeito despertando ao mesmo tempo na alma uma alegre e serena confiança.

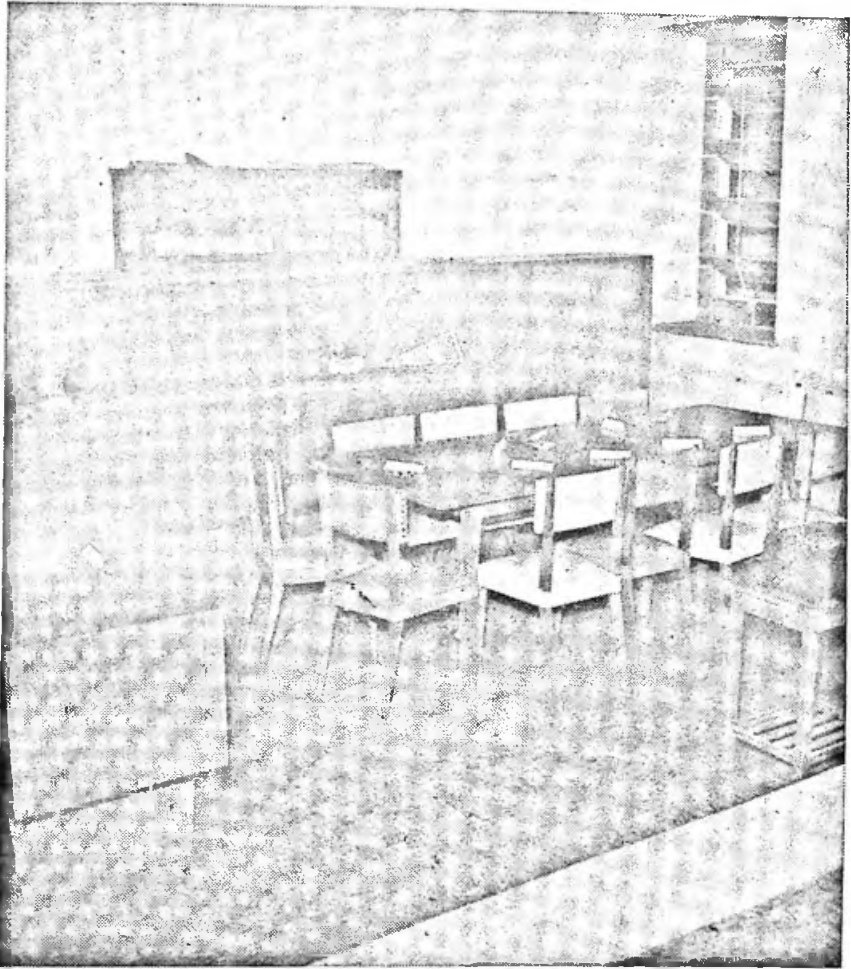
Há quem estultamente se rebele à tirania de tanta sabedoria (pois que para os soberbos a própria luz se converte em trevas) e medite pessoais sistemas e filosofemas, os quais, sendo que nascem por orgulho e vaidade de propósitos, e os seus autores não esperam se e quando chegue o momento para colaborarem à edificação da verdade, brotam, assim, histéricos e doentios, desajeitados e nervosos; e é sabido que a soberba dissipa também a boa semente que cada homem, segundo certa medida, recebeu da providência. Mas filosofia se faz quando e como é possível, logo que se puder gerá-la, isto é, por uma singela necessidade, não por propósitos vazios e muito menos por sistemática rebelião ao passado e vaidosa mania de originalidade.

E nós nos sentimos satisfeitos e jubilosos por ter colhido — posto que o tenhamos colhido — algum pequeno fruto de uma grande e anosa árvore, antes que dispor-nos insipientemente a arrancar o bosque todo pela vaidade de criar novas árvores e a risco de ver nascer no campo explanado somente sarças e cardos: como justamente acontece não raramente aos inovadores que não têm nada para inovar, e àqueles que, para gabar-se de originalidade não sabem entender a sua obra senão em contraste e em futurística separação da obra dos antecessores”.

Com estas palavras do ilustre estético italiano Alfredo Parente, fechamos, mas só provisoriamente êste breve estudo, manifestando o nosso sincero desejo que quanto há nêle de inevitavelmente polêmico possa, cedo ou tarde, dar origem a um proveitoso diálogo.



Diretório Acadêmico



Diretório Acadêmico

APENDICE

Bibliografia de PIUS SERVIEN, membro da "Académie des sciences de Roumanie" e do "Centre National de la Recherche scientifique" de Paris; "Docteur ès Lettres de la Sorbonne".

-
- Le choix au hasard**, 1941 (Actualités scientifiques, Hermann, éd.).
- Base physique et base mathématique de la thorie des probabilités**, 1942 (mesma coleção).
- Probabilités et physique**, 1945 (mesma coleção).
- Probabilités et Quanta**, 1948 (mesma coleção).
- Hasard et probabilités**, 1949 (Nouvelle Encyclopédie Philosophique, Presses Universitaires de France).
- Science et Hasard**, 1952 (Bibliothèque Scientifique, Payot, éd.).
- Orient**, suivi de **Le Cas Servien**, par Paul Valéry, de l'Académie française (Gallimard, Paris et Edition Variétés, Montréal, Canadá).
- Sagesse et Poésie** (A. Fayard, ed.).
- Introduction à une manière d'être** (Boivin, ed.).
- Essai sur les rythmes toniques du français**, 1925 (Presses Universitaires de France).
- Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux**, 1929 (Coll. scientif. dir. p. L. Brillouin).
- Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique**, 1930 (Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences, Boivin, éd.).
- Lyrisme et structures sonores**, 1930 (mesma coleção)
- Le langage des sciences**, Paris, 1931 (nouv. édit. in Actualités Scientifiques, 1939, Hermann, éd.).
- Principes d'esthétique; problèmes d'art et Langage des sciences**, 1932-35 (Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences, Boivin, éd).
- Mathématiques et Humanisme**, 1942 (georg. Librairie de l'Université, éd. Genève).
- Science et Poésie**, 1948 (Bibliothèque de Philosophie scientifique, Flammarion, éd).
- Esthétique, Musique, Peinture, Poésie, Science**, 1953 (Payot, Paris, éd.).