

Vânia Myrrha de Paula e Silva

Alain e a Arquitetura

Uma contribuição para a história das relações entre arte e
arquitetura

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2011

Vânia Myrrha de Paula e Silva

Alain e a Arquitetura

Uma contribuição para a história das relações entre arte e arquitetura

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Orientadora: Professora Doutora Celina Borges Lemos – Escola de Arquitetura da UFMG.

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Código Myrrha, Vânia de Paula e Silva.
Cutter Alain e a arquitetura [manuscrito] : uma contribuição para a história
(nao das relações entre arte e arquitetura / Vânia Myrrha de Paula e Silva. -
preencher) 2011.
149f. : il.

Orientador: Celina Borges Lemos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Arquitetura.

1. Arte e Arquitetura. 2. História na arte. 3. Arquitetura e história. 4.
Arte - Filosofia. 5. Imaginação 6. Paisagens. I. Lemos, Celina Borges. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD (720.1)

Ao Evando,

que tornou possível minhas escolhas e minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Celina Borges Lemos por sua acolhida carinhosa, pela paciência e por seus ensinamentos.

À Prof^a. Dr^a. Jupira Gomes de Mendonça por seu apoio e ajuda atenciosa.

Aos meus colegas da Escola de Design – UEMG, Giselle Hissa Safar e Luiz Henrique Ozanan de Oliveira, pela amizade e por colaborarem com meu trabalho na escola.

A meus pais “*in memoriam*”, pelo exemplo de coragem, simplicidade e persistência em suas vidas.

Aos meus irmãos, Celso, Rubinho e Marise pela amizade, carinho e apoio em todos os momentos, e, especialmente, à Lila, por me incentivar sempre e por me ensinar a ver as interlocuções entre a vida e a arte na literatura.

À minha querida filha Izabela, pela companhia carinhosa e amiga e pela alegria que traz à minha vida.

A meu filho Leonardo e sua companheira Luana por me abençoarem com duas lindas crianças, meus netos Kainã e Wayra.

À minha afilhada Rachel, pelo amor incondicional de filha que me dedica.

Ao Michel, pela amizade, dedicação e pelos inúmeros momentos de companheirismo.

Ao querido amigo Igor, pela belíssima ilustração feita para esta dissertação.

Enfim, a todos aqueles que, diretamente ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, os meus mais profundos agradecimentos.

“Car le géomètre, lorsqu’il construit et complique peu à peu des figures dans l’espace, ne fait que refaire un travail que toute pensée a nécessairement fait et qui est impliqué dans toute perception. Il faut que j’aie d’abord la notion du lieu vide; c’est là-dedans que je cherche ensuite des objets, c’est-à-dire des relations déterminées entre telles sensations et d’autres. Et cela permet de comprendre que nous avons dû avoir d’abord l’idée d’un espace homogène, c’est-à-dire d’un espace dans lequel tous les mouvements étaient également possibles.”

Alain, “L’idée d’objet”, 1902.

“Pois o geômetra, quando constrói e complica pouco a pouco figuras no espaço, refaz de fato um trabalho que todo pensamento necessariamente fez e que está implicado em toda percepção. É preciso que primeiro eu tenha a noção do lugar vazio; é dentro dele que busco em seguida objetos, isto é, relações determinadas entre sensações. Isso permite compreender que devemos ter tido primeiro a idéia de um espaço homogêneo, isto é, um espaço no qual todos os movimentos eram igualmente possíveis.”

Alain, “A ideia de objeto”, 1902
(tradução minha).

RESUMO

A proposta desta dissertação é contribuir para a história das relações entre as artes, observando mais de perto um de seus momentos, o início do século XX, enfatizando a visão das relações entre arquitetura e arte discutidas por Émile-Auguste Chartier (1868-1951), professor e filósofo francês, que usava o pseudônimo de Alain. Serão analisados os textos sobre arquitetura, pintura, escultura e desenho que se encontram em dois de seus livros, *Système des Beaux Arts* (1920) e *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931). Esta análise permitirá conhecer parte da obra de Alain, o seu pensamento sobre a inter-relação entre arquitetura e arte e como elas se posicionam e se relacionam no sistema por ele proposto, além de enriquecer a interlocução entre elas.

Palavras-chave: Alain; Arquitetura; Artes; Sistema das Artes; Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to contribute to the history of the relations between different types of arts, in the beginning of the twentieth century, emphasizing the view of the relations between architecture and arts studied by Émile-Auguste Chartier (1868-1951), a French philosopher and professor writing under the pseudonym of Alain. Texts on architecture, painting, sculpture and drawing found in two of his books, *Système des Beaux Arts* (1920) e *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931) will be used. This analysis will lead to a better knowledge of part of Alain's work and his thoughts on the relation between Architecture and the arts; how he relates them and how the system proposed by him works, as well as to foster interlocution among them.

Key-words: Alain; Architecture; Arts; Arts System; Interdisciplinarity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Arquétipo casa burguesa, séc. XIX, segundo Viollet-le-Duc	14
FIGURA 02 - <i>Maison Natale, 3 rue de la Comédie</i>	14
FIGURA 03 - Alain estudante, <i>École Normale Supérieure</i>	23
FIGURA 04 - Alain e Élie Halévy.....	26
FIGURA 05 - Pintura.....	30
FIGURA 06 - Música.....	30
FIGURA 07 - Jardim.....	30
FIGURA 08 - Costa da Bretanha, Alain.....	30
FIGURA 09 - Península na Bretanha, Alain.....	30
FIGURA 10 - Alain no Colégio Sévigné, 1909.....	35
FIGURA 11 - Curso de Alain no Colégio Sévigné, 1932.....	36
FIGURA 12 - Marie-Monique Morre-Lambelin.....	36
FIGURA 13 - Gabrielle Landormy.....	36
FIGURA 14 - Alain no liceu Henri IV, 1913-1914 (?).....	39
FIGURA 15 e 16 - Alain na Primeira Guerra Mundial.....	40
FIGURA 17 - Henri de Toulouse-Lautrec, “ <i>La Goulue au Moulin Rouge</i> ”.....	50
FIGURA 18 - Alphonse Mucha, cartaz dos papéis para cigarros Job.....	50

FIGURA 19 - Henri Matisse, “ <i>Face of a woman</i> ”.....	51
FIGURA 20 - Ruínas de Selinunte, Sicília, Itália.....	58
FIGURA 21 - Acrópole, Atenas, Grécia.....	60
FIGURA 22 - Parthenon, Atenas, Grécia.....	60
FIGURA 23 - Plano da Acrópole de Atenas.....	61
FIGURA 24 - Brancusi, “ <i>Coluna Sem Fim</i> ”, 1938.....	65
FIGURA 25 - Carl André, “ <i>Barra</i> ”, 1966.....	65
FIGURA 26 - Arquiteto Filippo Brunelleschi, “ <i>Ospedale degli Innocenti</i> ”	68
FIGURA 27 - Torre Eiffel Paris, 1889.....	75
FIGURA 28 - Fonte do Progresso, escultor Jules-Felix Coutan Paris, 1889... 75	
FIGURA 29 - Canova, “ <i>As três graças</i> ”, 1813. Hermitage, Leningrado.....	101
FIGURA 30 - Thorwaldsen, “ <i>As três graças</i> ”, 1821. Palazzo Brera, Milão.....	101
FIGURA 31 - Carpeaux, “ <i>Dança</i> ”, 1865-1869. Musée d'Orsay, Paris.....	101
FIGURA 32 - Henri Matisse, “ <i>Dança</i> ”, 1909.....	103
FIGURA 33 - Esquema para o Sistema de Belas Artes proposto por Alain....	116

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ÉMILE-AUGUSTE CHARTIER (ALAIN) E SEU CONTEXTO HISTÓRICO	13
2.1 O Filósofo nos terrenos da cultura.....	43
2.2 Sistemas das Artes em outros autores.....	46
3 A ARQUITETURA E A ESCULTURA, A PINTURA, O DESENHO.....	49
4 O SISTEMA DE BELAS ARTES DE ALAIN.....	82
4.1 A Imaginação, as Reações do corpo e as Belas Artes.....	85
4.2 A Matéria.....	106
4.3 Uma Classificação Natural.....	112
4.4 Sistema de Belas Artes de Alain.....	116
5 CONCLUSÃO.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
ANEXO A – <i>Propos</i> de 31 de outubro de 1906.....	136
ANEXO B – <i>Propos</i> de 11 de agosto de 1910.....	139
ANEXO C – <i>Propos</i> de 30 de março de 1913.....	143
ANEXO D - Discurso de André Maurois, “Sobre o Túmulo de Alain”.....	146
ANEXO E – Currículo da Bauhaus.....	149

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma visão da arquitetura e de suas relações com a escultura, a pintura, o desenho e outras formas de arte, examinadas sob a ótica de um pensador singular, o filósofo francês Émile-Auguste Chartier (1868-1951), mais conhecido como Alain. Professor renomado e escritor prolífico, foi em 1900 que Chartier adotou o pseudônimo de Alain e iniciou trajetória marcante no cenário cultural de seu tempo. Toda sua obra e, em especial, seus livros *Système des Beaux-Arts* (1920) e *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931), principais suportes deste estudo, traz uma contribuição original para elucidar muitos aspectos das relações entre a arquitetura e o conjunto das artes, além de oferecer um rico acervo de informações, verdadeiro registro histórico das mudanças na arquitetura e nas artes que marcaram a transição do século XIX para o século XX.

Os motivos que levaram à realização desta pesquisa estão fundamentados no interesse em compreender as inter-relações entre a arquitetura e as artes, a fim de contribuir para ampliar a percepção dos limites entre os dois campos do saber, em prol de uma colaboração maior entre eles. Ao buscar, na História, pensadores que refletiram sobre o assunto, Alain despertou minha atenção. Primeiro, por constatar que o filósofo, até então, desconhecido para mim, havia proposto um sistema para as artes; em seguida, por sua maneira inovadora de refletir sobre as questões artísticas em um momento histórico significativo, que envolveu grandes mudanças na estrutura social e política, na ciência e nas artes, e trouxe inovações radicais para o mundo moderno. Sendo assim, uma análise das reflexões de Alain sobre o processo de criação nas artes poderia ampliar as formulações teóricas a esse respeito e evidenciar afinidades entre a arquitetura e as artes.

Ao longo do texto denomina-se o filósofo como Émile-Auguste Chartier, Émile Chartier, Chartier e, finalmente, como Alain. Esta escolha se justifica pela verdadeira metamorfose porque passou o jovem Émile Chartier no processo em que se converteria, sob o novo nome, na figura emblemática do intelectual moderno, solidamente ancorado em sua trajetória acadêmica, mas

visceralmente comprometido com as questões da sociedade de seu tempo. Inicialmente, o jovem normando Émile Chartier seguiu um percurso essencialmente trivial, até seu encontro decisivo com a Filosofia, nas aulas de Jules Lagneau. Desse encontro nasceram o filósofo e o professor. Filósofo que se notabilizou por uma abordagem singular das formas de pensamento e de suas implicações no cotidiano. Professor talentoso que deixou marca decisiva em muitos dos seus alunos, como os pensadores Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Georges Canguilhem (1904-1995). O sucesso do filósofo e a reputação do professor não teriam sido suficientes para estabelecer o seu prestígio além dos limites da academia e do círculo de ex-alunos devotos. Mas, ele inaugurou também, um novo estilo para o professor universitário de seu tempo: o ativista e jornalista, o político engajado, cuja voz se faz ouvir além dos muros da Escola e que se torna, de modo muito mais amplo, um formador de opinião. É por isso que muitos o consideram como o primeiro *intelectual*, na acepção moderna do termo, a surgir na França.

Não é fácil distinguir as relações entre Émile Chartier e Alain. É usual, de certa forma, nomeá-lo como Chartier no período que antecede a 1900 e como Alain a partir daquele momento, pois, como dito acima, foi em 1900 que o filósofo adotou o pseudônimo de Alain. Mas, a realidade é mais complexa. Na verdade, “Alain” aparece como uma espécie de distância focal para todas as vidas que se cruzam em Émile Chartier, camponês que se realiza na cidade, filósofo e professor que luta na primeira guerra mundial, pensador da arte que se envolve nos problemas da sociedade, articulista escutado e influente na cultura de seu tempo. A ênfase, neste trabalho, será dada, naturalmente, à contribuição de Alain que toca mais de perto a arquitetura. Mas seu legado é mais amplo e se irradia a muitos campos do conhecimento.

Devido ao fato de Alain ser relativamente pouco conhecido entre nós, o primeiro capítulo será dedicado a uma apresentação do autor, que contribua para compreender a formação de seu pensamento e a originalidade de sua postura. Para isso são evocados os lugares onde viveu, o contexto social e político de seu tempo, o universo cultural em que transitou, suas referências literárias e filosóficas, suas áreas de atuação, o relacionamento com seus

contemporâneos e os efeitos de seu trabalho na sociedade da época. No capítulo dois discutem-se, especificamente, as ideias do autor envolvendo a arquitetura, a escultura, a pintura e o desenho. O capítulo três examinará o sistema de classificação das Belas Artes proposto por Alain. Destaque especial será dado, nesse capítulo, ao conceito de imaginação desenvolvido por Alain, que incorpora uma lógica do movimento e de suas distintas manifestações em cada forma de arte, bem como o lugar central que essa lógica confere à arquitetura. O capítulo quatro apresenta uma visão global de seu percurso e de suas contribuições, para enfeixar as conclusões deste estudo.

2 ÉMILE-AUGUSTE CHARTIER (ALAIN) E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

A vida de Émile-Auguste Chartier (1868-1951) atravessa um período histórico conturbado da história da França quando há uma transição intermitente entre República e Império. Chartier nasceu no Segundo Império (1852-1870), período em que Luís Napoleão Bonaparte reinou, sob o título de Napoleão III. Época contemplada com o desenvolvimento da indústria e do comércio, mas também marcada pelo momento político delicado que culminou na guerra franco-prussiana de 1870-1871. Sua vida transcorreu em boa parte durante a Terceira República Francesa (1870-1940). Na literatura, dentre os nomes que ilustram esse período, encontram-se Paul Claudel (1868-1955), André Gide (1869-1951) e Marcel Proust (1871-1922). Na ciência, a Teoria da Relatividade em seu modelo mais simples é divulgada em 1905 e seu modelo mais completo em 1917; a Física Quântica, em torno dos anos 1927-1935. Na arte, os movimentos de vanguarda do início do século XX – fauvismo, expressionismo, cubismo, futurismo, suprematismo, construtivismo, dadaísmo, surrealismo, entre outros, em um período que vai de 1905 a 1932 – ilustram a procura por novos protocolos de entendimento e de expressão do mundo.

Émile-Auguste Chartier nasceu a três de março de 1868, na antiga província de Perche, terra de camponeses e agricultores, na Normandia, noroeste da França. Chartier nasceu em uma casa na *Rue de la Comédie*, nome dado em memória a um antigo teatro do local. A casa tem cerca de um século e meio e, segundo Leterre (2006), ainda existe em estado conservado. É uma edificação ampla, construída em pedra, paredes grossas, e distribuída em dois pisos. As paredes externas são rebocadas na cor cinza e duas fileiras de janelas dão destaque aos andares. As janelas das fachadas do térreo são particularmente alongadas e quase tocam o chão, para aproveitar a pouca luz da Normandia. A porta externa da casa não é ampla e abre-se diretamente para a rua. Quando transposta, conduz a um corredor de azulejos com motivos gregos, que serve de vestíbulo. Uma escada em espiral leva ao piso superior, onde ficam os quartos, indicados pela existência de chaminés. É uma casa adequada para uma família de classe média composta por quatro pessoas – os pais e dois filhos, Émile e Louise. A distinção de espaços, característica da habitação

burguesa do século XIX, é marcada pela separação dos quartos e distribuição das chaminés, um arquétipo que faz alusão à casa com três pisos e telhados, representada por Viollet-Le-Duc (1814-1879), em *Histoire d'une maison* de 1873, diferenciando-se da acumulação desordenada das casas dos camponeses e operários.



FIG. 01 – Arquétipo casa burguesa do século XIX, segundo Viollet-le-Duc.

Fonte: VIOLLET-LE-DUC, 1887, p.117.

FIG. 02 – Casa natal de Alain, 3 rue de la Comédie.

Fonte: Site Alain et Mortagne-au-Perche¹

Alain conservou por toda a vida muitas referências encontradas no mundo rural. No final de sua existência falou da "estrutura camponesa" como um modelo político, fazendo alusão não apenas à sua experiência pessoal em Mortagne, mas a uma experiência vivida naquela comunidade que representa suas origens, a "pequena burguesia". Suas condições de vida confirmam essa descrição. Seu pai, Étienne Chartier (1835-1893), era veterinário e sua mãe, Juliette Clémence Chaline (1844-1910), como era comum para as senhoras da época, dedicava-se aos afazeres domésticos. Os Chartier eram, inegavelmente, pequeno-burgueses. No livro *Portraits de famille* (1961), Alain faz o relato de um mundo de camponeses no qual a solidariedade estava

¹ *Maison Natale*. Disponível em: <<http://alainmortagne.fr/vie.html#perche>>. Acesso em: 31 mar. 2011.

sempre presente. No mesmo livro, também revela seu gosto pela aprendizagem musical e pela pintura.²

Seu círculo de relacionamentos foi formado através das ligações com os amigos do pai, senhores bem posicionados na sociedade de Mortagne e, especialmente, da nobreza local. Alguns deles seriam modelos para um jovem que não conseguia suportar a obediência e a pobreza. Entre eles houve um advogado, da família Verbèque de Mortagne, dezenove anos mais velho que Émile Chartier, e que foi sistematicamente comparado a seu pai. Em *Histoire de mes pensées* (1936) ele cita Verbèque como um homem “um pouco mais jovem” que seu pai. O advogado tem um papel importante na sua vida, em sua educação, formação intelectual e aprendizado social e foi em sua biblioteca que o gosto literário de Alain foi formado. Nela conheceu autores franceses como Balzac (1799-1850) e os irmãos Goncourt – Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870) – e encontrou romances como *Anna Karenina* e *Guerra e Paz*, do escritor russo Leon Tolstoi (1828-1910).

Émile Chartier “inventava” pais. A primeira alternativa foi certamente o amigo advogado acima citado. Em seguida, seu mestre em khâgne³, Jules Lagneau (1851-1894), que desempenhou papel considerável em sua vida e a quem Chartier se referia como “meu grande Lagneau, o único deus, a bem dizer, que reconheci”. (MAUROIS, 1965, p. 97). Entre esses pais substitutos deve-se considerar também Ludovic Halévy (1834-1908), o pai de seu amigo Élie Halévy (1870-1937), por quem confessava uma forte admiração. Esses vínculos e referências lhe proporcionaram uma importante mobilidade social, primeiro passo para garantir um destino brilhante.

Em questões religiosas, pode-se observar que a presença do catolicismo era predominante na Baixa Normandia e que Émile Chartier experimentou o apogeu da sua fé por volta dos 10 ou 12 anos, tendo dela se afastado posteriormente. Entre os anos 1895-1910, se transforma em anticlerical radical

² Alain era um pintor amador e deixou dezenas de telas.

³ Termo informal para o ciclo de dois anos de curso após o bacharelado (aproximadamente na idade de 17-18 anos) para se preparar para o exame de entrada na *École Normale Supérieure*.

e seu interesse se manifesta em outra dimensão da existência: o contexto político. Seu traço de pensador francês de esquerda, de ideologia radical, republicana e anticlerical se definiu. Socialização política torna-se, assim, a melhor definição para o desenvolvimento de sua formação. O modelo familiar é evidente nesse aspecto, como mostrado em uma *Propos*, de 1912:

Nasci radical; meu pai o era; meu avô materno também; e não somente pela opinião, mas também pela classe, como diria um socialista; porque eram da pequena burguesia e bastante pobres. Eu sempre tive um forte sentimento contra os tiranos, e uma paixão pela igualdade.⁴ (LETERRE, 2006, p. 58-59, tradução minha).

Sua vida se inscreve em um espaço geográfico relativamente pequeno e bem definido, de Perche à Bretanha, onde passou seus primeiros anos como professor e, para onde ele retorna, já em idade avançada, com sua esposa, Gabrielle Landormy (1898-1969); e Paris, onde ensina e vive nos subúrbios a oeste, em Vésinet.

O pensador deixou a imagem de um filósofo da educação e de um professor marcante. Foi também um grande republicano, que defendia a ideia de que a escola livre, laica e obrigatória é a pedra de toque do progresso democrático. Parte significativa do seu trabalho foi dedicada à reflexão sobre a educação e a escola, como mostram suas notas de aula para o Colégio Sévigné, coletadas em *Pédagogie infantine* (1924-1925) ou em *Propos sur l'éducation* (1932). Seus ex-alunos – Maurois⁵ em seu livro *Alain* (1949), Pierre Bost⁶ em suas crônicas e artigos para jornais e revistas⁷, e Jean Prévost⁸ em seu livro *Dix-Huitième Année* (1929) – contribuíram para consolidar, sob várias formas, seu

⁴ "Je suis né radical; mon père l'était; mon grand-père maternel aussi; et non seulement d'opinion, mais de classe comme dirait un socialiste; car ils étaient de petite bourgeoisie et assez pauvres. J'ai toujours eu un sentiment très vif contre les tyrans, et une passion égalitaire." (LETERRE, 2006, p. 58-59).

⁵ André Maurois, nascido Emile Salomon Wilhelm Herzog (1885-1967), foi um romancista e ensaísta francês.

⁶ Pierre Bost (1901-1975), escritor e roteirista francês. Por volta de 1919, mudou-se para Paris. Foi aluno de Alain no Liceu Henri IV, o qual se tornou, e continuou a ser sempre, um mestre para ele. Usou o pseudônimo Vivarais até 1945.

⁷ *Le cours public d'Alain*, 9 novembre 1929, colaboração à revista *Les Nouvelles Littéraires*; *La retraite d'Alain*, 31 janvier 1934, *L'Actualités littéraires* revista *Marianne*, e *L'œuvre d'Alain*. — *Les idées et les âges*, Europe, janvier 1928-avril 1928. Disponível em: <<http://www.wens.uqac.ca/pierrebost/debost/index.htm>>. Acesso em maio 2011.

⁸ Jean Prévost (1901-1944) era escritor francês e lutou na Resistência.

trabalho no magistério, refletindo a continuidade de uma influência tão forte que segundo Leterre (2006) fez com que Sartre optasse por evitar o liceu Henri-IV, por receio de comprometer sua liberdade intelectual e por pensar que o prestígio do pensamento do mestre poderia trazer consigo o risco de passar por cima ou anular por completo os argumentos sartreanos.

Alain é considerado, por Leterre, a primeira figura do intelectual contemporâneo francês, modelo que vai prevalecer ao longo do século XX. A palavra “intelectual”, no sentido que a empregamos hoje, foi introduzida na França durante o caso Dreyfus⁹ – que é também o momento em que Émile Chartier desperta para a política, de acordo com seu próprio depoimento em *Histoire de mes pensées* (1936). Ele estava em Lorient, quando o caso Dreyfus chamou sua atenção. Até então chamava-se intelectual um homem de ideias que se engajava na política para defender “valores” basicamente de esquerda. Alain, no entanto, introduz uma transformação significativa ao tornar-se um intelectual com formação acadêmica. Ele faz uma longa trajetória acadêmica antes de intervir publicamente assumindo a postura do cidadão contra os poderes, discursando nas universidades e escrevendo crônicas para jornais. Posteriormente, todas as grandes figuras de intelectuais irão obedecer a esse modelo, como Jean-Paul Sartre (1905-1980), Raymond Aron (1905-1983) e Michel Foucault (1926-1984). Todos eles tiveram a mesma formação que Alain: a *École Normale Supérieure* e a *Agrégation*¹⁰ de Filosofia. Essa trajetória

⁹ Caso Dreyfus – Em 1895, a prisão injusta do judeu da Alsácia e oficial do exército francês Alfred Dreyfus, acusado de espionagem a favor dos alemães, dividiu a nação em dois grupos antagônicos. Defendida pela Liga dos Direitos do Homem, a causa pró-Dreyfus encontrou expressão maior no famoso artigo de Émile Zola *J' accuse*. Publicado em 1898, no jornal do político Georges Clemenceau, *L'Aurore*, o artigo desencadeou grande clamor, provocando tumultos nas ruas de Paris e de outras cidades, o que obrigou Zola a se refugiar em Londres. *J'accuse* expunha ao ridículo o movimento anti-Dreyfus no exército, na Igreja Católica e nas instituições políticas, assim como os ingredientes anti-semitas da questão. Em 1899, Dreyfus recebeu perdão provisório e isso por um tempo amainou os ânimos na disputa. No entanto, certas inimizades originadas por ela perdurariam. Degas e Pissarro, antigos companheiros do Impressionismo, nunca mais dirigiram a palavra um ao outro; ressentido, o anti-Dreyfus Degas demitiu sua modelo de pintura (protestante e pró-Dreyfus). O caso só terminaria em 1906, quando Dreyfus recebeu perdão completo e recuperou sua posição no exército. (JONES, 2010, p. 372).

¹⁰ Na França, quando se termina a graduação em uma Faculdade que forma professores (em Filosofia, Física, Matemática, Química, etc...) pode-se submeter a um exame (*Examen d'Agrégation*) que o torna funcionário do serviço civil e o credencia a ensinar em instituições do Estado. Quem é aprovado pode ser nomeado para ensinar em qualquer lugar do território francês.

proporciona um compromisso visível para com os temas da sociedade e relacionados ao poder. Foi também essa formação que revelou a Alain seu destino como homem das Letras. Assim, ele tornou-se mais do que um pensador da Pedagogia, na qual era um mestre de prestígio. Ele passou a ser, essencialmente, o primeiro a seguir o caminho da formação acadêmica como sendo o caminho canônico dos intelectuais.

Os dois filhos do casal Chartier se tornaram professores. Louise foi, primeiro, professora da Escola Maternal; depois, professora na Escola Normal e, em seguida, inspetora do ensino primário. Não foi a primeira vez que a formação acadêmica constituiu-se como meio de ascensão social da família Chartier. O pai havia escapado da condição camponesa ao se tornar veterinário, formando-se pela Escola de Veterinária de Maisons-Alfort. As atividades de Étienne Chartier com certeza permaneceram fortemente ligadas ao mundo camponês em que Émile Chartier cresceu e com o qual manteve sempre um elo nostálgico. O incentivo a uma formação acadêmica veio da família paterna, não apenas através do exemplo de seu pai, mas também do tio, Auguste Chartier, que lutou na guerra de 1870 e se distinguiu pela coragem. Ferido, capturado, ele fugiu e retornou a seu regimento em Rennes. Sua atuação e conduta no exército significaram muito para Émile Chartier. Na figura de Auguste estão presentes o afeto e o respeito à família. Pode-se dizer que o tio Auguste, que financiou parte dos seus estudos, foi um dos intermediários entre o mundo rural das raízes dos Chartier e o mundo social, cultural e político da escola.

Chartier foi um inovador no ensino. Ele enfatizava a capacidade de pensamento independente do aluno, aceitava as personalidades mais originais e ajudava a desenvolver seus talentos. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a talentosa Simone Weil (1909-1943), escritora e filósofa conhecida por sua personalidade excêntrica.

Émile Chartier estudou com afinco o grego, o que o levou a traduzir Aristóteles na década de 1890 e a comentar em *khâgne*, nos anos 1920, a “Ilíada” e a “Odisséia”. Ao se preparar para a *École Normale Supérieure*, aconteceu o

encontro com Jules Lagneau, seu professor de *khâgne*. Esse encontro foi para Émile Chartier o passo decisivo que o transmudaria em Alain.

Algo muda quando ele vai para a capital, Paris, e descobre um novo mundo. De certa forma é apenas a continuação da escola, mas, de fato, foi este o começo de um processo que transformaria o provinciano Émile Chartier no intelectual Alain. Em outubro de 1886 foi-lhe concedida uma bolsa de estudos para o Liceu Michelet em Vanves, nos arredores de Paris, a fim de se preparar para a Escola Politécnica. Mas seu interesse, mais voltado para as Letras do que para a Ciência, fez com que a bolsa de estudos fosse alterada para a *École Normale Supérieure*. Nada se sabe sobre a escolha de Vanves, mas sabem-se as conseqüências dessa escolha: lá ensinava um professor chamado Jules Lagneau, que iria revelar, literalmente, a Filosofia ao jovem Chartier. Uma descoberta que tem, aos seus olhos, uma dimensão sagrada. Ao assistir às aulas de filosofia de Jules Lagneau, Émile Chartier descobre a si mesmo e descobre os caminhos que levariam ao surgimento de um filósofo.

O universo das lições é o mesmo a que já estava habituado: o discurso em francês, latim e grego, e o extremo rigor dos mestres. O curso de Lagneau se dividia em dois temas: percepção e julgamento. Mas de fato, o que marcou para sempre o aluno Émile Chartier foi aprender com o professor como pensar, como elaborar um pensamento no trabalho, “o grande jogo”, enfim, do filósofo. Lagneau foi marcante a ponto de apagar da memória de Alain todos os outros mestres, que ele jamais menciona. No entanto, além de Lagneau, houve outra descoberta, menos explicitada, mas igualmente fundamental: a do mundo acadêmico para o qual Chartier direcionou sua trajetória e que o transformou em mais do que um filósofo. A carreira acadêmica agora assumia um significado e estava intimamente vinculada ao despertar de seu espírito. Em Vanves ele abriu o caminho para a universidade e fez a escolha de uma profissão.

Na escola próxima a Paris, onde Chartier foi admitido e que se tornou anos mais tarde o liceu Michelet, o que de mais importante lhe ocorreu foi, de fato, o

encontro com Lagneau, ocorrido em 1887. Além disso, declara seu deslumbramento por Paris e seu encantamento com a música e o teatro.

Nas aulas com Lagneau, estudou minuciosamente dois autores: Platão e Spinoza. Duas descobertas diferentes, que o marcaram profundamente. A Spinoza, Chartier dedicou seu primeiro livro em 1900, reeditado em 1949, sob o nome Chartier-Alain, com prefácio de Alain. Segundo Leterre (2006), o texto sobre Spinoza lembra uma luta contínua, constantemente reiterada nos escritos de Alain, que via nele o modelo da razão, mas também a extinção da liberdade. Para Leterre era uma relação tão complexa que o leva a afirmar que o pensador era adepto das ideias de Spinoza, ao mesmo tempo em que as refutava. Mas, Alain considerava Platão o filósofo por excelência, aquele que revela o universo como ele é, o filósofo cujo nome é frequentemente associado à descoberta da magia do outro lado do mundo, mediador do fim do exílio e reintegração de posse do mundo. Nada indica melhor a continuidade da influência de Lagneau sobre Alain que o retorno constante a estes dois autores, Platão e Spinoza, nas anotações para a preparação de suas aulas. A leitura paciente, penetrando lentamente no emaranhado de conceitos, que Lagneau pedia aos seus alunos, era tudo, menos passiva. De fato, a partir de seu contato com as ideias de Spinoza, Alain passou a analisar o que era para ele "ler filosofia". Elaborou um manual de filosofia que viria a legar, por sua vez, décadas depois, a seus próprios alunos, como uma forma de leitura filosófica da filosofia, que, por vezes, foi criticada por ser indiferente à história. Em sua forma de "ler filosofia", a filosofia particular é abolida por uma filosofia perene, um pensamento eterno onde o diálogo dos autores apaga as diferenças de época e de contexto.

Alain era apresentado muitas vezes como um filósofo da *philosophia perennis*¹¹, onde os autores reagem uns aos outros através da negação da

¹¹ *Philosophia Perennis* é um termo geralmente usado como sinônimo de *Sanatana Dharma* - sânscrito para "Verdade perene ou eterna". A ideia central da Filosofia Perene é que a Verdade metafísica fundamental é uma, universal e perene, e que as diferentes religiões constituem distintas linguagens que expressam esta *Verdade única*. A Filosofia Perene considera que os sistemas de Pitágoras, Platão, Aristóteles e Plotino expõem as mesmas verdades que estão no coração do Cristianismo. Subseqüentemente, o significado do termo foi ampliado para englobar as metafísicas e as místicas das grandes religiões mundiais, especialmente Cristianismo, Islã,

temporalidade, que não conta ou é cancelada pela grandeza dos debates; assim, Platão se opõe a Hegel e Aristóteles se opõe a Spinoza, sem interferência da época ou do tempo.

Para o filósofo, os autores não estão congelados em seu passado. Defende que os mesmos estão em sua época – sua língua, sua cultura – porém, suas ideias devem ser exploradas além desses limites. Nesse contexto, não são prisioneiros do seu tempo e podemos, a partir de suas questões e de suas ferramentas, questionar a nós mesmos. Os antigos iluminavam as questões colocadas pelos contemporâneos. A reflexão sobre o sentido da história da filosofia é, nesse aspecto, uma das importantes contribuições do autor. Abordou filosofias que a época desconhecia, como a de Hegel, do qual ele foi um dos introdutores na França. Nas trilhas por ele abertas para um "técnico da filosofia", grandes autores têm sido seguidos, com ou sem referência a ele, por muitos analistas e revisores. Leterre observa que a leitura da filosofia de Alain é ativa, consiste em compreender, adivinhar, acrescentar, mais do que "interpretar".

Quando Émile Chartier foi para a *École Normale Supérieure*, o estabelecimento se localizava na *rue d'Ulm*, em Paris, desde 1847. Situava-se, assim, a dois passos do Panthéon, onde grandes homens ilustres foram enterrados e a três quarteirões da Sorbonne, logo abaixo dos liceus Louis-le-Grand e Henri-IV - onde Alain lecionou anos depois e ficou conhecido como um dos grandes mestres de sua época. Quando iniciou seus estudos, a instituição, desde 1830, tornara-se um ativo centro da filosofia francesa e se afirmava como uma instituição republicana. Na ciência, a escola também se sobressaiu, graças a nomes como Pasteur (1822-1895) – que lá trabalhou até 1888.

Para a seleção dos estudantes que se candidatavam eram programadas seis etapas: latim oral, latim escrito, tema grego, retórica em francês, filosofia, história. A seleção não visava apenas a um aspecto educacional, mas era fortemente marcada por uma tradição de envolvimento com estudos dos

Budismo e Hinduísmo. O termo foi popularizado pelo autor britânico Aldous Huxley, no livro de 1945, *The Perennial Philosophy*.

clássicos, aos quais Alain sempre se manteve fiel. Devido aos seus méritos pedagógicos, foi admitido em 1889.

O estudo do grego lhe permitiu acesso direto aos textos antigos. Em *Histoire de mes pensées* (1936) revela ter estudado, nessa época, Kant, Platão e todos os detalhes essenciais do pensamento de Aristóteles, autor que não pertencia ao cânone da época.

No final do século XIX e início do século XX, a filosofia dos liceus e da universidade era dominada pela tríade: Platão, Descartes, Kant. Pode-se adicionar ainda Spinoza. Leterre (2006) observa que naquela época as traduções em francês não eram consideradas de boa qualidade.

Ao estudar os estóicos, Alain concluiu que eles seriam a "conseqüência natural" de Aristóteles, quando sua teoria da vontade intercepta a de Descartes. A trama dos estóicos seria uma ligação entre a filosofia da antiguidade clássica e a filosofia moderna, as duas "unidades" estruturantes da sua filosofia. Ele sustenta que a filosofia se desenvolve em torno de uma tensão permanente entre duas formas de pensamento, dois focos de luzes sobre o universo e sua compreensão, o espírito de Platão e Descartes, e o de Aristóteles e Hegel. A partir dos estóicos, o jovem estudante apreendeu, em sua raiz, um momento de unidade. Assim, relata Leterre, nas suas anotações de 1891, destacavam-se corajosamente não só uma teoria da vontade, mas, sobretudo, uma reflexão sobre o significado da história da filosofia.

A *École Normale Supérieure*, não era apenas cultura, ideias, apoio educacional e institucional; era também um modo de socialização, um mundo onde os jovens se conheciam e estabeleciam relações. As celebrações, o convívio, a vida em comum, os exercícios da mente, os estudos na biblioteca, tudo colaborava para a formação de uma solidariedade profunda sob a superfície de temperamentos diferentes, de atividades acadêmicas, gostos e até mesmo de diferentes círculos sociais. Tudo refletia um espírito que promovia um lugar para fazer a vida acontecer.

Entre aqueles que iriam conviver com Chartier, deve-se observar que, alguns, ele não encontra imediatamente, mas passam, anos depois, a fazer parte da sua rede de relacionamento. Dentre os mais conhecidos pode-se mencionar Pierre André Lalande (1867-1963) (classe 1885), que propôs em 1900 à Sociedade Francesa de Filosofia a criação de um vocabulário filosófico comum, ainda hoje publicado. Da construção desse Vocabulário participam Chartier e Romain Rolland (1866-1944) (classe 1886). Rolland, o grande escritor, sempre reservado, admirava Alain e com ele estabeleceu relações calorosas depois da Primeira Guerra. Finalmente, entre os "cubes" (os alunos do terceiro ano), há Louis Couturat (1868-1914), o introdutor da "logística" (isto é, da análise da lógica formal), na França.



FIG. 03 – Alain estudante, *École Normale Supérieure*

Fonte: Alinalia – le site Alain.¹²

Léon Brunschvicg (1869-1944) foi o grande historiador da Filosofia. Com ele Alain desenvolveu, especialmente no fim de sua carreira, debates conflitantes e, ao mesmo tempo, amigáveis, misturando memórias de camaradagem da época da escola e amarguras da carreira. Os dois tinham uma visão radicalmente divergente do trabalho filosófico e tinham também, claramente, uma certa rivalidade quanto à influência que exerceram sobre os estudantes que formaram: Alain no liceu Henri-IV, Brunschvicg na Sorbonne. Mais sólida

¹² Alain estudante, *École Normale Supérieure*. Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article129>>. Acesso em: 14 maio 2011.

foi sua amizade por Paul Landormy (1868-1943), padrasto de sua futura esposa. Com esse, compartilha não somente as lembranças de Lagneau, uma vez que freqüentaram juntos Michelet e dedicaram ao mestre a mesma admiração, mas também o gosto pela música.

Dentre outros relacionamentos dessa época, outros três foram muito significativos. O mais forte deles foi com Élie Halévy (1870-1937), embora à primeira vista não parecesse haver nada em comum entre o filho do veterinário de Mortagne e o filho de um homem ilustre. Ludovic Halévy era um famoso libretista¹³ de Offenbach¹⁴ e romancista de sucesso, admitido na Academia em 1886; sua mãe vinha da família dos grandes fabricantes de relógios suíços Bréguet. Entre o filho do veterinário e o filho do acadêmico existia um mundo social que Alain descobriu nos salões e no ambiente familiar mais íntimo da casa em Sussy, habitada pelos Halévy - uma construção simples e bonita no meio de um parque que a cidade conserva até hoje. Foi seu primeiro contato com a alta sociedade parisiense, que ele não conhecia e diante da qual não se sentia necessariamente à vontade, julgando-se muitas vezes ridículo no vestir e na postura, como ele mesmo descreveu no *Cahiers de Lorient* (1970), segundo Leterre (2006).

Mas Élie Halévy não foi apenas um elo social entre o companheiro normando e a alta sociedade parisiense. Ele foi também uma "fonte de captação" de amizade. Foi através dele que Alain se tornou amigo de Brunschvicg, que freqüentava a família Halévy desde o liceu Condorcet, e, também, de Dominique Parodi (1870-1955) e Célestin Bouglé (1870-1940). Aparentemente os dois companheiros, Halévy e Alain eram opostos. Fisicamente, o primeiro era um jovem frágil e tranqüilo, o outro um jovem robusto e cheio de emoção; em termos do universo social era o "bom burguês" de Paris, usufruindo da vida mundana, contra a minúscula burguesia originária de um rincão perdido; na

¹³ Aquele que escreve libreto, letra de uma ópera.

¹⁴ Jacques Offenbach (1819-1880), compositor e violoncelista francês de origem alemã, defensor da opereta. Suas obras, cheias de imaginação musical, exploravam com humor e inteligência as características da vida parisiense, refletindo o ambiente da sociedade do II Império na França.

política, o liberalismo de Halévy conservava um orleanismo¹⁵ de grandes proporções. Ele era um “republicano resignado”, enquanto Chartier era um ativista rebelde. Em relação ao temperamento, as diferenças permanecem: Élie era visto como homem calmo, austero, e Alain como um “diabo” irritado, temperamento que herdou do pai, “veterinário furioso”, com propensão para a raiva, como ele cita em *Portraits de famille* (1961).

Sem relacionamentos em comum, sem afinidade de temperamento, ainda assim a amizade entre os dois transcorreu sem problemas, mesmo nos acalorados debates sobre a Primeira Guerra Mundial – quando Halévy foi o único que o perdoou por não ter se oposto à guerra, e é justo que se note ter sido o único que entendeu a posição de Alain sem a ter compartilhado. Halévy era, portanto, um amigo absoluto. O que os unia eram a sinceridade e a honestidade, um amor compartilhado pelas coisas do espírito e da razão, a admiração pelos grandes pensadores, e na vanguarda destes, a obra de Platão, à qual Halévy dedicou sua tese em 1896. Não era apenas uma amizade intelectual e o desaparecimento de seu amigo foi um choque pessoal para Alain, em 1937.

Outra amizade, muito forte, mas particularmente explosiva foi Lucien Herr (1864-1926). Apenas quatro anos mais velho que Chartier, Herr já era bibliotecário da *École Normale Supérieure* havia dois anos, quando Chartier entrou na instituição. Professor de Filosofia, socialista, amigo de outro grande ‘cube’ que seguiu carreira política, Jean Jaurès (1859-1914) (Classe 1878), eles, muitas vezes, se encontravam na biblioteca. Herr não era ainda a grande figura da República que se tornou posteriormente. Mas tinha um papel não menos significativo; na verdade era diretor de estudos e já “dirigia consciências”, como Alain descreve em um belo retrato que fez dele em uma *Propos* de 1931.

¹⁵ O Orleanismo é um movimento político francês do século XIX, que designava os defensores da Casa de Orleans e do regime da monarquia de Julho (1830-1848), que foi aplicado a correntes políticas da direita moderada. Desde o século XX, o termo é usado para designar os partidários da Casa de Orleans que a consideram como herdeira dos reis de França.



FIG. 04 - Alain e Élie Halévy.

Fonte: Alinalia – le site Alain.¹⁶

Alain contou várias vezes, especialmente em *Histoire de mes pensées* (1936), como Herr e ele tinham falhado em suas discussões sempre tempestuosas na escola. No período em que ele era um professor na província, o clima era realmente tenso entre os dois. No entanto tinham muito em comum, a começar por um físico de atleta, as famílias modestas, e especialmente laços políticos acentuados com a esquerda. Herr tinha ascendência sobre a turma de esquerda da escola e é possível que seu carisma incomodasse a Alain. Herr lia alemão, e era um dos poucos franceses que conhecia Hegel – foi ele quem encorajou Alain a estudar esse autor negligenciado na época.

O círculo social criado em torno de Alain e a família Lanjalley nos últimos anos da Escola era informal, mas muito eficaz. Ele foi convidado a acompanhar um dos filhos da família em seus estudos, dando-lhe aulas particulares. A prática da tutoria dos alunos da *École Normale Supérieure* era comum, permitia aos estudiosos da *rue d'Ulm* um pouco de riqueza material e lhes apresentava um universo burguês que não era necessariamente o deles. Alain foi introduzido na família de M. Lanjalley, então diretor-geral da contabilidade pública, e foi encarregado do filho Theo, jovem rebelde que não se habituara ao mundo das finanças e que viria a falecer na América do Sul em aventuras desconhecidas.

¹⁶ Alain e Élie Halévy. Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article97>>. Acesso em: 14 maio 2011.

Entretanto, uma sólida amizade entre ele e a família Lanjalley havia se formado. O preceptor tornou-se imediatamente um favorito de Mme. Lanjalley, muitas vezes citada em seus textos como sua melhor amiga. Também ganhou a amizade de M. Lanjalley, com quem aprendeu economia política. Passava suas férias, regularmente, na casa da família em Passy, tocando piano e discutindo Balzac. Apreciava essas amizades e as preservou para sempre.

Ao longo da sua escolaridade na *École Normale Supérieure*, Chartier conviveu sempre com Lagneau, que continuava a dominar suas preocupações intelectuais, mas estava cada vez mais doente. Em 1892, os anos da escola chegavam ao fim e Émile Chartier enfrentou os exames de *Agrégation* de filosofia.

Em *Portraits de famille* (1961) avalia que foi bem sucedido devido ao seu conhecimento dos autores e à sua leitura de Kant. Terminou o concurso em terceiro lugar. Foram admitidos junto com ele seus amigos Théodore Ruysen (1868-1967), em primeiro lugar, e Élie Halévy, em segundo, além de Paul Landormy.

O ano de 1892 foi diferenciado devido a atividades intelectuais que não eram exclusivamente acadêmicas. Nessa época, conheceu Xavier Léon apresentado a ele por Élie Halévy. Para Halévy, Léon era como Brunschvicg, um amigo íntimo de longa data. Foram alunos do mesmo liceu Condorcet em Paris, o estabelecimento mais famoso frequentado pela burguesia da margem direita do Sena, onde estavam concentradas as famílias importantes, as casas antigas e as fortunas conhecidas. Também conviveram com Proust e descobriram a paixão pela filosofia nas aulas do professor Alphonse Darlu (1849-1921), que exerceu sobre eles o mesmo papel, como iniciador, que Lagneau exercera sobre Alain. Léon era um jovem rico, guiava com elegância seu Phaéton – o carro ligeiro da época – nas ruas de Paris. Adorava filosofia e estudou na Sorbonne. Tinha o desejo de renovar o espírito filosófico do seu tempo. Desenvolveu, com Alain, o projeto para uma revista. Esses foram os primórdios da *Revue de métaphysique et de morale*, que desde então se tornou uma das

revistas de filosofia mais prestigiosas da França. Entre 1893 e 1907 Alain foi colaborador regular da revista de Xavier Léon.

Em setembro de 1892, foi nomeado professor de filosofia em Pontivy, pequena cidade medieval na Bretanha. Em Pontivy desenvolveu suas aulas principalmente através de Platão e Aristóteles. Em seu primeiro ano como docente, Alain traduziu Aristóteles. Além disso, tocava piano e, graças a um professor de Mortagne que reencontrou por acaso, voltou à pintura, usando cores extravagantes em telas grandes, e chegou a experimentar até mesmo a escultura. Alguns projetos o mantinham ocupado além de seu trabalho como professor. Entre eles, dedicou-se a se especializar mais em Aristóteles. Havia encontrado uma edição adequada e redigia comentários, linha a linha, nos textos fragmentados que pareciam refletir as hesitações, digressões, repetições de um professor. Dizia que com Aristóteles havia voltado a escavar a terra como um camponês. De 1892 a 1894, trabalhou em uma paráfrase da Metafísica de Aristóteles, combinando tradução e comentário. O projeto foi relevante, pois representou um avanço significativo na compreensão e na interpretação da obra de Aristóteles.

Em 1894, a morte de Lagneau fez com que ele decidisse, imediatamente, dar prioridade à publicação da obra do mestre. Esta preocupação teve precedência sobre todos os outros projetos. Alain retornou várias vezes a Aristóteles, mas sobre ele publicou pouco. No entanto, continuou a lê-lo com interesse e se dedicou a cursos sobre o filósofo, o último datando de 1932. Ao final do ano letivo de 1892, mesmo tendo sido sua estadia em Pontivy basicamente feliz, reivindicou a nomeação para outra escola, na Bretanha, desta vez em uma cidade maior. Lorient era antiga e encantadora, porém dela não resta quase nada atualmente. A cidade abrigou uma base de submarinos alemães durante a Segunda Guerra Mundial e foi destruída por um bombardeio aliado. O que Alain descobriu em Lorient foi um universo muito vivo, o grande porto com bares animados, frequentados por uma sociedade mista de pescadores e marinheiros. No início, o encanto da cidade o conquistou. Com o passar dos anos, no entanto, ele foi tomado por uma solidão intelectual. Escreveu para Élie

Halévy dizendo que não havia livros suficientes e que tinha cada vez menos e menos alunos. Mas, para viver, Lorient era uma cidade feliz.

Em Lorient continuou a pintar; o oceano era para ele uma fonte constante de inspiração. Seu lugar preferido era Pouldu, ao longo da costa, aninhada em uma pequena baía. Lugar frequentado por estranhos pintores de cores vivas e brilhantes como Gauguin, que, segundo Alain, foi "mal interpretado por seu exotismo". Um encontro poderia ter acontecido entre os dois, desde que Gauguin retornou para uma estadia em 1894, mas a chance não se cumpriu.

Em 27 de outubro de 1893, Alain enfrentou a morte de seu pai. Logo após essa perda, em 22 de abril de 1894, Lagneau morreu. A pedido de Xavier Léon, para que o público da filosofia soubesse do desaparecimento do mestre, escreveu imediatamente, para a *Revue de métaphysique et de morale* um breve texto sobre a morte de Lagneau e sua importância no ensino da filosofia. O texto em si é notável, revela seu sentimento claramente filial, seu afeto e seu desejo de publicar os escritos do mestre para garantir o lugar de Lagneau na filosofia francesa:

Recebemos a notícia da morte de Jules Lagneau, professor de filosofia no Liceu Michelet. Todos os amigos da verdadeira filosofia devem se unir a sua família e a seus alunos para deplorar esta morte prematura. Sem nada ter publicado, Jules Lagneau já havia feito escola; no espírito e no coração de seus discípulos e de seus amigos já se acrescentava, à veneração que a santidade de sua vida inspirava a todos, a admiração entusiasta convocada por um verdadeiro gênio filosófico. Sua modéstia jamais desejou outra coisa além dessa glória oculta. Inteiramente dedicado a seus alunos, esgotado há muito tempo por essa temível tarefa de filosofar em uma aula de filosofia, ele nunca esperou poder dar ao público a grande obra que meditava. Cabe àqueles que o amaram e a quem ele ofereceu todo seu pensamento, estando entre os filósofos mais profundos de nosso tempo, que se ocupem após sua morte em dar-lhe o lugar que ele deveria ter tido em sua vida.

(Nota necrológica, *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, citado em *Correspondance avec Élie et Florence Halévy*, p. 390.¹⁷ Tradução minha.)

¹⁷ "Nous apprenons la mort de Jules Lagneau, professeur de philosophie au liceu Michelet. Tous les amis de la vraie philosophie doivent s'unir à sa famille et à ses élèves pour déplorer cette mort prématurée. Sans avoir rien publié, Jules Lagneau était déjà chef d'école; déjà dans



FIG. 05 – Pintura



FIG. 06 – Música



FIG. 07 - Jardim

Fonte: Site Alain et Mortagne-au-Perche.¹⁸



Fig. 08 - Costa da Bretanha, Alain

Fonte: Arquivo Pierre Heudier.

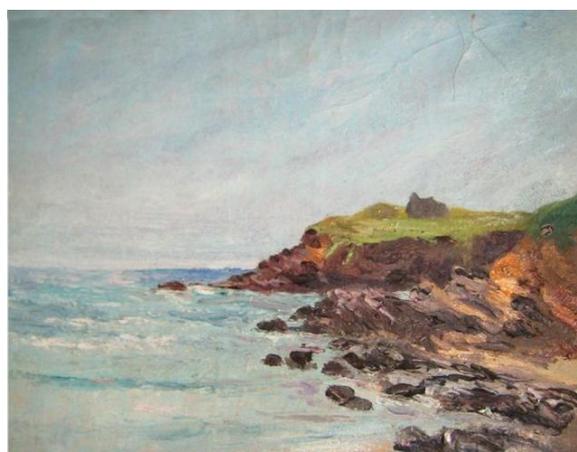


Fig. 09 – Península Bretanha, Alain

Fonte: Arquivo Pierre Heudier.

Em 1895, a *Revue de métaphysique et de morale* publicou "Algumas Notas sobre Spinoza", de Lagneau em sua edição de julho. Em 1898, deu continuidade à divulgação do pensamento filosófico de seu mestre por meio da publicação de "Fragmentos de Jules Lagneau". Para garantir impacto diante do

l'esprit et le cœur de ses disciples et de leurs amis s'ajoutait à la vénération que la sainteté de sa vie inspirait à tous, l'admiration enthousiaste que commandait un vrai génie philosophique. Sa modestie n'ajamais désiré plus que cette gloire cachée. Tout entier à ses élèves, épuisé depuis longtemps par cette tâche redoutable, philosopher dans une classe de philosophie, il n'a jamais eu l'espoir de pouvoir donner au public la grande œuvre qu'il méditait. C'est à ceux qui l'ont aimé et à qui il a donné toute sa pensée de faire qu'il occupe après sa mort, parmi les plus profonds philosophes de notre temps, la place qu'il aurait dû avoir pendant sa vie." Notice nécrologique, *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, cité in *Correspondance avec Élie et Florence Halévy*, p. 390.

¹⁸ Alain, pintura, música e jardim. Disponível em: <<http://alainmortagne.fr/vie.html#perche>>. Acesso em: 14 maio 2011.

público filosófico que ele procurava alcançar, fragmentou o texto e criou comentários que extravasavam ideias para serem discutidas no número seguinte da revista. Na fragmentação do texto, ele procurava isolar os momentos mais intensos de reflexão do mestre falecido, para mostrar como a sua genialidade podia atingir a imaginação e como suas obras eram de uma força incrível. Seus comentários tinham o intuito de celebrar Lagneau, pensador difícil, que demandava uma explicação mesmo na aparente clareza de algumas passagens e convidava a uma paciente e profunda meditação. Em uma carta a Xavier Léon, de 25 de junho de 1898, refere-se às publicações: “Não importa, deve-se ter a coragem que Lagneau jamais teve: publicar antes de concluir.” Segundo Leterre (2006), é neste momento que Émile Chartier torna-se Alain, quando compreende que a publicação exige um tipo de interrupção, às vezes brutal, que traz em si um estado melancólico causado pela falta de algo, no caso, pela falta do aperfeiçoamento do pensamento. Esta forma, a publicação de artigos fragmentados, Chartier ainda não havia percebido, seria o seu modo próprio de expressão. Mas ele observa que podia fazer por seu mestre o que o próprio mestre não poderia mais fazer: fornecer ao público os seus escritos, apesar do sentimento de incompletude. Pois, conclui Leterre, o fragmento é a única imagem verdadeira de tudo, porque tudo é tão infinitamente grande que nada pode ser de fato concluído. Um texto é uma ideia que finalmente começou e não podemos esperar que as ideias estejam em ordem para colocá-las no papel. Escrever não é um estado de vigília, é uma ação.

Nem a vida feliz em Lorient nem o ativismo político compensavam a falta de bons contatos filosóficos e intelectuais e ele solicitou, novamente, nomeação para outra escola, desta vez para Rouen, cidade moderna e de vida social intensa. Chegou a Rouen em outubro de 1900, para lecionar filosofia no Liceu Corneille. Encontrou um liceu de alto nível e um aluno excepcional, Emile Herzog (1885-1967), o futuro André Maurois. *Alain dava um curso livre, improvisado, rico de exemplos tomados aos poetas, aos romancistas, à vida cotidiana, curso que entusiasmava seus alunos. Bem cedo, professaram por ele a veneração que ele próprio dedicara a Lagneau.* (MAUROIS, 1965, p. 97).

A ênfase dada por Alain ao ato de pensar em detrimento da transmissão de uma doutrina previamente codificada influenciou várias gerações.

Em Rouen também encontrou uma das mulheres de sua vida. Vale a pena lembrar, como Marie-Monique Morre-Lambelin relatou em seu diário, o encontro com Alain¹⁹. Quando o encontrou, ela era responsável pelo ensino de ciências em uma escola para formação de professoras. Também havia chegado a Rouen em outubro de 1900 e como ele queria evoluir na carreira. Estava se preparando para os exames de qualificação da Escola Normal e precisava do curso de filosofia. Procurou, portanto, M. Chartier, responsável pelas aulas particulares da Escola de Rouen. No dia e hora, marcados por carta, ela abriu a porta para um oficial tipo “viking”, alto, de ombros largos. O cabelo muito escuro, bigode espesso e uma incrível transparência dos olhos que chamava a atenção, a roupa escura de uma elegância rigorosa. A primeira reação de Marie-Monique foi de admiração por seu porte imponente. A segunda foi de imaginar que se tratava de algum oficial sueco ou norueguês visitando seu consulado e que havia errado o andar. Ou um soldado – o que ele acabaria sendo em 1914 – ou um grande escritor, que ele também se tornou. Ela esperava a imagem de um filósofo daquele tempo, um cavalheiro barbudo (porque, além de filósofo, era republicano) e, provavelmente, magro e abatido. Ou, ao contrário, um pouco corpulento como eram Élie Halévy e Léon Brunschvicg ou já mais idoso, como Émile Durkheim (1858-1917). A surpresa não poderia ser maior, quando, em uma terça-feira de 1901, Émile Chartier bateu à sua porta. Ele nem sequer tinha barba, apenas um bigode avantajado.

Alain era sério nas lições que ministrava. Mas mantinha o gosto pelas brincadeiras e Marie-Monique não se lembrava de ter rido tanto em sua vida quanto na presença daquele jovem professor. A ligação se tornou mais pessoal quando Chartier descobriu que ela tinha uma assinatura do “Boletim da União para a ação moral” e ela ficou sabendo, quando levantaram a questão, que ele tinha sido aluno do inspirador da União, Jules Lagneau, figura familiar para a jovem e por quem professava profunda admiração. Desde então a confiança foi

¹⁹ O documento está disponível no Instituto Alain. Disponível em: < <http://alinalia.free.fr/> > Acesso em 12 mar. 2011.

estabelecida. O filósofo selou a amizade se instalando ao piano após a aula. Foi um ato de intimidade: ele tocava piano apenas nos círculos familiares. Ela explodiu em lágrimas de emoção. Tocar para ela foi também uma forma de Alain lhe oferecer suas duas grandes paixões intelectuais e estéticas: a filosofia aprendida com Lagneau e a música. Eles passaram quarenta anos juntos, muitas vezes na mesma casa – em Vésinet onde o filósofo se instalou, e em Pouldu na Bretanha. Ela foi também sua secretária, mantendo os registros dos seus textos, organizando e mantendo a correspondência com os editores, filtrando as visitas.

Enquanto sua amizade por Halévy se consolidava, aqueles que vão ser grandes companheiros em sua vida se juntam a ele nesse período: Marie-Monique, em 1900, Gabrielle, Florence, a esposa de Halévy, Jeanne e Michel Alexandre um pouco mais tarde. Não é apenas um período de maturação, mas de transformação e ruptura. Ruptura do mundo de Mortagne, onde nunca mais voltou, e mais ainda ruptura em relação ao mundo provincial onde se havia formado, pois em 1903 ele se estabeleceu em Paris. Foi também o momento em que seus pais morreram – seu pai biológico e Lagneau – e ele teve que enfrentar, sem essas referências, seu próprio futuro. No entanto, Alain ainda não era totalmente Alain. A guerra não havia ainda cobrado seu tributo, afetando-lhe a saúde, a alegria de viver, sua fé na humanidade. Nada se havia partido ainda nessa vida, que ele governava à sua maneira intempestiva e quase sempre com alegria.

O período de Rouen representou também um auge em seu compromisso político: lançou-se à campanha eleitoral de 1902, juntamente com o deputado, ex-ministro e prefeito de Rouen, Louis Ricard (1839-1921). A derrota eleitoral foi uma vitória intelectual: o filósofo percebeu que seu caminho de luta era junto à opinião pública e não nas urnas. Neste momento, Alain – ele havia assumido o pseudônimo em 1900 – tornou-se Alain. A primeira vez que Émile Chartier havia assinado Alain fora em 14 de maio de 1900. Segundo Leterre (2006), em uma carta para Marie-Monique Morre-Lambelin, de 2 de janeiro de 1912, ele explicou que adotava o pseudônimo em parte para proteger o professor, e também para preservar a distância entre o escritor e o homem. Ele nunca

reconheceu, mas existe um jogo entre Émile Chartier e um antecessor Alain Chartier (ca.1385-1430). A vida de Alain Chartier, como a de Émile Chartier, também transitou entre dois séculos (século XIV e século XV), ele também era normando e poeta, e mais ainda um polemista político.

Dois períodos dividem basicamente sua vida. De 1892 até 1900 estamos, do ponto de vista intelectual, face a um jovem universitário clássico, que prepara sua carreira e seu futuro, lecionando e produzindo artigos especializados. Entre 1900 e 1905 ocorre uma espécie de transição. Alain, sem aparentemente se dar conta, rompe com aquele modelo e começa a criar uma nova maneira de fazer filosofia, que viria a marcar profundamente a vida cultural francesa. Nesse intervalo ele começa a inventar seu novo papel, que viria a modelar na França a figura do intelectual moderno. É nesse momento que se inicia seu modo peculiar de combinar a alta formação acadêmica com a intervenção na arena pública, de explorar o diálogo entre filosofia e literatura, mobilizando todo o carisma do homem para valorizar o lugar do pensamento.

A partir de 1902 foi lecionar em Paris, primeiro no Liceu Condorcet, depois em sua antiga escola secundária, o Liceu de Vanves, agora Liceu Michelet, onde substituiu seu mestre Jules Lagneau, e por fim no Liceu Henri IV. O Colégio Sévigné, onde lecionou a partir de 1909, representou também uma experiência marcante. O filósofo ganhou ali um novo público, principalmente feminino. Foi tamanho o sucesso que, mais tarde, o Colégio Sévigné passou a oferecer cursos abertos ao público, ministrados por Alain.



FIG. 10 – Alain no Colégio Sévigné, 1909
Fonte: Alinalia – le site Alain.²⁰

²⁰ Alain no Colégio Sévigné. Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article129>>. Acesso em: 14 maio 2011.



FIG. 11 – Curso de Alain no Colégio Sévigné, 1932

Fonte: Alinalia – le site Alain.²¹

Os primeiros anos do século XX, até o período que antecede a Primeira Guerra Mundial, representam uma época muito auspiciosa para Alain. Não havia ainda completado quarenta anos, ostentava uma aparência muito jovem, mas, profissionalmente, já fizera uma trajetória acadêmica de grande sucesso. Em setembro de 1906, viaja com os seus amigos Landormy para uma temporada de férias em Trébéron, Bretanha. Provavelmente é quando se inicia seu romance com Gabrielle Landormy (1898-1969), sobrinha de Paul Landormy. Ela seria a segunda mulher a marcar profundamente sua vida. Para cada uma delas ele dedicou um amor por décadas. Com Gabrielle, ele se casaria em 1945.



FIG. 12 – Marie-Monique Morre-Lambelin



FIG. 13 – Gabrielle Landormy

Fonte: Alain et Mortagne-au-Perche²²

²¹ Curso de Alain no Colégio Sévigné. Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article179>>. Acesso em: 14 maio 2011.

Em 1909, sua carreira se estabeleceu em Henri-IV. Sua reputação, como professor, já considerável, cresceu ainda mais, alinhada com o novo gênero de intervenção cultural que inaugurara, um trabalho jornalístico bastante incomum para os professores da época. Alain colaborou sucessivamente em *La Dépêche de Lorient* e no *Journal des Bleus de Bretagne*. Em seguida, escreveu para *La Dépêche de Rouen et de Normandie*, onde inventou o gênero que o tornou famoso, *Les Propos*²³, uma nota editorial diária, que permaneceria como seu estilo preferido até 1936 e que atraiu de imediato a atenção pela alta qualidade literária. Esses artigos, escritos em cinquenta linhas, abordavam temas diversos, como política, economia, religião, educação e estética. Reunidos e publicados em *Cent-Un Propos d'Alain* (1908), o livro se tornou um clássico. Vários outros volumes contendo suas *Propos* foram posteriormente publicados entre 1908-1961.

As *Propos* constituem uma documentação histórica: fomentavam discussões sobre diversos temas e, ao mesmo tempo, registravam um retrato da época. O filósofo começa ali a exercitar sua visão crítica. Na *Propos* de 31 de outubro de 1906, por exemplo, ele faz uma crítica aos modismos e preconceitos na arte. Indignado com imposições do mercado de arte para as pinturas de Daubigny²⁴, escreve:

Li esses dias uma boa coisa sobre Daubigny, paisagista estimável: parece que suas telas só têm valor no mercado artístico de pinturas se nelas existirem patos. Um Daubigny sem patos é muito vulgar. Assim são os amadores: eles dão a si mesmos um preconceito, o cultivam e acabam por sentir prazer nele. Não vou discutir o prazer deles: cada um se diverte como pode. Digo apenas que é um prazer de ociosos, muito longe da natureza e também muito longe da razão²⁵. (ALAIN, 1998, p. 122, tradução minha).

²² Marie-Monique Morre-Lambelin e Gabrielle Landormy. Disponível em: < <http://alainmortagne.fr/vie.html#perche>>. Acesso em: 14 maio 2011.

²³ *Les Propos* pode ser entendido como “Proposições” ou “Considerações”.

²⁴ Charles- François Daubigny (1817-1878). Pintor francês de paisagens, associado à Escola de Barbizon e um dos pioneiros da pintura *plein air* na França. Suas paisagens refletem cenários cuidadosamente definidos, árvores, rios, praias e canais, e em muitas dessas paisagens aparecem patos. Com frequência pintava a partir de um barco especialmente preparado, o que inspirou Monet mais tarde.

²⁵ "Je lisais ces jours-ci une bonne chose, au sujet de Daubigny, paysagiste estimable: il paraît que ses tableaux n'ont beaucoup de valeur, à la bourse des peintures, que s'il s'y trouve des

Em 11 de outubro de 1910, outra nota interessante, repleta de um humor refinado, fala dos cuidados que se deve tomar nos julgamentos artísticos. Nessa nota ele aborda a questão do historicismo na Arquitetura, a tendência da Arquitetura do século XIX de se inspirar em uma ou diversas épocas do passado:

“Sejamos prudentes. Julguemos sobre a ponta dos pés, da forma como se dança. [...] Como eu passava pela Rue Royale, a Madeleine me capturou outro dia por sua beleza incomparável. Mas não havia eu lido em algum lugar que se trata apenas de uma pesada imitação da arte grega? Tenhamos sempre as críticas sob controle; e se for preciso decidir às cegas, sejamos os últimos a falar, como aqueles reis muito prudentes que queriam saber para onde pendia a balança.”²⁶ (ALAIN, 1998, p.158, tradução minha).

O autor se refere à Igreja de Santa Maria Madalena (La Madeleine), projetada pelo arquiteto francês Pierre Vignon (1763-1828). O texto lembra que, na época, aquela Igreja era usualmente considerada uma pesada imitação da Arquitetura grega. Para outros, como o historiador da Arquitetura Nikolaus Pevsner (1902-1983), ela possuía um caráter decididamente imperial-romano e não grego. (PEVSNER, 2002)

Ou ainda, em 30 de março de 1913, em um gesto generoso com relação aos artistas cubistas, escreve sobre um pintor que ele vê na praça e a quem procura entender, chamando-o de “meu pintor”:

Não há muito tempo, vi na Praça do Pantheon um terrível pintor cercado de curiosos. Reconheci, no seu esboço já avançado, os traços da escola cubista; também reconheci ali tetos e chaminés, mas inclinados e como suspensos; o céu estava de lado e para baixo, como um abismo azul em que tudo isso quisesse degradingolar.

canards. Un Daubigny sans canards, c'est tout à fait vulgaire. Ainsi sont les amateurs: ils se donnent un préjugé; ils le cultivent, enfin en tirent du plaisir. Et je ne vais pas discuter leur plaisir: on s'amuse comme on peut. Je dis seulement que c'est un plaisir d'oisifs, trop loin de la nature, et trop loin aussi de la Raison." (ALAIN, 1998, p. 122). Ver ANEXO A.

²⁶ "Soyons prudent. Jugeons sur la point des pieds, comme on danse. [...]Comme je passais rue Royale, la Madeleine m'a saisi l'autre jour par sa beauté incomparable. Mais n'ai-je point lu quelque part que ce n'est qu'une lourde imitation de l'art grec? Ayons toujours les critiques en main; et, s'il faut décider à l'aveugle, parlons le dernier, comme ces rois très prudents, qui voulaient savoir où penchait la balance." (ALAIN, 1998, p.158). Ver ANEXO B.

Olhando então os próprios objetos tive um pouco dessa impressão ao inclinar a cabeça. Todos esses artistas procuram a verdade; mas essa bela palavra acaba, por refinamento, tendo mais de um sentido. Pois existe a verdade dos objetos e a verdade da impressão [...]. O professor Bergson²⁷ construiu sua reputação querendo dizer que a verdadeira verdade reside mais nessa impressão não interpretada do que na tradução que dela temos costume de fazer. Ao primeiro despertar você nada distingue, senão o fato de que você está no mundo e que as cores são cores; no instante seguinte, pela ideia que você tem de seu quarto e do que ali se encontra você já recolocou cada coisa em seu lugar; e o astrônomo as coloca melhor ainda, pois ele vê que Vênus gira em torno do Sol vindo em nossa direção, da esquerda para a direita, enquanto o camponês a vê apenas brilhar. Mas aí o sutil psicólogo sustenta que o camponês está mais perto da verdade, porque Vênus brilhando nessa hora é a verdade para ele, enquanto o fato do planeta Vênus fazer sua volta em duzentos e vinte e sete dias é a verdade comum, que instrui, mas não emociona. Meu pintor era dessa escola; ele pintava para mim a primeira impressão que havia tido ao inclinar a cabeça²⁸. (ALAIN, 1998, p. 222, tradução minha).

Mesmo em Paris Alain conservou alguns laços em Rouen, entre eles Maurois, Marie-Monique e sua contribuição diária a *La Dépêche de Rouen et de Normandie*. Nos anos que antecederam a guerra seu círculo de amizades se expandiu pela presença de seus ex-alunos, que muitas vezes procuravam manter o vínculo com o mestre além do *khâgne*, como aconteceu com Maurois. Era como uma maravilhosa caixa de ressonância, que contribuiu ao longo do tempo para aumentar o prestígio do filósofo. Além disso, alguns serviram como

²⁷ Henri-Louis Bergson (1859-1941) Filósofo francês, especialmente influente na primeira metade do século XX. Bergson defendia a ideia de que a experiência imediata e a intuição são mais significativas do que o racionalismo e a ciência para a compreensão da realidade.

²⁸ "Il n'y a pas longtemps, j'ai vu sur la place du Panthéon un terrible peintre, entouré de curieux. Je reconnus, dans son esquisse déjà avancée, les traits de l'école cubiste; j'y reconnus aussi des toits et des cheminées, mais penchés et comme suspendus; le ciel était de côté et en bas, comme un gouffre bleu où tout cela voulait dégringoler. Regardant alors les objets eux-mêmes, j'eus quelque chose de cette impression en penchant la tête. Tous ces artistes cherchent la vérité; mais ce beau mot arrive, par raffinement, à avoir plus d'un sens. Car il y a la vérité des objets, et la vérité de l'impression [...] Le professeur Bergson s'est fait une réputation en voulant dire que la vraie vérité est plutôt dans cette impression non interprétée que dans la traduction que l'on a coutume d'en faire. Au premier réveil, vous ne distinguez rien, sinon que vous êtes au monde et que les couleurs sont couleurs; l'instant d'après, par l'idée que vous avez de votre chambre et de ce qui s'y trouve, vous avez remis chaque chose à sa place; et l'astronome les y met encore mieux, puisqu'il voit que Vénus tourne autour du Soleil en venant vers nous et de gauche à droite, tandis que le paysan la voit seulement briller. Mais là-dessus le subtil psychologue soutient que le paysan est plus près du vrai, puisque Vénus brillant à cette heure est la vérité pour lui, tandis que la planète Vénus faisant son tour en deux cent vingt-sept jours, c'est la vérité commune, qui instruit, mais ne touche pas. Mon peintre était de cette école; il me peignait la première impression qu'il avait eue en penchant la tête." (ALAIN, 1998, p. 222). Ver ANEXO C.

intercessores entre Alain e o mundo das letras. De Sévigné ele manteve contato com a ex-aluna Jeanne Halbwachs (1890-1980), irmã de Maurice Savin, professor de filosofia e sociologia na Sorbonne e Collège de France. Mulher de temperamento forte, socialista, totalmente comprometida com a longa luta contra a guerra, a quem ele apreciava e sobre quem tinha grande influência. O filósofo iria desempenhar um papel significativo na sua vida pessoal. Foi através dele que Jeanne conheceu, durante a Guerra, outro jovem socialista, pacifista como ela, e também filósofo: Michel Alexandre (1888-1952). Ele se tornou seu marido em 1916. Alexandre era professor de filosofia e estava entre os mais próximos de Alain. De comum acordo com Jeanne, sua esposa, investiu suas economias nas publicações de Alain após a Primeira Guerra Mundial.



FIG. 14 – Alain no liceu Henri IV, 1913-1914 (?)

Fonte: Alinalia – le site Alain²⁹

A Alemanha declarou guerra à França em três de agosto de 1914, depois do período de grande tensão internacional que sucedeu ao ataque contra o arquiduque Ferdinando em Sarajevo. A reação de Alain à declaração de guerra

²⁹ Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article97>>. Acesso em: 14 maio 2011.

alemã foi um simples: "Vou me alistar o mais breve possível." Alistou-se aos quarenta e seis anos, por acreditar que era preciso participar da guerra para se ter o direito de julgá-la. Recusou a patente de oficial e participou, como artilheiro, da bateria pesada e depois como telefonista. Continuou a enviar, todo mês, seus comentários em notas breves sobre a guerra para *La Dépêche*: "Estamos agora em uma grande viagem", escreveu aos seus leitores da Normandia. Uma viagem que durou três anos de combate. Escreveu dois livros sobre esse período de sua vida: *Mars, ou la guerre jugée* (1921) e *Souvenirs de Guerre* (1937). Nos períodos de calma da campanha, escreveu *Système des beaux-arts* (1920). Terminada a guerra, reassumiu a cadeira de filosofia no Henri-IV e no Sévigné em Paris.



FIG.15 e 16 – Alain na Primeira Guerra Mundial

Fonte: Alain et Mortagne-au-Perche.³⁰

Sua última aula foi proferida em três de julho de 1933. Durante o verão desse ano escreveu "*Les Dieux*". Nos anos seguintes publicou uma série de obras, entre elas, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931), *Histoire de mes pensées* (1936) e *Portraits de famille* (1961). Em 1934, criou com Paul Rivet (1876-1958) e Paul Langevin (1872-1946) o "*Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes*". De 1939 a 1940, devido a problemas de saúde causados pelo reumatismo, esteve internado na clínica de Ville-d'Avray. Em setembro de

³⁰ Alain na Primeira Guerra Mundial. Disponível em : <<http://alainmortagne.fr/vie.html#perche>>. Acesso em: 14 maio 2011.

1939, Gabrielle Landormy, regressou dos Estados Unidos, onde se encontrava há quinze anos, e alistou-se como enfermeira no exército do Marechal Juin, para a campanha da Itália. Em fevereiro de 1945, retornou a Paris. Alain e Gabrielle Landormy se casaram em 27 de dezembro de 1945. Em 10 de Maio de 1951, recebeu em sua casa, em Vésinet, das mãos do ministro Le Ronde (seu ex-aluno) o “*Grand Prix National des Lettres*”. Alain morreu alguns dias depois, em dois de junho de 1951, e foi enterrado no Père Lachaise, em Paris.

A vida inteira Alain se furtou às honras oficiais. Recusou condecorações, títulos e até as cátedras da Sorbonne. Três semanas antes de sua morte foi-lhe oferecida uma homenagem espontânea: o Prêmio Nacional de Letras, que era pela primeira vez conferido. Seus funerais, no Père-Lachaise, foram simples mas comoventes. Misturavam-se gerações, unânimes nos sentimentos. O homem já não existia; a obra apenas principiava sua gloriosa existência. O autor deste livro (André Maurois) teve a honra de falar, nesse dia, em nome dos amigos de Alain. Reproduz-se aqui o discurso, porque evoca com verdadeira emoção esta grande figura³¹. (MAUROIS, 1965, p. 101).

Alain foi mais que um filósofo, foi um professor capaz de exercer influência profunda e duradoura sobre toda uma geração de alunos brilhantes, como Raymond Aron, Simone Weil ou Georges Canguilhem. Em dedicatória escrita por ele para André Maurois percebe-se a sua procura pela troca entre distintos campos de conhecimento e seu apreço em compartilhar pensamentos, que exercitava sempre com os seus alunos: *Nossa ambição foi transformar a filosofia em literatura e, por outro lado, a literatura em filosofia. Ambos os objetivos foram alcançados. [...] Esta bela edição me faz lembrar os melhores tempos das Propos. Estas aqui são metafóricas: o leitor tem muito que adivinhar.* (MAUROIS, 1965, p.108).

Alain foi também o observador atento de sua época, que lançou um olhar crítico sobre múltiplas manifestações da cultura e sobre elas nos legou uma crônica diversificada e um rico acervo de ideias através das *Propos*. Suas percepções sobre a forma, o espaço, o movimento, suas ideias sobre a arte, podem ainda hoje iluminar aspectos relevantes desse universo e inspirar nossa reflexão sobre ele. Há naturalmente muitas portas de entrada nesse

³¹ Ver discurso na íntegra no ANEXO D.

microcosmo. Uma delas é a sua visão sobre a imaginação, e o papel que lhe atribui na construção das formas e no acesso à Arquitetura. Essa discussão, na obra do autor, está compreendida no campo mais amplo das artes plásticas, incluindo a escultura, a pintura e o desenho como parte do painel necessário à apreensão da sua lógica e das suas implicações. É uma leitura desse itinerário que aqui se propõe.

2.1 O FILÓSOFO NOS TERRENOS DA CULTURA

Ao fazer transbordar a reflexão filosófica para outros domínios da cultura, Alain transcende as demarcações da escola a que é freqüentemente associado. Apontado como racionalista – o que certamente é – ele não se deixa limitar pelos rótulos e é capaz de exercitar a filosofia com uma liberdade criativa expressa em linguagem fluida e espontânea. Preservando o rigor a que o exercício filosófico o habituara e se dedicando a discutir uma gama extensa de questões, o autor abre novos horizontes e atrai profissionais de um espectro mais amplo do campo cultural. Nos seus artigos breves, as *Propos*, escreveu sobre Balzac, Dickens, Educação, Estética, Economia, Guerra. Não é assim surpreendente que tenha se interessado pela Arquitetura e pela Arte e que a Arquitetura e a Arte possam ter nele interesse.

O espanhol Ricardo Gullón, em *Figuras que desaparecem: Alain*, texto que se encontra na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, observa que Alain ensina a ver nas coisas a perfeição dos detalhes e a apreciar essa perfeição que muitos não sabem distinguir ou sequer valorizar. Esta leitura requintada, segundo Gullón, é marcada pela densidade conceitual que a sustenta: *Sua palavra mais espontânea tem por detrás o peso da observação precedente, e suas análises de problemas ou de situações vêm carregadas com o peso das ideias que ela aporta. E acrescenta: Este racionalista nunca perde de vista a realidade e seu espírito se nutre de alimentos terrestres. O homem constitui o centro de suas observações e, por conseguinte o de suas meditações, pois seu entendimento trabalha estimulado pelos sentidos...*

Para analisar a criação artística, observa Gullón, o pensador punha em movimento os mecanismos da reflexão, enfrentando o leitor com as próprias obras ou, melhor dizendo, incitando-o a se defrontar com elas, para ver como se ligam entre si por oposições e diferenças. Seus livros *Système des Beaux-Arts* (1920) e *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931) constituem uma análise dos fenômenos da criação artística, a propósito da imaginação criadora, como a da poesia, da música ou da pintura. Se, entre as artes, Alain sente certa preferência pela Arquitetura, a explicação é simples. Como bom racionalista,

quer reduzir “os caprichos da imaginação” e ater-se ao sólido, ao apoiado na terra. As colunas gregas, dizia ele, tiveram felizes proporções porque não fizeram senão reproduzir os troncos das árvores.

Outros comentários sobre essas questões nos são trazidos pelo sociólogo Mauricio Puls em seu livro *Arquitetura e Filosofia*, publicado em 2006. Depois de evocar a influência de Immanuel Kant (1724-1804) e Auguste Comte (1798-1857), Puls ressalta que também Alain vê na arte o lugar onde homem e natureza se encontram. O autor se interessa especialmente pelo papel da imaginação, pela importância do conhecimento do material na concepção arquitetônica e pelo papel da Arquitetura como mãe da escultura e da pintura. Dirá, a esse respeito, que essas artes, escultura e pintura, se vêm estreitamente ligadas ao edifício, e se mostram errantes e enfraquecidas desde o momento em que dele se separam.

Essa visão é também compartilhada pelo poeta e escritor Paul Valéry (1871-1945) que, no texto, originalmente publicado em 1931, “O Problema dos Museus”, critica a ruptura entre a arquitetura, a pintura e a escultura. Valéry descreve suas sensações em uma visita a um museu, seu desconforto diante da forma inadequada com que as esculturas e pinturas estão ali expostas. *A produção de milhares de horas que tantos mestres consumiram desenhando e pintando [...] obras carregadas de anos de pesquisas, de experiências, de atenção, de gênio, agem sobre nossos sentidos e sobre nosso espírito* (VALÉRY, 1993, p. 54). No entanto, cada obra exposta no museu é mirada pelo visitante somente por um instante, distraidamente. Referindo-se à sua visita ao Louvre, Valéry critica o caráter intimidador do museu: *No primeiro passo que dou em direção às coisas belas, uma mão me tira a bengala, um aviso me proíbe de fumar [...] Minha voz se transforma e se coloca um pouco mais alta que na igreja, mas um pouco menos forte do que ela soa no ordinário da vida.* Na entrada do museu ele é tomado por um “sentimento de opressão”, “um frio presságio do que o esperava em seu interior” (VALÉRY, 1993, p. 54). Percorrendo as galerias do museu, com alma pesada e espírito alvoroçado, o visitante observa que a contemplação é quase impossível, devido à interferência entre as obras, pois numa mesma sala elas se encontram

justapostas numa fria confusão, disputando entre si o olhar e a atenção do visitante. [...] *nem o Egito, nem a China, nem a Grécia, que foram sábios e refinados, conheceram esse sistema de justapor produções que se devoram umas às outras.* (VALÉRY, 1993, p. 54). Ao sair do museu, já na rua, com passos incertos e a cabeça perturbada, conclui:

Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são crianças abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto vivia, dava-lhes seu lugar, seu uso, seus limites. A liberdade de vagar lhes era recusada. Tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas e suas alianças. Enquanto ela vivia, elas sabiam o que queriam [...]. (VALÉRY, 1993, p. 55).

Essa é uma entre várias ideias compartilhadas por Alain e Valéry, que não só foram contemporâneos, mas, através de Henri Mondor (1885-1962), médico francês e historiador da literatura e da medicina, tornaram-se amigos em 1927. O filósofo recebeu de Mondor o livro *Charmes*, de Valéry, e em curiosas notas às margens do próprio livro comentou os poemas, dando início a uma grande admiração mútua. Conheceram-se pessoalmente em 23 de junho de 1928, em um almoço em Paris. O almoço aconteceu em um lugar histórico, o restaurante Lapérouse, fundado em 1766, coração da vida literária de Paris na década de 1860, quando Guy de Maupassant (1850-1893), Émile Zola (1840-1902) e Victor Hugo (1802-1885) eram frequentadores assíduos desse lugar.

Sobre a imaginação, Jean Lacoste, no livro *Filosofia da Arte*, publicado em 1986, argumenta que, em Alain, *vê-se como a classificação das artes segundo um sistema, uma série de termos separados e opostos pela análise, decorre diretamente da crítica da imaginação.* Segundo Lacoste, tanto em *Système des Beaux-Arts* (1920) quanto em *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931), Alain apresenta uma estética nova, porque anti-romântica e cartesiana, em contradição com o senso comum que *vê na imaginação um poder que nos permitiria evocar as aparências dos objetos ausentes ou possíveis* (LACOSTE, 1986, p. 62). A questão da imaginação no processo de criação será discutida no capítulo três.

2.2 SISTEMAS DAS ARTES EM OUTROS AUTORES

A afinidade entre os diversos campos da arte é um dos eixos do pensamento de Alain. Esse tema, herdado dos gregos, sobrevive até nossos dias nas teorias da arte e nos sistemas filosóficos, sendo objeto de vários estudos. Percebe-se uma busca incessante de um entendimento sistematizado sobre as artes, a fim de compreender suas múltiplas conexões e considerá-las uma estrutura global com suas possíveis articulações, interações e contribuições.

Outros autores discutiram o assunto, entre eles, o filósofo francês Étienne Souriau (1892-1979), que em seu livro *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*, 1947, discute a possibilidade de se repensar a oposição usual entre artes espaciais (arquitetura, escultura, pintura) e artes temporais (dança, música, poesia), sugerindo que tanto os pintores e escultores, quanto os poetas ou músicos são “levitas do mesmo templo”. Souriau propôs um sistema das artes baseado em um espectro de sete qualidades sensíveis que ele chamou de *qualia*³²: linhas (*qualia* fundamental do desenho), volume (*qualia* fundamental da Arquitetura e da escultura), cores (*qualia* fundamental da pintura), luminosidades (*qualia* fundamental da fotografia e do cinema), movimentos (*qualia* fundamental da dança), sons articulados (*qualia* fundamental da poesia) e sons musicais (*qualia* fundamental da música).

Em seu sistema, cada gama de *qualia* utilizada artisticamente dá origem a duas artes, uma do primeiro grau e outra do segundo grau. No primeiro grau estão as artes não-figurativas designadas pelo autor (arquitetura, arabesco, música, dança, pintura abstrata,...) e no segundo grau estão as artes figurativas (cinema, fotografia, pintura figurativa, escultura, desenho, poesia, literatura,...). Ele faz a aproximação de artes que sugerem uma troca entre si. Por exemplo: poesia e música se completam em uma canção, ou a literatura e o desenho como companheiras em um livro ilustrado, ou, ainda propõe a possibilidade de uma arte se incorporar a outra. Compreende-se melhor este raciocínio através

³² *Qualia*: palavra aqui utilizada no seu sentido mais direto de qualidades, que filosoficamente falando, remete às características e propriedades das coisas, tal como são percebidas pelos nossos sentidos. A base é o pronome *qualis* (plural *qualia*), "de que natureza".

de uma análise do par arquitetura-escultura que tem como *qualia* o volume, considerando-se, segundo Souriau, a Arquitetura uma arte não-figurativa do primeiro grau e a Escultura uma arte representativa do segundo grau. Despojando-se a Escultura de seu parâmetro representativo, artisticamente ela será *uma combinação estética de volumes, formas tridimensionais, disposições arquitetônicas cuja essência, considerada desse ângulo, é análoga à das obras da arte arquitetônica* (SOURIAU, 1983, p. 102). O autor leva em consideração que o princípio verdadeiro e primário da Arquitetura é a estética autônoma dos sólidos e das formas no espaço tridimensional. O sistema de Souriau consegue captar mais a correspondência entre as artes do que as suas diferenças.

Outro exemplo é Siglind Bruhn (1951-), pianista e analista musical alemã, que trabalha o diálogo da interdisciplinaridade na música em seu livro *Musical Ekphrasis: composers responding to poetry and painting*, 2000, no qual explora o termo grego *Ekphrasis* que significa "descrição", em seu sentido mais abrangente. Existem vários tipos de *ekphrases*. O termo alemão *Bildgedicht* corresponde ao conceito de *ekphrasis*, no sentido de descrição pura e simples, ou seja, uma exposição dos dados observados em uma obra de arte. Em seu livro, Siglind Bruhn não limita o conceito de *ekphrasis* a essa simples descrição das obras observadas, mas amplia seu campo de ação a um exercício reconstrutivo do que foi examinado. Ela propõe a reconstrução de uma obra usando outra forma de expressão, outra linguagem, utilizando a matéria específica e apropriada para cada tipo de arte. Em seu trabalho ela enfatiza o lado dinâmico da *ekphrasis* que possibilita a inter-relação entre as artes, respeitando as características de cada categoria artística, propondo trocas e apropriações. Da mesma maneira percebe-se na proposta de Alain a preocupação com a natureza e a matéria genuinamente apropriada para cada categoria de manifestação artística.

O historiador e crítico de arte, Meyer Schapiro (1904-1996), também discutiu a questão da integração e síntese das artes em congresso internacional realizado no Brasil, em setembro de 1959, com o tema *Cidade nova: síntese*

*das artes — relações entre a arte de nosso tempo e a cidade*³³. O congresso aconteceu entre Brasília (ainda em obras), São Paulo e Rio de Janeiro. Além de Meyer Schapiro, participaram do congresso: Giulio Carlo Argan (1909-1992), Mario Barata (1921-2007), Bruno Zevi (1918-2000), Richard Neutra (1892-1970), Aero Saarinen (1910-1961), entre vários outros. A presença documentada de Niemeyer se restringiu à sessão inaugural, e não há qualquer registro da presença de Lúcio Costa. Os debates versaram sobre temas como: o julgamento de valor na crítica de Arquitetura, o conceito de integração das artes no passado e na modernidade, a relação entre artes e ciências e a missão da arte na sociedade do futuro. Tanto o texto *Artes Plásticas*, de Meyer Schapiro, apresentado no congresso sobre a síntese das artes e a cidade, no dia 21 de setembro de 1959, em São Paulo, como seu ensaio *Style*, de 1953, contribuíram como referências teóricas para a análise da obra de Alain.

Em *Système des Beaux Art*, 1920, Alain propõe encontrar os termos possíveis de um diálogo entre os diversos campos da arte, contemplando a dança e o adorno, a poesia e a eloquência, a música, o teatro, a arquitetura, a escultura, a pintura, o desenho e a prosa. Em *Vingt leçons sur les Beaux-Art*, 1931, ele apresenta as mesmas categorias citadas no primeiro livro, algumas de forma sintetizada, outras mais elaboradas. Será apresentada no capítulo dois, através de uma escolha seletiva de capítulos dos livros acima citados, a visão do autor de um sistema das artes que remete à questão Arquitetura-Arte, pontuando tanto as diferenças quanto as afinidades entre a arquitetura e as artes plásticas, considerando a escultura, a pintura e o desenho.

³³ A Síntese das Artes na Cidade Nova, Meyer Schapiro, artigo publicado na Revista Novos Estudos, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – CEBRAP, Edição nº70, novembro de 2004, p.155-175.

3 A ARQUITETURA E A ESCULTURA, A PINTURA, O DESENHO

Ao abordar a arquitetura, Alain a decompõe em diversos elementos díspares e, em diferentes momentos, analisa cada um deles. É assim que ele discute os túmulos, os templos, as arenas, as catedrais, os arcos e as colunas como monumentos, a abóbada e sua forma simples e pura, as propriedades da massa, do peso e da força da gravidade no objeto arquitetônico, bem como a importância do contato e do conhecimento da matéria. Além de refletir sobre o ornamento, as ruínas e a arte dos jardins, que constituiria uma parte importante da arquitetura. Nesse itinerário singular, essas questões são tratadas em capítulos de livros ou em textos isolados, alimentados em grande parte por considerações afluentes da reflexão filosófica, mais do que por uma análise sistemática da produção arquitetônica de projetos e edifícios.

A escultura, a pintura e o desenho são analisados seguindo o mesmo critério utilizado para a arquitetura. Ele as decompõe em elementos visuais, forma, cor e linha e analisa suas estruturas espaciais e expressões através dos gestos e linguagens formais. A escultura é apresentada como um prolongamento da arquitetura, pois inicialmente ela estaria entrelaçada ao monumento e, portanto, sujeita às regras arquitetônicas. Entre a pintura e o desenho, o autor destaca a diferença entre a construção por linhas, no desenho, e a construção por massa, na pintura. Classifica as técnicas do pastel, da aquarela e da estampa como desenhos coloridos. Mais precisamente, faz uma distinção entre elas: a técnica do pastel seria um desenho, tanto pelo procedimento quanto pela matéria; a aquarela não seria nem desenho nem pintura, nela a cor triunfa sobre a linha; e a estampa seria um desenho adornado com cores, a cor como ornamento. O que poderia levar a uma reflexão sobre a cor na pintura dos fauvistas, baseada no uso de cores puras, intensas e antinaturais, a fim de obter efeitos emocionais e decorativos, mas também, a exemplo do que fez Paul Cézanne (1839-1906), para compor o espaço; assim como, refletir sobre os cartazes do final do século XIX e seus planos chapados, suas linhas curvilíneas estilizadas

e suas cores sem modulação, como se pode ver nas obras de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) e Alphonse Mucha (1860-1939).

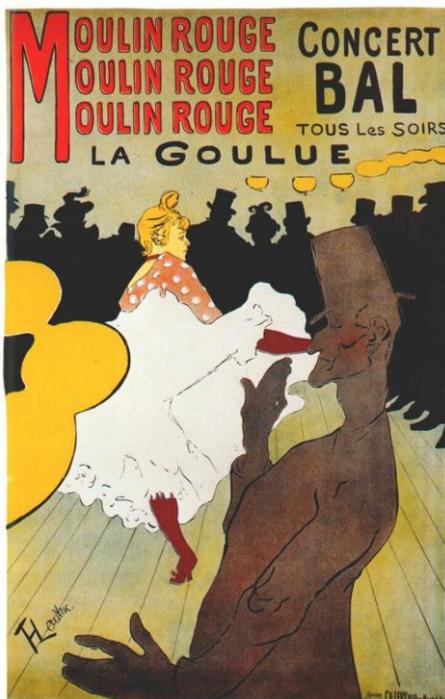


FIG. 17 – Henri de Toulouse-Lautrec, cartaz, *La Goulue au Moulin Rouge*, 1891
Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009, p.259.

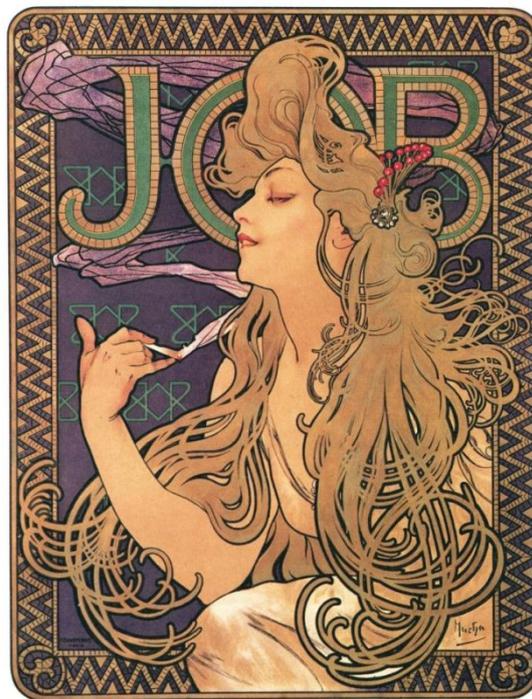


FIG. 18 – Alphonse Mucha, cartaz dos papéis para cigarros Job, 1898
Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009, p.263.

Mas, essencialmente, o desenho seria visto em todas as artes, incluindo a arquitetura, como uma antecipação ou preparação destinada sempre a ser superada. Em seu estado de pureza o desenho se apresenta ordenado, fácil de entender, ligeiro, simples e completo, não lhe falta nada, ele traz em si os elementos essenciais que lhe dão concisão e precisão, além de eliminar os elementos supérfluos, os “floreados” que podem obscurecer e asfixiar a sonoridade interior dessa linguagem. (KANDINSKY, 1996, p. 110). Como exemplo de um desenho simples e completo pode-se apresentar *Face of a Woman*, de Henri Matisse (1869-1954), com linhas elegantes, sem sombreado, descrevendo de forma simplificada um rosto feminino. Em uma folha de papel retangular, podem-se ver alguns poucos traços que formam um rosto, mesmo sem apresentar o seu contorno. Seu olhar se expressa em uma linha em

zigzague. Sua boca é o resultado de uma única linha, feita sem retirar a ponta do lápis do papel: é possível acompanhar com os olhos o gesto do artista. Como a expressão mais direta dos seus pensamentos, esses desenhos constituíam-se como exercícios gestuais rápidos, a fim de capturar formas essenciais, a que Matisse recorria para preparar suas pinturas e esculturas. Nenhuma arte é mais despojada; o segredo do desenho está no que ele possui de justo, de explícito e de finalizado; reduzido a uma linha quase sem matéria e ao branco do papel, o desenho se diferencia da arquitetura, da escultura e da pintura que têm a massa como um de seus elementos principais.

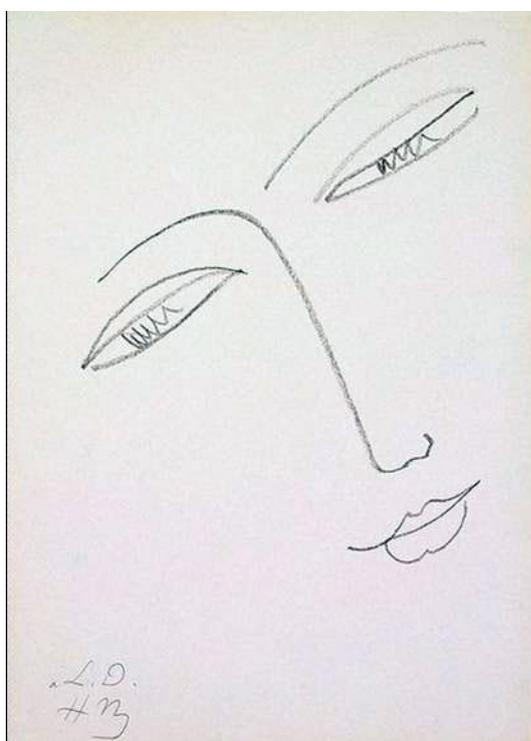


FIG. 19 – Henri Matisse, *Face of a Woman*. Lápis, 37 x 26.7 cm. França, c. 1948

Fonte: The State Hermitage Museum, St. Petersburg.³⁴

Alain considera a tese de que a arquitetura se origina das cerimônias sociais que incutem ordem e estabelecem relações com o meio circundante humano.

É certamente da cerimônia e do cortejo que as artes plásticas tomaram suas regras de composição. As categorias e a ordem dos homens constituem o primeiro modelo de todos os gêneros de ornamentos e da própria arquitetura. [...] a arquitetura é o molde vazio das cerimônias, tal como pode ser apreciado através do anfiteatro, do

³⁴ Disponível em: <http://hermitagemuseum.org/html_En/index.html>. Acesso em: 05 jul. 2011.

arco do triunfo, das catedrais. Como uma espécie de vestimenta invencível ela exerce sobre o corpo humano um poderoso efeito dominador. Primeiramente pela massa, pelos caminhos e desvios impostos. Mais sutilmente, devido ao eco, que aumenta a dimensão de nossos passos e de nossas palavras. Sobretudo pelas mudanças de perspectivas, reveladoras de nossos menores movimentos.”³⁵ (ALAIN, 2002, p. 25, tradução minha).

Isso é literalmente ilustrado por Rasmussen (1998, p.143-145), quando ele descreve o plano e a estrutura da cidade de Pequim, na China antiga, onde o imperador era também o sumo sacerdote e fazia as oferendas oficiais das quais se acreditava depender o bem-estar do país. Pequim estava monumentalmente disposta em torno de uma grande avenida processional que atravessava a cidade em linha reta, desde o grande salão do trono do palácio imperial até o Templo Celestial. As procissões seguiam a pé, nessa via larga, caminhando lenta e solenemente. Todo o trajeto era marcado por uma rígida simetria axial, desde os pátios e portões do palácio, passando por grupos simétricos de esculturas e colunas, até o próprio templo monumental que consiste igualmente de uma composição em torno de um eixo processional. Do mesmo modo, outros edifícios sagrados são formados em torno de cortejos e rituais, em que é observada uma estrita simetria. Numa catedral, o eixo oeste-leste, da entrada principal até o altar-mor, indica a direção das grandes procissões religiosas e da atenção dos fiéis. De pilar em pilar, de arco em arco, de abóbada em abóbada, os olhos acompanham o grandioso e solene ritmo através da igreja.

Os edifícios, ruas e cidades, assim como, o vestuário e os adereços são sintonizados com o ritmo de cada época. Há uma estreita ligação entre o modo como as pessoas se comportam, se vestem e os objetos que usam: estes são uma espécie de prólogo que tem por fim apresentar ou esclarecer alguma particularidade. Alain (2002, p. 26, tradução minha) nos fala disso: *Recordemos*

³⁵ “C’est de là certainement, de la cérémonie et du cortège, que les arts plastiques ont pris les règles de la composition. Les rangs, et l’ordre des hommes sont le premier modèle de tous les genres d’ornement et le l’architecture même. [...] Mais il ne faut pas oublier que l’architecture est comme le moule en creux des cérémonies, ainsi qu’on voit par l’amphithéâtre, par l’arc de triomphe, par les cathédrales. C’est pourquoi, comme une sorte le vêtement invincible, elle exerce sur le corps humain un puissant effet, et dominateur. D’abord par la masse et par les chemins et détours imposés. Plus subtilement par l’écho, qui grossit nos pas et nos paroles. Surtout par les changements de perspectives qui sont comme les révélateurs de nos moindres mouvements.”(ALAIN, 2002, p.25).

*também que a arquitetura deriva do vestuário. O vestuário e o adereço não são somente espetáculo para os outros e signos de festa; são antes de tudo advertência, porque tornam mais sensíveis nossos próprios movimentos*³⁶. O vestuário e o adereço seriam o primeiro abrigo do corpo e teriam também a função de valorizar, acentuar e tornar mais sensíveis seus movimentos.

Em *Système des Beaux-Arts*, 1920, o capítulo sobre arquitetura se inicia com uma comparação entre as artes em movimento, a dança, a poesia, a música e o teatro e as artes em repouso, arquitetura, escultura, pintura e desenho. As artes classificadas pelo autor como artes em movimento presumem uma ação humana que se traduz em gestos estudados, encadeados entre si, transformados incessantemente, pois os gestos nunca se repetem, são únicos, no fluir do tempo e no espaço. Além disso, essas artes guardam vínculos com o teatro, por meio de suas máscaras, trajes e cenários e se apresentam como arte efêmera. As artes em movimento dependem do intérprete para representar suas obras. A coreografia de uma encenação ou o encantamento de uma música só se realizam quando representadas pelos artistas executantes. São revividas nos momentos de apresentação e fora deles adormecem. O que difere as artes em movimento das artes em repouso são as relações entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. As artes em repouso independem de intermediários para serem percebidas e apreciadas, pois se encontram à disposição para a fruição de seus admiradores; seu meio de expressão não é o movimento, é a forma. Este caráter autônomo é comum às artes em repouso, como a escultura e a pintura, que permanecem em seus lugares à espera de serem vistas, como um livro que espera ser lido. O sujeito que as observa, age conforme sua disposição: ele se aproxima, observa, se retira e retorna, se assim o desejar. Alain classifica a arquitetura como pertencente ao grupo das artes em repouso por oferecer obras que deixam ao espectador a direção do espetáculo. A escolha de percursos externos e internos resulta em uma seqüência de pontos de vista, os quais são observados e analisados em um espaço de tempo, também determinado pelo sujeito que observa.

³⁶ “Mais rappelons-nous que l’architecture dérive aussi du vêtement. Et le vêtement et la parure ne sont pas seulement spectacle pour d’autres et signes de fête; ils sont d’abord avertissement, parce qu’ils nous rendent nos propres mouvements plus sensibles.” (ALAIN, 2002, p. 26).

No entanto, a arquitetura não se ajusta plenamente a esse grupo, pois nela a relação entre o homem e o objeto não se restringe à ligação entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. O sujeito observa o objeto arquitetônico, mas também vive nele, pratica ações em seu ambiente externo e interno e nele se protege da natureza e da sociedade. A presença e a ausência do homem no objeto arquitetônico se manifesta no discurso de Alain (2002) sobre as arenas:

a multidão sentada e buliçosa, os olhos fixos na pista, e depois o deserto, o silêncio, e a lua iluminando essa montanha circular, essa cratera apagada. É evidente que a forma humana está ali no vazio. As arenas trazem a marca da multidão sentada e atenta, da mesma maneira que a casa revela as marcas do homem na porta, na escada, no pilar polido, sem contar o mobiliário³⁷. (ALAIN, 2002, p. 73-74, tradução minha).

Mas a arquitetura não reflete apenas a medida humana. Ela responde também ao mundo e seus elementos naturais, sol, chuva, vento. Sua massa e seu peso estão sujeitos à força da gravidade. A arquitetura se funda na natureza e cria uma segunda natureza, que o autor considera mais sólida, mais fiel e mais determinada, porque nela o homem encontra um abrigo e se refugia no aconchego de sua fidelidade, como em uma coisa feita sob medida para ele. Este mesmo homem, também se surpreende com ela, a contempla e a admira. Assim acontece com o monumento. Alain observa que a edificação não existe unicamente como objeto para a reflexão e sugere que a arte da arquitetura deveria estar sujeita à regra de que a utilidade fosse razão para tudo, justificando a colunata que serve como resguardo contra o sol, a ogiva que forma um arco mais sólido que o arco pleno e os arcobotantes que resistem à pressão das abóbadas. Sendo assim, para Alain o que é belo na arquitetura?

Nas artes em movimento, como a dança e a música, não se vai além da aparência, o ritmo rege essas artes mágicas, uma aparência se superpõe à outra e o espectador fica à mercê de uma atenção passiva que permite que o poder da ilusão o envolva. Existe nessas artes um artifício, uma sutileza que

³⁷ “[...] la foule assise et bruyante, les yeux sur la piste, et puis le désert, le silence, et la lune éclairant cette montagne circulaire, ce cratère éteint. Que la forme humaine y soit par le creux, c’est évident. Les arènes portent l’empreinte de la foule assise et attentive, comme une maison porte intérieurement l’empreinte de l’homme, dans la porte, dans l’escalier, dans le pilier poli, sans compter les meubles.” (ALAIN, 2002, p.73-74).

seduz e se distingue pela fugacidade do momento. Por oposição, a propriedade essencial da arquitetura consistiria em mostrar seu caráter de permanência através da solidez e do peso, não se admitindo o uso de artifícios, que conduzissem ao engano ou à ilusão. A solidez, que Alain entende como a sinceridade dos monumentos, se encontra em sua dimensão e em sua massa; para ele a beleza arquitetônica depende da massa construída onde ainda é possível ver as forças naturais; a forma bela parece ter saído da natureza e permanece unida a ela, talvez aí se encontre a beleza das Pirâmides.

Apesar de enaltecer a importância da dimensão e da massa desse monumento, o autor percebe outros motivos pelos quais a Pirâmide desperta a admiração e o sentimento de beleza naqueles que a contemplam, expressando sua própria admiração:

Admiro a forma como o pensamento sem palavras trabalhou sobre essa ideia até encontrar a Pirâmide, na qual a morte permanece tão bem oculta e onde, por outro lado, a forma se desenvolve fora de toda a proporção com aquele que abriga; encontro milagroso, que expressa em última análise, o que Hegel define como forma cristalina, o grande cristal, precisamente o espírito geométrico, isto é, seu valor imperecível e a medida de todas as coisas³⁸. (ALAIN, 2002, p. 88, tradução minha).

Mauricio Puls dá continuidade ao pensamento de Alain ao ver a Pirâmide como metáfora dos sonhos de um homem:

[...] podemos até esquecer que uma pirâmide é o túmulo de um homem, mas é difícil não perceber o desejo de eternidade que dela emana, porque também desejamos esse desejo. O prazer que uma pirâmide nos proporciona radica menos na sua harmonia formal ou na sua massa imponente do que no sonho que ela encerra: os homens querem ser grandes, sólidos, perfeitos, imortais. Esse querer é o significado que nos atrai, pois a beleza é a expressão sensível do dever-ser. (PULS, 2006, p. 28).

³⁸ "J'admire comme la pensée sans paroles a travaillé sur cette idée jusqu'à trouver la Pyramide, où, d'un côté, le mort est si bien caché; où, de l'autre, la forme se développe hors de toute proportion avec ce qu'elle contient, mais bien plus, miraculeuse rencontre, exprime finalement, par ce que Hegel nomme la forme cristalline, le grand cristal, justement l'esprit géomètre, c'est-à-dire la valeur impérissable, et la mesure de toutes choses." (ALAIN, 2002, p. 88).

Símbolo que expressa um sentimento universal, o túmulo traduz a compaixão pela forma humana, protegendo-a da agressão dos homens e dos animais. Para Alain, a forma da Pirâmide se inspira nos túmulos primitivos, que se constituíam em um amontoado de pedras pesadas, equilibradas umas sobre as outras. Sendo assim, a Pirâmide teria sido construída de maneira concêntrica, acrescentando novas coberturas às já existentes, agregando uma pedra após a outra, acrescentando massa sem alterar a forma, sempre à procura do equilíbrio desse amontoado de pedras. Partindo da forma primordial desse monumento absoluto, o autor se refere à Pirâmide como o modelo dos edifícios, pois nela se encerram todos os segredos geométricos e astronômicos que supostamente seus construtores foram capazes de descobrir. Aquele

[...] monte de pedras, alto e sólido, já desmoronado, lançando ao tempo, como um desafio, a ruína perfeita e imóvel, é o modelo secreto de todos os edifícios, sem exceção. A ambição de construir demasiado alto e de maneira pungente se manifesta em todos os lugares à medida que o poder aumenta³⁹. (ALAIN, 2002, p. 88, tradução minha)

O gesto preciso produziu o símbolo preciso. Aquele que se encontra ali encerrado tornou-se, através da geometria eterna, a imagem da imortalidade. Os monumentos surpreendem a quem deles se aproxima; pode-se mesmo dizer que as primeiras impressões revelam apenas uma aparência. É necessário se aproximar para captar sua real dimensão. É por isso que o desenho não proporciona uma ideia adequada do edifício monumental, sua aparência invariável se opõe à virtude do próprio monumento, que é uma fonte real de incontáveis aparências. O monumento é um testemunho da capacidade do homem, diante dele o homem experimenta uma sensação de poder e se impressiona consigo mesmo e com tamanha acumulação de trabalho; resiste tanto às forças da natureza quanto ao homem, ao lhe impor seu contorno, seu caminho, sua porta, sua sombra.

³⁹ “[...] ce tas de pierres, haut à la fois et solide, déjà écroulé, offrant au temps, comme un défi, cette ruine parfaite et immobile, était le secret modèle de tous les édifices sans exception. L’ambition de faire trop haut et trop grêle se remarque partout, à mesure que la puissance augmente.” (ALAIN, 2002, p.88).

Segundo Alain, o acabamento, o polimento, a junção invisível, tão importantes nas jóias e nos móveis, não têm a mesma importância na arquitetura, pois a textura, o granulado da pedra, as formas e as junções dos fragmentos, constituem-se como ornamentos. As pedras talhadas, suas juntas alternadas, conjunto estável pela ação de seu próprio peso, tão diferente das rochas, penhascos e montanhas naturais, constituem por si só um testemunho convincente da luta para uma realização humana. Ao discutir a relação entre o homem, a arte e o fazer artístico, o autor estabelece dois tipos de domínio. O domínio do homem sobre si mesmo, controlando e disciplinando suas emoções e o domínio calculado sobre o objeto, que deve ser dosado segundo as forças que o adversário apresenta, baseando-se na prudência e na adequação. Como uma advertência, cita Francis Bacon (1561-1626): *O homem, diz Bacon, não triunfa sobre a natureza senão obedecendo-a*⁴⁰. (ALAIN, 2002, p. 74, tradução minha). Essas reflexões sobre o monumento, a arte e as forças da natureza levam à compreensão da beleza das ruínas, nelas se encontram reunidas a marca do homem e a marca da natureza. Seu encantamento reside em seu poder de durar, como um desafio aos ferimentos do tempo.

O poeta Murilo Mendes (1901-1975) revela esse encantamento em um poema que descreve a imagem das ruínas gregas da cidade siciliana de Selinunte:

As Ruínas de Selinunte

Correspondendo a fragmentos de astros,
 A corpos transviados de gigantes,
 A formas elaboradas no futuro,
 Severas tombando
 Sobre o mar em linha azul, as ruínas
 Severas tombando
 Compõem, dóricas, o céu largo.
 Severas se erguendo,
 Procuram-se, organizam-se,
 Em forma teatral suscitam o deus
 Verticalmente, horizontalmente.

Nossa medida de humanos
 - Medida desmesurada -
 Em Selinunte se exprime:

⁴⁰ "L'homme, dit Bacon, ne triomphe de la nature qu'en lui obéissant". (ALAIN, 2002, p.74).

Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos.

(ARRIGUCCI, 2000, p.122)



FIG. 20 – Ruínas de Selinunte, Sicília, Itália

Fonte: Arquivo Eillen⁴¹, 2011.

Essas ruínas são o que sobreviveu da antiga Selinunte⁴², fundada no século VII a.C. por colonos gregos e arrasada por Aníbal em 409 a.C.; são o que restou de uma próspera cidade, que rivalizava com a vizinha Segesta e com a temível Cartago, do outro lado do mar; depois do ataque dos cartagineses e dos abalos dos terremotos ao longo dos séculos, permaneceu como testemunho da época em que a Sicília ainda fazia parte da Magna Grécia.

Em duas estrofes, o poema ilustra as ideias de Alain sobre monumento, sobre o gesto do homem incorporado à forma e sobre a beleza das ruínas:

[...], se compreende porque as ruínas têm beleza; é que, por ficar atenuado todo o excesso de ornamento, ornamento inútil, e revelando-se em mil cicatrizes o ataque das forças, a massa resiste, contudo, e não se desfaz; se desgastará em seu próprio lugar e grão

⁴¹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/gashcreek/3069300078/sizes/l/in/photostream/>> Acesso em: 14 maio 2011.

⁴² *Selinunte*, um tipo de salsão selvagem que deu nome a um rio e a uma cidade, outrora célebre, da Sicília. (ARRIGUCCI, 2000, p.131).

por grão. Por isso, sem dúvida, a antiguidade é diretamente venerável, demonstra por si mesma sua potência; testifica uma longa luta contra a natureza e pela própria natureza⁴³. (ALAIN, 2002, p. 74, tradução minha).

Na descrição das ruínas, o poeta manifesta a sensação causada pela grandeza do monumento e da natureza que o cerca de todas as maneiras, ou seja, que está presente nele e ao redor dele. É um poema visual, que usa uma linguagem fragmentada, quebrada no final do verso, para expressar os fragmentos das ruínas que parecem precipitar-se sobre o mar:

Severas tombando
Sobre o mar em linha azul, as ruínas
Severas tombando

E, que, em seguida, se erguem aos céus;

Compõem, dóricas, o céu largo.
Severas se erguendo

(ARRIGUCCI, 2000, p.122)

As marcas do homem e da natureza, tão significativas no discurso de Alain, levaram o poeta a atribuir às ruínas uma dimensão humana que tomba horizontalmente sobre o mar e uma dimensão divina que se ergue verticalmente ao “céu largo”. A beleza das ruínas, que Alain confere à solidez da matéria, se encontra retratada nos versos do poema como a [...] *história desfeita em natureza. Desmanchada em pedras, a história se transforma em paisagem.* (ARRIGUCCI, 2000, p. 132)

História, pedras e paisagem é também a imagem que se tem da Acrópole de Atenas. O Parthenon se ergue como um elo entre o mundo profano e o mundo sagrado. É o exemplo da arquitetura como paisagem, para ser contemplada.

⁴³ “[...] on comprend aisément ce qui fait que les ruines sont belles; c’est que, tout vain ornement étant alors rabattu, et l’attaque des forces étant marquée par mille cicatrices, néanmoins la masse résiste encore et ne se défait point; elle s’usera à son poste et grain à grain. C’est pourquoi sans doute l’antiquité est directement vénérable; elle prouve elle-même sa puissance; elle atteste une longue lutte contre la nature, et par la nature même.” (ALAIN, 2002, p. 74).



FIG.21 – Acrópole, Atenas, Grécia.

Fonte: Site Viaje Jet⁴⁴, 2011.

FIG.22 – Parthenon, Atenas, Grécia.

Fonte: AG Arquitetura⁴⁵, 2011.

O interior do templo grego importava infinitamente menos do que o exterior. A colunata em toda sua volta não permitia distinguir sua entrada. Seu espaço interno era um abrigo para a estátua do deus ou deusa a ser cultuada, não era um lugar para adoração pública. Os fiéis não entravam no templo para se comunicar com a divindade, e as cerimônias e festividades se realizavam ao seu redor.

Na Acrópole de Atenas, a partir do Propileus, porta monumental de entrada, o espectador tem uma visão privilegiada do Parthenon. O templo foi implantado no terreno com uma ligeira inclinação em relação ao Propileus o que permite que se visualize uma grande área da sua superfície e, ao mesmo tempo, se perceba todo o edifício através deste único ponto de vista, pois sua simetria facilita a percepção, e o que se visualiza de um ângulo é a mesma forma que se irá visualizar a partir do ângulo oposto. A imagem do templo em sua totalidade se forma na mente.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.viajejet.com/wp-content/viajes/la-acropolis-atenas.jpg>>. Acesso em: 18 mar. 2011.

⁴⁵ Disponível em: <<http://gutoarqdesigner.blogspot.com/p/artes.html>> Acesso em: 14 maio 2011.

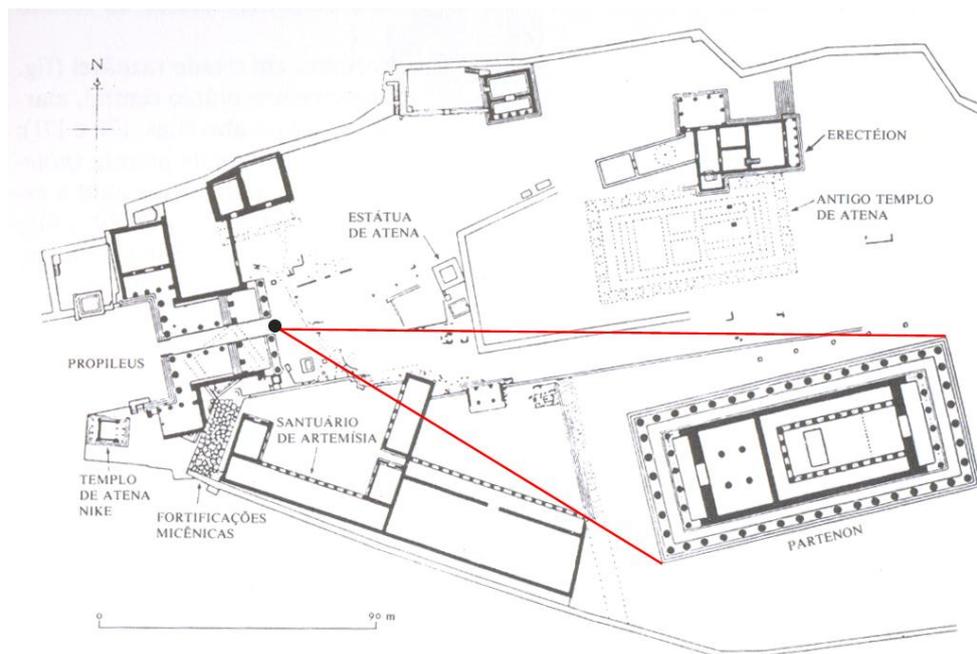


FIG. 23 – Plano da Acrópole de Atenas

Fonte: JANSON, 2001, p. 177.

Alain observa que esta forma simétrica que permite conhecer todo o objeto de uma só vez é uma linguagem sintética própria da arquitetura, que ele denomina de linguagem absoluta. O autor faz a distinção entre *linguagem relativa* e *linguagem absoluta*. A linguagem relativa é analítica, expõe sequencialmente aquilo que é apresentado na sua integralidade. A linguagem absoluta é sintética, uma linguagem própria da arquitetura, que mostra de uma só vez a totalidade do conjunto. Para ele, a linguagem analítica não é capaz de expressar o significado da arquitetura, pois se trata de algo indivisível, que não se pode separar num certo número de elementos. O objetivo de toda boa arquitetura seria criar conjuntos integrados.

Para o autor, o espírito humano triunfou no edifício grego, que não era apenas ideia, mas também natureza. O templo era um exercício vivo da geometria que atraía o homem a dar voltas ao seu redor e a perambular entre suas colunas, por onde o pensamento circulava e respirava. Sua aparência era falsa e verdadeira, pois os construtores gregos foram capazes de colocar o erro em jogo e de fazer com que os homens se deixassem enganar com prazer pelos

refinamentos visuais, incontáveis pequenos ajustes conhecidos como entasis⁴⁶. Para ele, os gregos revelavam na arquitetura seus conhecimentos da física, assim como os egípcios revelavam sua política.

As reflexões de Alain sobre o templo grego giram em torno da comunhão entre natureza e mente, ideia compartilhada por outros autores. Para Pevsner (2002, p. 5), no Parthenon os gregos encontraram a forma visual perfeita para realizar seus ideais de harmonia e equilíbrio: o isolamento do Parthenon

[...], claramente destacado do solo em que se ergue, as colunas com suas curvas salientes, suficientemente fortes para sustentar, aparentemente sem esforço, o peso das arquitraves, dos frisos e frontões esculpidos - em tudo isso há algo absolutamente humano: a vida, na inspiração mais brilhante da natureza e da mente.

E, Le Corbusier⁴⁷, assim como Alain, considera a arte inseparável da natureza, imensa e dominadora, que exige que se trabalhe em harmonia com sua lei:

[...]; a natureza dominadora aterroriza e perturba ou, ingenuamente, revela a beleza de seus milhares de florzinhas. De tempos em tempos, uma hora de revelação, de graça, eleva o nível comum: Giotto, Michelangelo... Períodos de alta consciência, de posse de si mesmo, de estoicismo, marcam os apogeus: erige-se um Parthenon. (LE CORBUSIER, 1996, p.120).

Em suas considerações sobre o templo, o filósofo percebe a impossibilidade de se pensar um objeto arquitetônico como um conjunto de valores imóveis colocados num espaço físico constante, o que o leva a discutir a necessidade de senti-lo como desenvolvimento, projeção e revolução contínua num espaço indefinido. “O edifício nos move”, e a partir da circulação e do movimento seu jogo plástico, criado pelo dinamismo compositivo entre volumes e planos, se revela em diversas visões que lhe proporcionam inúmeras aparências.

Aqui tudo expressa um clima, uma casa, uma arte de construir bem explícita, uma vida ao ar livre. E não é primeiramente pelo

⁴⁶ Entasis é uma técnica usada para reduzir a ilusão ótica provocada numa coluna, viga ou estrutura similar, quando duas linhas paralelas dessas estruturas parecem curvadas para dentro. De modo a diminuir este efeito em uma coluna, por exemplo, o fuste passa a ter uma ligeira convexidade ou engrossamento, resultando no efeito ótico de linhas paralelas.

⁴⁷ Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), conhecido por Le Corbusier, nasceu em La Chaux-de-Fonds, Suíça, mas viveu a maior parte da sua vida na França.

pensamento que esta bela linguagem nos instrui. O edifício nos move. [...] Não nos cansamos de apreciar o espaço vazio, oco, de explorar o céu e, como dizia Rodin, de esculpir o ar. Os caminhos se abrem e voltam a se fechar. A solidez da coisa aparece nas mudanças da aparência⁴⁸. (ALAIN, 2002, p. 89, tradução minha).

Uma casa viva não é realmente imóvel, diz Bachelard em *A Poética do Espaço*, se referindo a esse impulso ao movimento provocado por uma edificação. Ele descreve a análise, feita pela psicóloga Françoise Minkowska, de desenhos de casas feitos por crianças:

Por um detalhe, a grande psicóloga que era Françoise Minkowska reconhecia o movimento da casa. Na casa desenhada por uma criança de oito anos, Françoise Minkowska nota que na porta há “uma maçaneta; entramos nela, moramos nela”. Não é simplesmente uma casa-construção; “é uma casa-habitação”. A maçaneta da porta designa evidentemente uma funcionalidade. A cinestesia [sensibilidade nos movimentos] é marcada por esse signo, [...]. Observemos bem que a “maçaneta” da porta não poderia ser desenhada na escala da casa. É sua função que predomina sobre qualquer preocupação com o tamanho. Ela expressa uma função de abertura. [...] No reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A maçaneta abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais nítido, mais forte, mais rápido que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos tornamos, como Françoise Minkowska, psicólogos da casa. (BACHELARD, 2000, p. 85).

Também o arco introduz sensações de movimento, como um vórtice que aspira,

Porém com um movimento conduzido, pois é um monumento que carece de interior, nos devolve ao mundo, e é o mesmo mundo. Nada mudou; imagem das conquistas. Porta que não leva a nenhuma parte. Observará aqui o segundo sentido, o outro sentido, o sentido oculto, inesgotável⁴⁹. (ALAIN, 2002, p. 89-90, tradução minha).

⁴⁸ “Tout ici exprime un climat, une maison, un art de bâtir bien explicite, une vie en plein air. Et ce n’est pas d’abord par la pensée que ce beau langage nous instruit. L’édifice nous meut. [...] Nous ne nous lassons point d’estimer ainsi l’espace vide, le creux, d’explorer le ciel, et, comme disait Rodin, de sculpter l’air. Les chemins s’ouvrent et se referment; le solide de la chose paraît dans ces changements de l’apparence.” (ALAIN, 2002, p. 89).

⁴⁹ “[...] mais d’un mouvement dirigé, car c’est un monument qui n’a point d’intérieur; il nous rend au monde, et c’est le même monde. Rien n’est changé; image des conquêtes. Porte qui ne mène nulle part. Vous apercevez ici le second sens, l’autre sens, le sens caché, inépuisable; [...]”. (ALAIN, 2002, p. 89-90).

O arco do triunfo guarda, em segredo, uma incitação à modéstia do vencedor: afinal há pouco para celebrar, pois o vencedor, ao atravessá-lo, percebe que o mundo permanece o mesmo após sua vitória e reparte a vida e a morte entre os espaços que recorta. O arco do triunfo significa partida e retorno de conquistadores. Uma coluna significa vitória, uma vitória específica. Os ornamentos, as inscrições, as cenas representadas pelo escultor ilustram seu sentido.

A coluna, nem sempre é simplesmente arquitetônica, visando a suportar algo, nem sempre é simplesmente um marco triunfal, mas é sempre uma vitória, mesmo que provisória e ameaçada pelos limites que a lei da gravidade impõe.

A coluna comemora muito claramente a força contrária à força da gravidade, nossa maior inimiga. A coluna é o equilíbrio, o equilíbrio em perigo; é a audácia; e, mais remotamente, a força da vida, vegetal e mesmo animal. [...] É preciso assinalar que a vertical é objeto de admiração: uma longitude estendida sobre o solo não é nada; erguida nos surpreende⁵⁰. (ALAIN, 2002, p. 90, tradução minha).

A “Coluna sem Fim” de Constantin Brancusi (1876-1957), uma repetição modular de polígonos geométricos, surpreende mais por sua virtual expansão infinita, do que por sua verticalidade. Ela seria para Alain, o exemplo máximo de desafio à lei da gravidade. O escultor minimalista Carl André também surpreende, mas contraria em parte o pensamento do filósofo: deitando a “Coluna sem Fim” de Brancusi, rompe com a verticalidade e sua condição de poder, mas induz ao deslocamento do observador. *Tudo o que estou fazendo é por a Coluna Sem Fim de Brancusi no chão, em vez de no ar... A posição assumida é rastejar pela terra* (GABLIK, 2000, p. 178). André, com seus blocos de madeira, alumínio, cobre, aço e outros materiais, sinalizando caminhos virtuais, diz que sua escultura ideal seria uma estrada. A escultura correndo ao longo do solo, romperia com a forma e abandonaria um lugar duradouro de inserção.

⁵⁰ “La colonne commémore bien clairement la force, contre la pesanteur, notre ennemie principale. La colonne c’est l’équilibre, mais en péril; c’est l’audace; et plus anciennement, c’est la force de vie, végétale et, même animale. [...] Ce qu’il faut dire, c’est que le vertical est objet d’admiration. Une longueur par terre n’est rien, et, dressée, nous étonne.” (ALAIN, 2002, p.90).

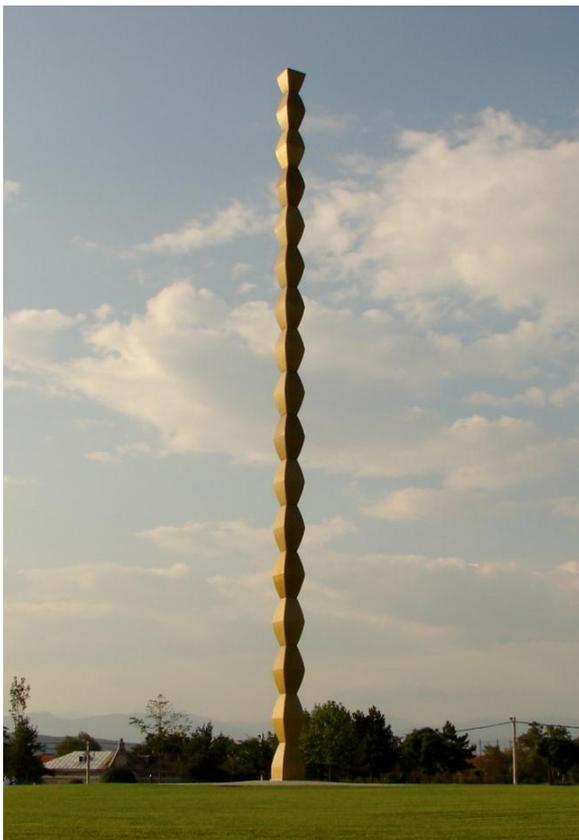


FIG. 24 – Brancusi, Coluna sem Fim, 1938.
Fonte: DeviantArt⁵¹.

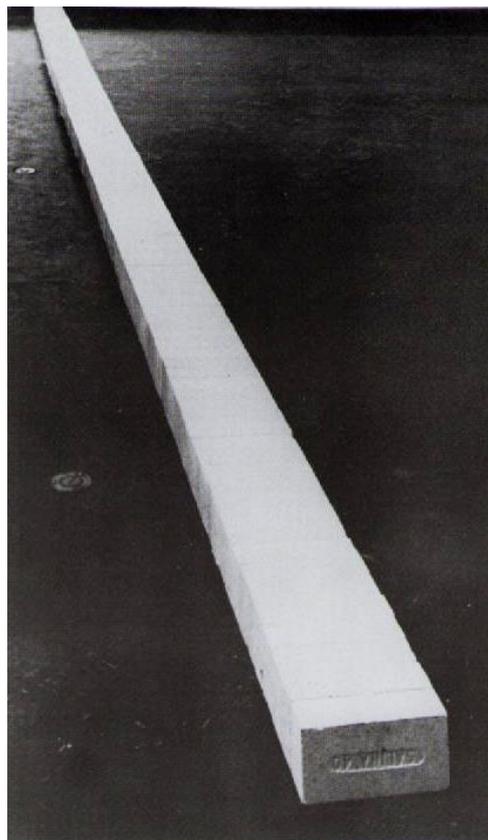


FIG. 25 – Carl André, Barra, 1966.
Fonte: STANGOS, 2000, p. 274⁵².

De acordo com os exemplos analisados, o templo grego, o arco do triunfo, as colunas, nota-se que o deslocamento de um observador em torno de um objeto arquitetônico, ou mesmo de uma escultura, propõe visões novas de uma mesma coisa, e o encantamento que o espectador experimenta neste jogo de perspectivas é um importante recurso proposto por Alain para se perceber a dimensão arquitetônica de um monumento.

Um outro exemplo citado pelo autor é a catedral gótica que, vista de longe, tem como base toda a cidade. Apresenta um efeito oposto ao do templo grego, que paira sobre a cidade. No texto “A Razão Arquiteta”, Alain argumenta que as catedrais seriam bem feias se contassem apenas com as estátuas dos santos

⁵¹. Constantin Brancusi, Coluna Sem Fim, 1938. Ferro fundido e aço, 30 m. Târgu Jiu, Romênia. Disponível em: < <http://danniellm.deviantart.com/art/Endless-Column-by-C-Brancusi-103404729>> Acesso em maio 2011

⁵² Carl André, Barra, 1966. Tijolo refratário, 10,1 x 914,4 x 10,1 cm. Instalação: Jewish Museum, “Estruturas Primarias”.

e dos reis, ou os monstros das gárgulas, para nos agradar. Mas todos esses ornamentos, agregados pela linguagem sintética arquitetônica com o propósito de satisfazer, felizmente se perdem no conjunto.

São as linhas mais simples, severas e despojadas da grande nave que salvam tudo. Quanto menos uma catedral é ornada, mais é bela quando é bela. Ora, aqueles que arredondaram e entrecruzaram esses arcos a vinte metros do pavimento não pensavam, creio eu, na beleza; pensavam na solidez; eles encontraram o belo sem havê-lo procurado. A superstição foi o primeiro motor, concordo; mas é a razão que foi a arquiteta⁵³. (ALAIN, 2003, p. 18, tradução minha).

As catedrais também auxiliam na compreensão dos questionamentos de Alain sobre a possibilidade de um desenho conseguir representar toda a diversidade de visões que se tem de uma edificação externa e internamente.

Devido à importância e riqueza das visões proporcionadas pelas múltiplas perspectivas de um observador que caminha por uma edificação, a possibilidade de se construir um belo monumento segundo um desenho traçado sobre o papel é questionada pelo autor. Seriam necessários milhares de desenhos para representar os aspectos de um edifício e a transição de um aspecto ao outro. A reflexão sobre a importância do movimento do observador em relação ao edifício mostra que a cada posição por ele alcançada se obtém um ponto de vista que proporciona uma perspectiva diferenciada, e as perspectivas adquirem profundidade através desses deslocamentos. Dessa maneira o monumento ganha vida e impõe sua grandeza, porém, se o observador permanecer imóvel, toda essa grandeza adormece. Alain esclarece estar se referindo às *perspectivas reais*, não às enganosas, que resultam de objetos semelhantes e iguais em tamanho, que se encontram a distâncias diferenciadas. Destaca a diferença entre o que ele chama de *perspectivas reais*, ou seja, as diversas perspectivas e ângulos arquitetônicos percebidos pelo sujeito ao se movimentar ao longo das áreas externas e internas de uma edificação e o que ele denomina de *perspectivas imitadas*, referindo-se às

⁵³ “Ce sont les lignes tout à fait simples, sévères et dénudées de la grande nef qui sauvent tout. Moins une cathédrale est ornée, plus elle est belle quand elle est belle. Or ceux qui ont arrondi et entre-croisé ces arceaux à vingt mètres du pavé ne pensaient pas, je crois, à la beauté; ils pensaient à la solidité; ils ont rencontré le beau sans l'avoir cherché. La superstition fut le premier moteur, j'en conviens; mais c'est la raison qui fut l'architecte.” (ALAIN, 2003, p. 18).

perspectivas das pinturas, diante das quais os movimentos do observador suprimem a ilusão.

As *perspectivas imitadas* encontram suas origens na arquitetura. A partir da arquitetura no século XV se tornou possível reduzir ao plano o espaço tridimensional, permanecendo a ilusão da profundidade. Essa história pode ser compreendida através do pórtico do Hospital dos Inocentes (*Ospedale degli Innocenti*), em Florença, construído por Brunelleschi, em 1419. Trata-se de uma das primeiras obras arquitetônicas do Renascimento, mas sua importância provém do fato deste pórtico inaugurar uma nova concepção do espaço: a perspectiva.

O pórtico consiste numa série de colunas de fuste liso, com capitel coríntio, que sustenta uma sucessão de arcos de meio ponto. Ao se contemplar o pórtico a partir de seu interior, observa-se que as colunas sustentam também uma série de arcos torais⁵⁴, sobre os quais se apoiam as abóbadas semicirculares do interior. Observando este espaço pode-se perceber que os arcos não são apenas elementos arquitetônicos que sustentam a massa construtiva do edifício, mas foram pensados como um arranjo entre duas entidades geométricas opostas: a superfície e a perspectiva em profundidade. Como se vê na fig. 26, os arcos torais e as colunas dividem o interior do pórtico numa série de grupos na forma de cubos geométricos, pois a corda dos arcos, a altura das colunas e a distância entre elas são de dimensões idênticas. A sucessão desses cubos espaciais ao longo de um eixo desenha arquitetonicamente a pirâmide visual da teoria da perspectiva, que constrói no espaço, uma pirâmide que tem no centro de sua base o olho do observador, ou seja, o ponto de vista; sendo o vértice, chamado de ponto de fuga, o ponto para onde convergem todas as linhas do espaço representado. A sucessão desses cubos espaciais permitiu que se demonstrasse que a profundidade do espaço é redutível ao plano. As leis e princípios da perspectiva foram divulgados pelo arquiteto Leon Batista Alberti (1404-1472) e fascinou os artistas do Renascimento que passaram a utilizá-las em pinturas, criando a ilusão de

⁵⁴ Arco toral: situa-se perpendicularmente às paredes laterais, sobre as quais repousa a abóbada de berço.

profundidade numa superfície plana. O traçado de Brunelleschi só é válido quando o observador não se encontra em movimento pelo espaço do pórtico, mas defronte ao eixo central. Neste caso, na arquitetura, assim como na pintura, o movimento suprime a ilusão.



FIG. 26 – Arquiteto Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, 1419. Florença, Itália.

Fonte: The Courtauld Institute of Art.⁵⁵

A construção racional do espaço através da perspectiva sustentou a tendência figurativa na arte ocidental até o século XX. Durante quase quinhentos anos acreditou-se não haver outro sistema para representar o espaço tridimensional. No início do século XX, o cubismo reagiu contra esse sistema ao demonstrar que, apesar de seu caráter matemático e racional, se tratava de um método artificioso, pois sugeria um único ponto de vista e um só eixo.

O que Alain denomina de *perspectivas reais* – as perspectivas e ângulos arquitetônicos percebidos pelo sujeito ao se movimentar por uma edificação – se aproxima da ideia cubista de uma forma de representar o espaço que tem a

⁵⁵ The Courtauld Institute of Art, London. Ospedale degli Innocenti. Disponível em: <<http://www.courtauldprints.com/image/181471/brunelleschi-filippo-della-robba-andrea-ospedale-degli-innocenti>> Acesso em: 26 jul. 2009.

mesma complexidade que a visão humana e não é apenas um caso particular dessa, como nas *perspectivas imitadas*, que levam em conta o objeto a partir de um único ponto de vista. No cubismo, a representação simultânea das imagens captadas pelo movimento do artista em torno do objeto ou das várias posições de um modelo que se move, segue o mesmo raciocínio do autor sobre o deslocamento de um observador ao redor de um objeto arquitetônico ou de uma escultura. O encantamento que o espectador encontra neste jogo de perspectivas é o que Alain propõe como um importante recurso para se perceber a dimensão arquitetônica de um monumento. Mas, ele não deixa de salientar que a imagem de um monumento gravada na mente do observador não apresenta a qualidade monumental, pois proporciona uma lembrança fragmentada. É a esta lembrança fragmentada que os cubistas recorrem para fazer surgir na mente do observador a representação física desejada, como se vê a seguir.

A fase inicial do cubismo caracterizou-se por uma decomposição crescente da forma. O novo método permitia representar a concretude das coisas e sua posição no espaço, ao invés de tentar imitá-las por meios ilusionistas. O pintor não mais se limitava a desenhar o objeto tal como o veria a partir de um dado ponto de vista, mas representava-o, a partir de diversos lados, por cima e por baixo, de acordo com sua necessidade para compreendê-lo. As pinturas dessa etapa são geralmente monocromáticas e os resultados obtidos na tela são dificilmente reconhecidos. Esse período de análise extrema trazia certo “hermetismo” às obras, ao qual se procurou remediar mediante a introdução da colagem de materiais reais na tela, como areia, vidro, tecidos, papéis (jornais, rótulos de vinho, etc.) como estimulantes perceptivos. Além disso, os planos se simplificaram e os temas se tornaram mais claros. O tema passou a ser sugerido pela incorporação de chaves ou pistas na tela, como explica H. B. Chipp (1999, p. 259):

Da introdução no quadro de unidades ‘reais’ [...], surge um estímulo ao qual se ligam imagens retidas na memória, que constroem na mente o objeto acabado a partir do estímulo ‘real’ e do esquema formal. Desta maneira, surge na mente do observador a representação física desejada.

Um pedaço de papel colado ou uma área plana pintada sobre a tela pode tornar-se uma guitarra, se um de seus contornos estiver recortado ou se ela estiver desenhada nele; um plano da tela pode se tornar uma pauta musical se os sinais apropriados estiverem desenhados nele, e assim sucessivamente.

Ou seja, esquema formal e pequenas unidades reais atuam no quadro como estímulos integrados, no sentido mais elevado, à unidade da obra de arte. Somente na consciência do observador existe o produto acabado da assimilação: uma cabeça humana, por exemplo. [...] o objeto, uma vez “reconhecido”, é “visto” no quadro como representado com uma perspicácia incapaz de ser verificada em qualquer arte ilusionista. (CHIPP, 1999, p. 259).

O cubismo transformou um procedimento analítico em um procedimento sintético. Poder-se-ia dizer que a linguagem sintética da arquitetura descrita por Alain é abordada de maneira similar pelos cubistas. Tanto em Alain quanto nos cubistas encontram-se as *perspectivas reais* alcançadas através dos movimentos de um observador e de sua capacidade de registrar em sua mente uma multiplicidade de visões que permanecem retidas em sua memória, de forma fragmentada. Essas imagens retidas na memória evocam na mente um objeto cuja representação se faz segundo uma linguagem sintética, denominada por Alain de linguagem absoluta.

Nos movimentos do observador, a beleza arquitetônica se descobre e se esconde, se transforma e se afirma, e, neste sentido, para o filósofo, a arquitetura é a intermediária entre as artes em movimento e as artes em repouso. Diante disso, ele reafirma que nenhum desenho seria capaz de representar de antemão todos os aspectos revelados pela ação do caminhar pelo ambiente arquitetônico.

Nos jardins, a arte das perspectivas pode ser melhor apreendida, pois a própria natureza do jardim não permite um projeto que busque formas belas para um espectador imóvel.

O jardineiro busca naturalmente, perspectivas, alamedas, belas curvas, desaparecimentos e aparições, descobertas, aberturas. Daí essas escadas, esses terraços, esses caminhos condutivos, que

renovam a aparência das mesmas coisas e engrandecem esses lugares calmos⁵⁶. (ALAIN, 1999, p. 180, tradução minha).

As estátuas, pavilhões e gazebos ajudam a organizar a articulação do espaço, pontuando nessas *massas verdes*, elementos que sugerem trajetos e servem de anteparo para a percepção de diferentes graus de profundidade na paisagem. O autor chama a isso de *entrecruzamentos intermediários* que tornam as distâncias mais perceptíveis a partir dos movimentos. Tomando como exemplo a torre Eiffel, Alain (1999) ilustra sua ideia sobre a importância da percepção da dimensão arquitetônica e fornece uma visão da época sobre a arquitetura industrial da segunda metade do século XIX:

Tem-se dito muitas vezes que a torre Eiffel não é bela; mas, situe-se sob os arcos, perto de um dos pilares, e considere os outros três; você terá uma impressão muito forte, que não me parece sem relação com a beleza; apenas, neste caso, faltam, sem dúvida, os *entrecruzamentos intermediários*, que fariam as distâncias mais sensíveis aos nossos movimentos⁵⁷. (ALAIN, 1999, p. 180, tradução minha).

O autor se preocupa em esclarecer que os entrecruzamentos não significam os cruzamentos confusos daquela estrutura, nos quais os olhos se perdem. Para ele uma das razões pelas quais os edifícios de ferro não eram bonitos era, provavelmente, o espaço remanescente entre os elementos da estrutura e, sugere que só é possível solucionar tal fato fechando essas aberturas com algum artifício. Mas, em seguida, nega essa solução, pois seria um embuste construir com ferro para depois ocultá-lo sob uma camada de outro material; para Alain o remédio era pior que o mal.

Argan (1996) faz uma aproximação da arquitetura e da pintura através do mesmo exemplo, a torre Eiffel. A torre, projetada por Alexandre Gustave Eiffel

⁵⁶ "Le jardinier cherche donc naturellement des perspectives, des avenues, de beaux tournants, des disparitions et des apparitions, des découvertes, des ouvertures. De là ces escaliers, ces terrasses, ces détours où il vous conduit, qui renouvellent l'aspect des mêmes choses et agrandissent ces lieux tranquilles." (ALAIN, 1999, p. 180).

⁵⁷ "On a assez dit que la tour Eiffel n'est point belle; mais placez-vous sous les arceaux et près d'un des piliers et considérez les trois autres, vous aurez toujours une impression bien forte, et qui ne me semble pas sans rapport avec la beauté; seulement, dans ce cas-là, il manque sans doute quelques entrecouplements intermédiaires, qui rendraient la distance plus sensible par nos mouvements." (ALAIN, 1999, p. 180).

(1832-1923) para a exposição de Paris de 1889, tem trezentos metros de altura e é uma construção tecnicamente funcional, cuja finalidade era valorizar e dar visualidade aos elementos de sua estrutura.

Na torre Eiffel, e justamente por não ter outra função além de visualizar sua própria funcionalidade técnica, vê-se claramente como a pesquisa estruturalista, no campo da arquitetura, era o equivalente da pesquisa impressionista na pintura. Uma estrutura linear que não interrompe a continuidade do espaço e desenvolve seu entrelaçamento “às claras” na luz e no ar é, incontestavelmente, um caso típico de *plein-air* arquitetônico. Não tem massa nem volume, está inscrita no céu como um desenho de contorno numa folha de papel, com traços mais grossos e mais finos, que permitem diferenciar a qualidade cromática do fundo, como os desenhos dos impressionistas. (ARGAN, 1996, p. 85).

Essa estrutura linear, entrelaçada com a luz e o ar, é o que provoca os cruzamentos confusos nos quais os olhos se perdem a que Alain se referiu.

Através do jardim, o autor também aproxima arquitetura e pintura. Um jardim não é apenas natureza, mas é também a presença do homem, assim, a arquitetura se encontra presente de forma reduzida neles, fazendo atuar as forças da natureza. A ordem estabelecida na agricultura, pelas plantas dispostas em fileiras equidistantes, desenhando figuras regulares na paisagem, foram as primeiras lições de geometria, pois apresentavam a simetria e a regularidade unidas de acordo com as necessidades das plantas. Os jardins são caminhos e cultivos que repetem e multiplicam essas provas de uma natureza em acordo íntimo com nosso espírito. Uma alameda delimitada por uma borda formada de rosas é a expressão de uma pintura arquitetonicamente determinada, mais rigorosa do que a decoração de cerâmicas, vitrais ou mosaicos, pois o jardineiro pintor deve obedecer à natureza, às estações, à distribuição da água, do ar e da luz. Na natureza, as formas não dependem apenas da vontade do artista, pois, apesar de seu esforço, os jardins mudam de cor com as estações.

As regras que regem um jardim estão sujeitas, em primeiro lugar, à forma do terreno e, em segundo lugar, às exigências das plantas, localizando-as segundo a altura e o sol e espaçando-as segundo suas raízes. A simetria, as

retas, as curvas, os intervalos que se repetem são sinais da presença do homem e agradam por serem fruto da própria natureza. Este ponto de feliz obediência à natureza constitui uma dificuldade a ser resolvida em todas as artes. Em Alain, outro exemplo de obediência à natureza seriam as cidades. Nenhuma obra humana revela melhor que uma cidade a forma da terra, as montanhas ou a curva de um rio. Não há uma colina, um telhado, uma parede ou uma janela, que não diga nada sobre o clima e as estações do ano.

Uma das discussões no campo das artes diz respeito ao uso do ornamento e, para o autor, a arte dos jardins proporciona, melhor que qualquer outra, um bom exemplo sobre o mau uso do ornamento. Quando se podam as sebes dando-lhes a forma de pássaros ou de personagens, claramente se sente que o belo se perdeu no ornamento arbitrário, ou seja, que não é regulado por uma lei ou costume e só depende de critério ou vontade. Em artes como a música e a pintura, a dificuldade reside justamente em não podar as sebes em forma de pavão real, pois os limites não são colocados de maneira tão explícita como na arquitetura ou na escultura. Trabalha-se no campo da percepção e não no campo da construção.

O campo da pintura é a percepção, o campo da arquitetura, a construção – a primeira diz respeito ao modo de receber a realidade, a segunda, ao modo de intervir na realidade, modificando-a. [...] assim como o pintor estrutura ou organiza a realidade recebida num espaço perceptivo, os arquitetos estruturam e organizam o ambiente da vida num espaço construtivo. (ARGAN, 1996, p.90).

Argan vê a arquitetura e a pintura como dois procedimentos independentes que não possuem parâmetros formais em comum, mas indica um ponto de convergência entre elas: tanto a arquitetura como a pintura, pretendem transformar a atividade artística de representativa em estruturante.

Prosseguindo em sua ideia sobre o jardim como uma pintura, Alain (2002, p.82) destaca a importância da água como ornamento: *Deve-se citar, todavia, um elemento parte dessa beleza e dessa pintura arquitetônica dos jardins, que é o menos dócil, o mais rebelde e o mais precioso: a água. O espelho d'água, o lago, a cascata e a fonte, são ornamentos; [...].* Seu encantamento pelos

atributos da água se desfaz nas críticas às fontes luminosas, uma inovação para a época, dizendo que elas haviam ignorado os limites da natureza amortecendo as formas naturais e explorando a superficialidade das novidades.

Parece que as fontes luminosas, agora esquecidas, haviam ultrapassado os limites; muito longe da natureza, desvanecendo as formas naturais, criadas a partir do átomo invisível, mostravam apenas poder e novidade. Obras do mau gosto, que talvez seja o gosto⁵⁸. (ALAIN, 2002, p. 82, tradução minha).

Alain se referia à "Fonte do Progresso", construída para a Exposição Universal de 1889, que comemorou cem anos da Revolução Francesa. A fonte era iluminada por luzes elétricas que faziam brilhar as colunas de água. O show acontecia três vezes a cada noite, por vinte minutos, apresentando uma série de cores diferentes. As cores eram obtidas por placas de vidro colorido colocadas sobre as lâmpadas. As esculturas da fonte eram do escultor neoclássico Jules-Felix Coutan (1848-1939).

Compreender a arte dos jardins pode ajudar a entender o que significa, para um artista, seguir as leis da natureza. O paisagista não imita a natureza, ele a obedece, ela se encontra unida à sua obra por ser fonte da mesma. O autor também explora a questão do movimento do observador em relação ao monumento, discutida anteriormente, no paisagismo, pois para ele a arte dos jardins também pertence à arquitetura e constitui uma parte importante dela. Um caminho pode apresentar beleza arquitetônica. Uma bela escada é um convite. O autor considera o jardim como uma natureza preparada para o passeio, onde perspectivas, previamente pensadas e projetadas, conduzem o observador. Assim como a arquitetura, o jardim convida ao movimento e ao repouso.

⁵⁸ "Il faut que je cite encore un élément de cette beauté et de cette peinture architecturale des jardins, et qui est le moins docile, le plus rebelle, le plus précieux ; c'est l'eau. Le miroir d'eau, le bassin, la cascade, le jet d'eau, sont des ornements; [...] Il semble bien que les fontaines lumineuses, aujourd'hui oubliées, aient passé la limite; trop loin de la nature; effaçant les formes naturelles; créant à partir de l'invisible atome; montrant puissance et nouveauté seulement. Œuvres du mauvais goût, qui est peut-être le goût." (ALAIN, 2002, p.82).

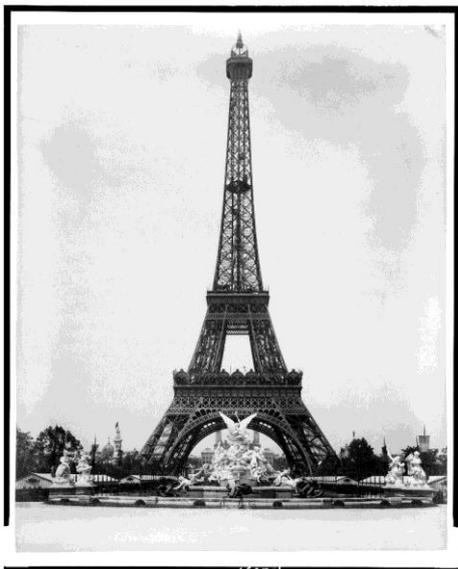


FIG. 27 – Torre Eiffel, Paris, 1889.



FIG. 28 – Fonte do Progresso, escultor Jules-Felix Coutan, Paris, 1889.

Fonte: Library of Congress.⁵⁹

A seguir, analisa os ornamentos, que podem ser uma linguagem simbólica, um jogo de formas, uma experiência estética, um testemunho da solidez da edificação ou do volume de trabalho ali empregado; em todos os casos seu estilo será muito mais o resultado das potencialidades e das propriedades da matéria do que de uma ideia preconcebida.

Alain estabelece duas regras básicas para os ornamentos. A primeira é que o ornamento deve ser elaborado a partir da própria matéria do objeto, para deixar ver mais claramente a textura e a dureza do material, pois a resistência da matéria ao desgaste é condição para a beleza do ornamento. A segunda é que o ornamento nunca deve esconder as propriedades do material, nem o trabalho do artista.

Na arquitetura, segundo a primeira regra, as pedras duras são adequadas para as caneluras e as arestas vivas, pois conservam o polimento e o corte, mas não servem para os relevos mais delicados típicos dos ornamentos, pois a própria dureza da pedra a faria quebrar-se ante o buril. Sendo assim, será a partir do baixo-relevo que proporcionava uma melhor conservação das obras,

⁵⁹ Library of Congress. Eiffel Tower and Fountain Coutan, Paris Exposition, 1889. Disponível em: < <http://www.loc.gov/pictures/item/91722187/>> Acesso em: 14 jun. 2011.

que se estabelecerão os princípios para os ornamentos esculpidos. O mesmo pode-se dizer no caso da madeira ou de ornamentos esculpidos em móveis.

O autor considera que entre as maneiras como arquitetura e escultura se relacionam está a arte do baixo-relevo, que se encontra por toda parte nas ruínas antigas; é através dela que se entende porque as obras esculpidas, que parecem estar refugiadas na superfície arquitetônica, se conservam mais do que outras. O baixo-relevo se projeta a partir de uma superfície plana, em vez de se desenvolver de forma independente no espaço. De acordo com o grau de projeção da escultura pode ser classificado como baixo-relevo⁶⁰, médio-relevo e alto-relevo. O excesso de relevo ou de concavidade diminui a resistência da escultura, que fica sujeita ao desgaste do tempo e aos acidentes. Seguindo esse raciocínio, Alain concluiu que o próprio tempo ditou o estilo para a escultura, pois o fato de ser mais resistente legou ao baixo-relevo a tarefa de conduzir as características da estatuária, o que equivale a dizer que, inicialmente, a forma do monumento estabeleceu as regras para a escultura. A cariátide constitui outro exemplo dessa dependência da arquitetura, pois é um suporte esculpido que ornamenta o edifício.

De acordo com a segunda regra, Alain (1999) previne que o ornamento nunca deve dissimular as juntas das pedras, pois o tempo se encarrega de apagar os artifícios usados pelo artista e, que pela mesma razão, a arte dos vitrais não deve esconder o quadro de chumbo. Para o autor, essas artes que explicitam de alguma forma o seu modo de construção são a verdadeira escola do escultor e do pintor. Outra característica pertinente ao ornamento é corresponder à forma do que ele adorna, pois, percebe-se que a arte ganha uma dimensão apenas retórica, apresentando uma profusão de formas extravagantes, mas, sem sentido e de valor duvidoso, quando o ornamento, em vez de seguir a forma, se converte, ele mesmo, em forma.

⁶⁰ “Os egípcios [e os mesopotâmicos] empregavam um tipo particular de baixo-relevo no qual o fundo é constituído pela própria superfície do bloco de pedra, e as figuras, marcadas por contornos profundos incisos, não se projetam além da superfície. É o chamado relevo inciso ou celenaglífico.” (CHILVERS, 2001, p. 440).

O baixo-relevo tende à abstração do desenho devido ao achatamento dos relevos, o que fez com que os artistas evitassem copiar todos os detalhes das coisas. A mesma tendência se observa no ornamento que consiste principalmente de formas simplificadas, relevos achatados e se encontra submetido à condição de resistir e de durar. Assim, até nos procedimentos dos escultores que queriam copiar a natureza, se percebe uma regra basicamente arquitetônica, a imposição da matéria sobre os ornamentos. Respeitando as possibilidades plásticas dos materiais e a resistência que eles impõem, pode-se dizer que as flores estilizadas estão muito mais de acordo com a natureza do que se fossem fielmente copiadas, pois elas obedecem, aceitam e ajustam sua forma natural à natureza da matéria.

Para Alain (2002, p. 97), a escultura foi ornamento antes de se separar do edifício e as necessidades arquitetônicas impuseram à escultura o estilo do ornamento. *Ornamentando se aprendeu a esculpir; edificando se aprendeu a ornamentar*⁶¹ (tradução minha).

Ao dizer que, na forma arquitetônica, a marca do homem e a marca da natureza se encontram reunidas, e que, na forma simples, não se faz necessário o ornamento, Alain estaria propondo um olhar moderno sobre a arquitetura. Trata-se de reconhecer a beleza de uma coluna, unicamente em sua função de suporte; perceber na curva do arco ogival, a semelhança aos galhos curvos de uma árvore; e, perceber no arco da abóbada circular, a imagem de uma ideia que se completa na mente, o círculo. Círculo, que os antigos reconheciam como forma divina, bela e pura, a perfeição de um ponto, seu centro estendido. Elemento tão presente nas formas arquitetônicas como na estrutura cubo-cúpula, frequente na arquitetura muçulmana, românica e renascentista, materializa a dialética do terrestre e do celeste, do imperfeito e do perfeito, do homem e da natureza.

Na abóbada, no aqueduto ou no arco do triunfo, a curva, filha do espírito e nascida da reta e do ângulo, é também filha da natureza que exhibe essas

⁶¹ "C'est en ornant qu'on a appris à sculpter; c'est en bâtissant qu'on a appris à orner." (ALAIN, 2002, p. 97).

formas em suas grutas naturais. A textura das pedras, as juntas sem reboco, os sinais do tempo fazem desses círculos e semicírculos mais que a materialização de uma ideia humana, ali se encontra um arco de aliança entre o homem, a matéria e a natureza. *A lei geométrica tão agradável ao espírito, tão evidentemente adequada ao homem, é também uma lei da natureza*⁶² (ALAIN, 2002, p. 75, tradução minha).

Na arquitetura se encontram unidas as leis do espírito e as leis da natureza. Essa união seria o que instiga e agrada em uma obra de arte, pois adaptaria a forma à matéria, o que resultaria em uma natureza alterada, mas ainda reconhecível. O uso das matérias naturais deveria prevalecer sobre o uso das matérias industrializadas, pois a substância da arquitetura é a matéria rebelde e indomável que se encontra nas antigas formas arquitetônicas; as colunas e as abóbadas não parecem igualmente belas quando feitas de ferro e cimento. *Devemos compreender que a forma não é bela em si mesma, mas em razão de uma espécie de luta, e pelas marcas da existência, [...] é preciso que a forma seja martelada, cinzelada, esculpida e construída*⁶³ (ALAIN, 2002, p. 77, tradução minha).

A arquitetura constrói na dureza das rochas, na massa, no peso, na gravidade. É a matéria rebelde e resistente que produz a obra. Os grãos, a rugosidade, as fibras da matéria, contrariam a forma, mas, ao mesmo tempo, asseguram sua existência e possibilitam a criação de um estilo. As formas são recriadas de maneira que não comprometem a beleza da obra; o ponto de uma tapeçaria que não consegue seguir uma curva cria em seu desenho um ornamento e adquire uma espécie de estilo.

[...] a sinceridade é a primeira característica da arquitetura. Nenhuma simulação, nenhum artifício é aceito. Como se vê pelo ridículo das decorações das exposições, onde a pedra é imitada pela tela, papelão e gesso. Essas coisas produzem ruínas feias. No entanto,

⁶² “[...] la loi géométrique, si plaisante à l'esprit, si évidemment convenante à l'homme, est aussi loi de nature.” (ALAIN, 2002, p.75).

⁶³ “Nous devons commencer à comprendre maintenant qu'une forme n'est pas belle par elle-même, mais par une sorte de lutte, et par les marques de l'existence, [...] il faut que la forme soit martelée, burinée, creusée, construite.” (ALAIN, 2002, p.77).

elas oferecem formas amadas: colunas, entablamentos, frontões, arcos⁶⁴ (ALAIN, 2002, p. 76, tradução minha).

As artes derivadas da arquitetura, como o vitral e o mosaico, obedeceriam aos mesmos princípios. Em todos os ornamentos esculpidos, seja em madeira ou em pedra, a matéria rejeita certos relevos e as formas sofrem transformações consideráveis que irão originar novos estilos.

O estilo nasceria da simplificação e apuração da forma durante a execução de um objeto. O autor considera que a paixão que provoca gestos impulsivos é inimiga do estilo, e, que nada apazigua mais as paixões que um trabalho difícil com as mãos. Por isso, para ele, na execução dos bordados, tapeçarias e das porcelanas pintadas se confere estilo aos ornamentos. Nas artes em movimento, como na dança e na música, o estilo consistiria em regular e reter os movimentos naturais das paixões a favor de uma força expressiva, que tem como traço marcante dizer muito com pouco movimento. A música talvez seja a arte que apresenta o estilo da maneira mais pura, pois não existe música que não se submeta a uma medida rigorosa. Essas leis existem tanto na escultura quanto na pintura e o estilo seria a assinatura de quem faz a obra. Quando a arte ornamental se encontra livre dos limites impostos pela natureza, ela se perde nas formas e passa a competir com as próprias coisas. *Que vaidade – disse Pascal - é a pintura que atrai a admiração pela semelhança das coisas cujos originais não se admiram!*⁶⁵ (ALAIN, 1999, p. 187, tradução minha). O estilo estaria submetido à natureza, já que sua realização requer limites e regras.

Deste modo, o poder da arquitetura estaria no fato de que suas obras são sempre regidas pela gravidade e pela necessidade de um conjunto de condições, de um determinado ambiente ou situação, que estabelecem limites impostos pela própria natureza que fornece matéria e apoio à ação humana.

⁶⁴ “[...] la sincérité est le premier trait de l’architecture. Aucun semblant n’y est reçu, ni aucun trompe l’œil. Comme on voit par le ridicule de ces décors d’exposition, où la pierre est imitée par la toile, le carton et le plâtre. Ces choses font des ruines laides. Et pourtant elles offrent des formes aimées, colonnes, entablements, frontons, voûtes” (ALAIN, 2002, p. 76).

⁶⁵ “Quelle vanité, dit Pascal, que la peinture, qui attire l’admiration par la ressemblance des choses dont on n’admire point les originaux!” (ALAIN, 1999, p. 187).

De acordo com o pensamento de Alain, esses obstáculos permitem que se exerça a liberdade criativa otimamente, enquanto a livre invenção somente deixaria ver a desordem das paixões e a pequenez do homem. Encontra-se facilmente a beleza nos arcos de um aqueduto, estritamente regulamentados pelos materiais utilizados e pelos fins almejados. Nos jardins, as distâncias entre as árvores, o arranjo das plantas sob a luz do sol, limitam as fantasias do paisagista. A obra do arquiteto se sustenta nos vínculos com as necessidades que exigem, aqui, contrafortes e, ali, gárgulas. Uma arquitetura de qualidade encerra várias lições. Tomem-se, como exemplo, as belas proporções das colunas gregas, que foram baseadas nas proporções dos troncos das árvores que as colunas substituíram; os arcos ogivais, que permitiram aos construtores alcançar mais altura e rigidez ou os telhados pontiagudos, executados com grande inclinação, levando-se em conta a neve, a chuva, o vento e os materiais.

Le Corbusier também fala da importância dos limites e do controle racional sobre a criação arquitetônica. Arquiteto de fundamental importância para o desenvolvimento da arquitetura funcional no início do século XX, Le Corbusier publicou, em 1923, o livro *Por uma Arquitetura*. Nesse livro, ele descreve uma nova forma de arquitetura baseada em edifícios da Grécia Antiga, que incorporam a razão de ouro e a forma como os gregos a aplicaram em seus trabalhos, usando como escala a medida grega do homem. Baseado nessa fonte de inspiração, o arquiteto propôs, através de um pensamento lógico, racional e disciplinador, uma teoria de proporções, no seu sistema denominado “Modular”, desenvolvido entre 1942 e 1948. Trata-se de uma sequência de medidas utilizadas pelo arquiteto para encontrar harmonia nas suas composições arquitetônicas. O sistema baseia-se na razão de ouro, nos números de Fibonacci e nas dimensões humanas.

Buscar a escala humana, a função humana, é definir necessidades humanas. Tais necessidades são padrões. Temos todos necessidade de completar nossas capacidades naturais com elementos de reforço. Os objetos-membros humanos são objetos-padrões que atendem a necessidades-padrões. A arte decorativa é um termo vago e inexacto com o qual se representa o conjunto dos objetos-membros humanos. Estes atendem com certa exatidão a necessidades de ordem

claramente objetiva. Necessidades-padrões, funções-padrões, portanto, objetos-padrões, móveis-padrões. (LE CORBUSIER, 1996, p. 67).

Le Corbusier denomina os limites impostos, e que ajudam na otimização da criação das formas, de *necessidades-padrões*. Em seu livro *A Arte Decorativa*, 1925, ele diz quase como um desabafo:

É aqui que deixamos os reinos angustiantes da fantasia e do incongruente e podemos retomar posse de um código com artigos tranquilizadores. O poeta decai, é verdade; cai das cornijas e dos baldaquins e se torna, mais utilmente, cortador na oficina de um alfaiate, tendo um homem à sua frente e ele, de fita métrica na mão, tomando medidas de seu homem. Ei-nos de novo em terra firme. Serenidade tonificante das certezas!. (LE CORBUSIER, 1996, p. 69-70).

Como dizia Alain, sob as arcadas, o pensamento encontra seu movimento verdadeiro, que sempre regressa à terra.

No sistema de belas artes que será apresentado no capítulo três, Alain desenvolve suas ideias a partir do conceito de *imaginação* e faz da arquitetura a rainha das artes porque é nela que *o homem descobre o poder do objeto, da matéria que resiste, essa solidez e essa permanência que conferem uma realidade às alucinações da imaginação. O artista é, primeiramente, artesão, faz aparecer um objeto visível, palpável, perceptível, que põe fim às ficções.* (LACOSTE, 1986, p. 63). Esta é a “imaginação material”, da qual nos fala Bachelard (1985), que recupera o mundo como um desafio concreto e solicita a intervenção ativa e modificadora do homem, artesão, manipulador, criador, tanto na ciência quanto na arte. O artista não recua diante do adversário, aceita as provocações e enfrenta qualquer tipo de matéria: pedra, madeira, ferro, pois sabe como Bachelard, que *a matéria é o primeiro adversário do poeta da mão* (1985, p.52). Será na arquitetura que Alain irá cristalizar e aprisionar a imaginação.

4 O SISTEMA DE BELAS ARTES DE ALAIN

Um *Sistema* – palavra oriunda do francês *systeme*, derivada do latim tardio *systema* e do grego *systema* – pode ser definido como um conjunto de elementos interconectados harmonicamente, de modo a formar uma estrutura organizada. Um sistema consiste de componentes, entidades, partes ou elementos - que também podem ser vistos como sub-sistemas – e das relações entre eles. A integração entre esses componentes pode se dar por fluxo de informações, matéria ou energia.

A época em que Alain propôs o desenvolvimento de um sistema para as Belas Artes é também aquela em que a ideia de sistema permeava muitos outros campos. Qual seria a necessidade de se organizar, conectar áreas ditas afins, formar um conjunto de entidades que se relacionam, fazem trocas, se influenciam e se apoiam? É impossível não registrar o desconcerto existente na Europa na década de 1920, logo após o desastre da Primeira Guerra Mundial. É compreensível o sentimento de necessidade urgente de se atar o que se encontrava desatado, resultado da devastação provocada pela Grande Guerra. Pode-se compreender o desejo de vislumbrar novos caminhos, abrir trilhas nos escombros, procurar formas de inteligibilidade e de ordenação, reintegrar na sociedade uma unidade perdida entre o homem, o mundo à sua volta e a própria vida.

Naquelas primeiras décadas do século XX, as elaborações teóricas de Ferdinand de Saussure (1857-1913) davam origem à Linguística moderna, enquanto estudo sistemático da linguagem como ciência. O sucesso daquele modelo abriria o caminho para o que veio a ser chamado “estruturalismo”, rótulo unificador de diversas correntes de pensamento que apreendem diferentes aspectos da realidade como conjuntos de relações formais.

No ambiente da arquitetura distinguem-se, nesse período, várias tendências funcionalistas, que são classificadas pelo historiador da arte, Giulio Carlo Argan

(1909-1992), segundo as seguintes categorias: na França, Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier (1887-1965) desenvolve um racionalismo formal; na Alemanha, Walter Gropius (1883-1969), fundador da Bauhaus, um racionalismo metodológico-didático; da União Soviética, vem o Construtivismo Soviético, um método de racionalismo ideológico; da Holanda, o Neoplasticismo de Piet Mondrian (1872-1944) e um racionalismo formalista de Theo van Doesburg (1883-1931) e dos EUA, um racionalismo orgânico de Frank Lloyd Wright (1867-1959). Nessa corrente racionalista encontram-se afinidades ideológicas devido à procura de realizações plásticas condizentes com a luta, pós Primeira Guerra Mundial, pela reconstrução das cidades. Desenvolve-se, aí, a busca pela racionalidade das formas arquitetônicas e pela utilização de recursos tecnológicos e industriais.

Dentre as tendências funcionalistas, a Bauhaus, escola de arquitetura e artes aplicadas, tornou-se o grande centro do design moderno na Alemanha na década de 1920. Tinha como projeto inicial, a união entre o ideal do artista-artesão e a ideia de complementaridade entre as diversas artes, compondo a realização de uma arte arquitetônica abrangente. São características que vão ao encontro do pensamento de Alain na mesma época. A comparação entre o currículo da Bauhaus⁶⁶ e o Sistema das Belas Artes aqui apresentado evidencia o lugar central ocupado em ambos pela arquitetura, tendo ao seu redor outras manifestações artísticas e seus materiais. A Bauhaus foi inaugurada em 1919. Os esboços e anotações para *Système des Beaux-Arts* foram feitos ainda nas trincheiras, na Primeira Guerra e o livro foi publicado em 1920. Alguns anos depois, em 1931, publicou *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*. Os dois documentos gravitam em torno das relações e da integração entre as artes, base para o que se discute neste estudo.

O processo adotado por Alain (1999) para elaborar sua proposta de um sistema de classificação para as Artes, parte da divisão destas em três grupos distintos: artes dos gestos, artes vocais e artes plásticas. Esses grupos se interrelacionam, tendo a arquitetura como elo principal. Seria na arquitetura que

⁶⁶ Currículo da Bauhaus. Ver ANEXO E.

as artes do gesto, as artes vocais e as artes plásticas se realizariam de maneiras e em dimensões diferenciadas, mas imprimindo, definitivamente as suas marcas. Há, certamente, nessa sistematização das Belas Artes, um conjunto de ideias, compatíveis com a época e eivadas de idealismo. Para chegar ao sistema, ele propôs e analisou categorias presentes, em diferentes níveis, em todos os tipos de manifestações artísticas. São categorias como imaginação, recordações, sensações, sonhos, que podem parecer ingênuas hoje, diante das categorias formalizadas nas metodologias contemporâneas, mas que continuam, ainda assim, presentes, de certa forma, em setores da filosofia da arte, como, por exemplo, a fenomenologia.

Em *Système des Beaux-Arts*, o primeiro capítulo denomina-se “A Imaginação Criadora”. O autor organiza o capítulo segundo os seguintes tópicos: A Louca da Casa; Sonho e Fantasia; As Imagens e os Objetos; O Corpo Humano; A Imaginação nas Paixões; A Potência Própria do Objeto; A Matéria; O Cerimonial; Uma Classificação Natural e, por fim, o Quadro das Belas Artes. O ponto de partida de Alain é o conceito de *imaginação*. Esta ideia diretriz ele a encontra em René Descartes (1596-1650). Mas o autor observa que Descartes não a aplicou de maneira sistemática à descrição da natureza humana e que a ignorou em suas reflexões sobre as Belas Artes. Por esse motivo, ele a retoma e, ao explorá-la, faz, de fato, uma releitura do conceito e estende sua aplicação. São os efeitos da imaginação no ser humano e sua influência no fazer artístico, os elementos que direcionam Alain na elaboração de seu sistema das artes.

4.1 A IMAGINAÇÃO, AS REAÇÕES DO CORPO E AS BELAS ARTES

É oportuno iniciar esta abordagem pelo exame do sentido que o autor confere à imaginação. Em *Système des Beaux-Arts* (1920) e *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931), ele se refere à imaginação como uma função ou capacidade humana para executar uma ideia ou produzir um efeito. Alain (2002) enfatiza a importância de a imaginação ser especialmente definida pelo *mecanismo* do corpo humano que opera nas artes, propondo assim o esboço de uma fisiologia das Belas Artes. Argumenta que a forma humana, a estrutura do corpo, a mecânica dos sentidos, dos nervos e dos músculos - que não se modificaram de maneira apreciável no curso da história - são o ponto de partida para o nascimento e renascimento das diversas artes, segundo uma ordem natural que sempre começará e recomeçará, separando-as e opondo-as entre si. O ato de construir, sempre presente na história, está intrinsecamente ligado ao vestir-se, ao adornar-se - gestos naturalmente vinculados ao corpo humano. A dança e o canto representariam os movimentos mais próximos da natureza fisiológica do ser humano. A poesia, como a linguagem, seria também um produto natural, uma emissão sonora, operando na conjugação de quatro elementos: as cordas vocais, a língua, os dentes e os lábios, somados à respiração.

O gesto é linguagem universal, mas foi suplantado pela prevalência da linguagem vocal, fato humano que pertence a todas as eras da história. A importância do gesto como linguagem universal determina não somente as artes da mímica, mas, sobretudo, as artes plásticas como a escultura, a pintura, o desenho e a ornamentação arquitetônica pelos vestígios e marcas que deixa do início até a consolidação do processo. A partir dessas ideias, sugere que as Belas Artes poderiam ser consideradas como consequências dos movimentos e reações do corpo humano. Poder-se-ia pensar que se estaria eliminando assim o papel da imaginação. Alain considera, contudo, que a própria imaginação se deixa apreender por completo nos movimentos espontâneos do corpo. Nesses movimentos ocorreria um jogo contínuo entre dois polos, com predominância ora da imaginação, ora da razão.

Ecoss dessa abordagem podem ser encontrados em análises posteriores. Assim, Meyer Schapiro, em um texto de 1960, ao tratar da dimensão humana da pintura abstrata, trabalha também com a ideia de contraponto entre as sensações e a racionalidade do pensamento no artista:

A dimensão humana da arte reside também no artista, e não simplesmente naquilo que ele representa, embora o objeto representado possa se oferecer como a ocasião apropriada para a mais completa realização da sua arte. É a atividade de construção de que o artista dispõe, o seu poder de imprimir a um trabalho sentimentos e sensações e a qualidade de pensamento que conferem humanidade à arte; e essa humanidade pode ser realizada com uma série ilimitada de temas ou elementos formais. (SCHAPIRO, 2001, p. 9).

O que o autor descreve como processo criativo baseado em um jogo entre a imaginação e a racionalidade provém de sua sensibilidade em relação à *dimensão humana da arte*. Apesar de sua percepção intelectual ter sido educada e estar vinculada ao mundo do século XIX, pode-se fazer uma aproximação de suas ideias com a arte de vanguarda que surgia e se desdobrava no início do século XX. Encontram-se, de fato, em sua obra, referências à arte de vanguarda da época. Assim é que, de 1906 a 1914, praticando o jornalismo diário, o filósofo dá forma a seus primeiros pensamentos sobre a arte. Eles parecem surgir aleatoriamente. Alain segue suas impressões, expõe suas recusas e seus desagradados, capta opiniões, observa, explora a possibilidade de encontros para discutir leituras e ideias.

O primeiro fio condutor em sua abordagem é o de nunca separar a arte da natureza. Alain afirma incessantemente que a beleza está na verdade e que a verdade está na natureza, e faz mesmo gracejos sobre a pintura que seja simplesmente um esquema de cores. Em *Propos sur les Beaux-Arts*, 1998, em um texto leve e divertido, de 8 de outubro de 1912, ele trata do cubismo e da música seriada. Sugere que ambos são jogos dos quais não se conhecem as regras. A característica da obra de arte, ao que parece é de agir sobre tudo, sem preparação, sem esforço, e até mesmo de maneira autônoma. Experimenta-se a beleza de um vitral através do canto do olho, ou em seu reflexo sobre outras coisas. Nada impede, porém, que um profissional busque,

por exemplo, na música, novas combinações e que uma pessoa as estude, para que possa reconhecê-las em uma mistura de sons. Para o autor, quase toda a música daquela época era um mosaico desse tipo, e que inicialmente não agradava. Por analogia, conclui que os pintores também podem muito bem jogar com cores e formas, e agradar aos iniciantes ou leigos não afeitos à verdadeira arte e beleza. Observa que comumente as pessoas riam diante dessas obras, pois tais obras se pareciam com nada. Mas considera que um ornamento também pode não parecer com nada. E, ainda, que a música não se parece com nada, e é o que a pode tornar uma 'brincadeira' mais fácil de ser aceita e assimilada. Não seria justo ver nisso a defesa de uma tradição realista e figurativa. Quando o autor trata, de uma maneira leve e sem muito compromisso, o impressionismo, cubismo ou a música seriada, alertando sobre preconceitos comuns, é prudente discernir o que está em questão. O que ele discute não é, na verdade, o que se define como impressionismo ou cubismo, mas o fato de que o foco, em torno do qual gravitam as imagens, move o mundo ao propor novas combinações e novas perspectivas.

Em realidade, sua visão, em muitos aspectos, está mais próxima da arte do século XIX, onde predominava a representação realista. *Para o realista Courbet⁶⁷, dono de uma mente prática e militante, abstrato era o imaginário como oposto àquilo que se vê diretamente; pintar o invisível, fosse ele constituído de anjos ou figuras do passado, era fazer arte abstrata* (SCHAPIRO, 2001, p. 10). Alain recomenda cautela, nessa linha, para os riscos da imaginação criadora que, através do devaneio, faz aparecer o que não existe, mas não leva à construção do objeto. É do movimento do corpo que nasce o objeto: *O movimento natural de um homem que quer imaginar uma cabana é construí-la⁶⁸* (ALAIN, 1999, p. 31, tradução minha).

Em *A Filosofia da Arte* Jean Lacoste discute esse conceito de imaginação proposto por Alain. Para ele, o pensador vai além da imaginação criadora, que faz aparecer o que não existia, e da imaginação reprodutora, que recria de

⁶⁷ Gustave Courbet (1819-1877), pintor francês nascido em Ornans, líder da Escola Realista de pintura.

⁶⁸"Le mouvement naturel d'un homme qui veut imaginer une hutte est de la faire." (ALAIN, 1999, p.31).

outra forma o que existia. As análises do filósofo evocariam outra imaginação, que não seria criadora nem reprodutora. Lacoste a nomeia como inventora e exploradora. Uma imaginação que se confunde com a ação sobre a matéria e que traz a “vontade de descoberta e de decifração”, sublinhada por F. Alquié⁶⁹. Alain (1999) sustenta que a imaginação criadora é a responsável pelo estado de melancolia ao trazer a esperança de se alcançar algo que não existe, e vincula a felicidade, em contrapartida, a um conjunto de ações, um jogo entre imaginação, trabalho e matéria.

Em *Propos sur le bonheur* (Sobre a Felicidade), o autor sustenta que as paixões costumam ser a principal causa da infelicidade, e que nos afetam tanto física quanto emocionalmente. Mas acrescenta que, diante da incapacidade de controlar pensamentos e emoções, o controle do corpo físico e de seus movimentos pode modificar ou atenuar as causas da infelicidade. Não é por acaso que se está feliz ou infeliz, a felicidade deve ser cultivada, através de esforços individuais. Em outras palavras, “[...] a felicidade será, para Alain, o fruto do esforço que soube libertar-se do imaginário.” E, dessa maneira, em “*Vingt leçons sur les beaux-arts* (1931), assim como no *Système des beaux-arts* (1920), Alain expõe, com efeito, uma estética nova, porque anti-romântica e cartesiana, [...]”. (LACOSTE, 1986, p. 61).

O estudo de Lacoste (1986, p. 65) se encerra com uma pergunta instigante:

Apesar de sua interpretação cartesiana do corpo como mecanismo, não está Alain muito perto de Merleau-Ponty quando faz nascer das emoções do corpo a consciência do eu, a descoberta do outro e as obras da cultura?

Acrescenta-se: não está Alain muito perto também do que Charles Harrison descreve em “Expressionismo Abstrato”, no livro “Conceitos da Arte Moderna”

Num determinado ponto, os artistas deixaram de discutir quem somos, o que nos acontece e como somos mudados por nossas telas, etc., mas começaram falando com as mãos, tentando

⁶⁹ ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977. In: LACOSTE, 1986, p. 65.

descrever o espaço da mesma forma que um dançarino o faz. (HARRISON, 2000, p. 128).

Poderia se originar daí a sensação de falta de espaço para pintar que se manifesta, por exemplo, com a dança, os movimentos livres, deslocamentos e mesmo a energia física com que Jackson Pollock realiza sua obra. O texto de Charles Harrison sugere uma interpretação nessa linha, ao considerar que o fato de abandonar o cavalete e colocar uma tela muito maior no chão poderia ter sido um desenvolvimento em resposta a uma *necessidade* de Pollock.

A adoção da técnica de respingar e jogar a tinta poderia ser explicada, em boa parte, em termos práticos: Pollock poderia manter, dessa forma, posições relativamente verticais, distanciadas do chão e da tela. A postura para pintar à distância de um braço, quando a pintura está estendida no chão, é distinta da postura face a um cavalete.

O ponto de equilíbrio para Pollock passou a ser os quadris, e não, como antes, os ombros; o ritmo natural – e Pollock era um pintor rítmico desde o início – tornou-se inevitavelmente mais expansivo, envolveu movimentos mais amplos e mais demorados da mão que controla a aplicação da tinta. (HARRISON, 2000, p. 129).

O ritmo permitiu a Pollock maior controle da tela. Além disso, a gravidade natural e a fluidez da tinta faziam com que uma pintura produzida dessa maneira acolhesse mais facilmente os efeitos acidentais que, em nome do automatismo, Pollock, já há alguns anos, se preocupava em explorar. Ao solucionar problemas técnicos e físicos na sua maneira de abordar a pintura, o artista teria encontrado soluções para questões fundamentais da expressão. As telas de Pollock podem representar, nesse sentido, um exemplo especialmente visível do vestígio dos gestos nas coisas, de que fala Alain.

É interessante lembrar que preocupações análogas podem ser encontradas em outros pensadores. Bachelard (1985, p. 45) escreve em *O Cosmos do Ferro: o fogo sobrevive no ferro frio. Cada golpe de martelo é uma assinatura*. A pintura de Pollock, *Number 1 Lavender Mist*, 1950, permite vê-lo sem ambiguidade. Talvez a mais clara evidência do seu envolvimento dinâmico e visceral na criação de *Lavender Mist* seja a marca de suas mãos que, como o fogo no ferro

frio, sobrevive na tela. Esse vestígio não só torna evidente o traço caracteristicamente primitivo de posse, domínio e inventividade, como também enfatiza a superfície plana da tela e dessa maneira grifa a natureza não ilusionista da pintura de Pollock. Tal condição leva a pensar, novamente, tanto nas reflexões de Schapiro sobre a dimensão humana da arte, fruto da condição do artista de construir um objeto, realista ou abstrato, independente do que esses conceitos significam em cada época, como na participação da imaginação nessa construção.

Segundo Alain, nas primeiras décadas do século XX, a imaginação era vista, predominantemente, como o poder de tornar presentes objetos ausentes ou possíveis. O que ele considerava uma opinião enganosa, própria dos apaixonados, gente a quem não se devia dar demasiado crédito. Para ele a imaginação é a mestra dos acertos e desacertos. Nesse sentido, o filósofo está próximo de seu contemporâneo e amigo Paul Valéry que em *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, 1921, fala das incertezas associadas ao jogo entre o desejo e a imaginação:

Em suma, os erros e as analogias resultam do fato de que uma impressão pode ser completada de duas ou quatro maneiras diferentes. Uma nuvem, uma terra, um navio, são três maneiras de completar certa aparência de objeto que surge no horizonte sobre o mar. O desejo ou a expectativa precipitam no espírito um desses nomes. (VALÉRY, 1998, p. 37).

O autor destaca essa coexistência necessária e simultânea da racionalidade e das emoções e reações, enérgicas e confusas, de todo o corpo a um determinado estímulo. Uma situação ou impressão inesperada desperta, em todo o organismo, desordenadamente, um tumulto interno que se manifestará individualmente e, portanto, desigualmente, gerando angústia, entusiasmo, medo, raiva, riso. *É fácil compreender que esses movimentos despertam todos os músculos e que a atenção inábil agrava inevitavelmente esta espécie de*

*revolta corporal, como a chamava com justeza Platão*⁷⁰ (ALAIN, 1999, p. 27, tradução minha).

Alguns desses estados podem ser reconhecidos com certa facilidade, como a ansiedade, hiperatividade, irritação. Cada um deles tem duração determinada e se intensifica de acordo com as circunstâncias, seguido sempre por um estado de compensação: a agitação é substituída pela calma, serenidade, alívio; o que foi solicitado anteriormente do organismo entra em estado de repouso. O mecanismo que suscita sensações diversas em nosso corpo, sobre as quais não temos nenhum controle, e que provoca momentos alternados de movimento e de repouso, apresenta o caráter de ocupar-se de si mesmo, de esgotar-se, e então se transformar mediante ações compensadoras. É um jogo entre a imaginação e a racionalidade.

A aplicação dessa abordagem ao tema deste estudo associa a imaginação à sucessão desses estados corporais, sendo por isto mesmo instável e impulsiva. O que a faz tão rica em movimentos e sensações quanto pobre em objetos. Alain chama a atenção para o fato de que esses “delírios fisiológicos”, que incomodam, podem ser controlados por exercícios físicos cujo fim é harmonizar comandos cerebrais e movimentos do corpo. Tais exercícios, tais ações corporais podem ser alcançados através da poesia, música ou qualquer outra manifestação artística. É necessário refletir sobre essas sensações do corpo. Contrariamente àqueles que pensam que certo delírio conduz a manifestações artísticas, observa-se que é necessário sobrepor-se ao delírio a fim de gerar as condições necessárias ao nascimento do objeto de arte.

Ao invés de interrogar a emoção, que tão naturalmente dita descrições fantásticas, o autor recomenda que se interroge o próprio objeto, averiguando se a imaginação produziu ali alguma mudança aparente. A verdade é que jamais se encontra alteração alguma. Esse descobrimento é de primordial importância para suprimir a ideia – estéril – de que nosso espírito inventa formas que nossas mãos copiam. Seria simplista e ingênuo dizer que, na

⁷⁰ “Il est aisé de comprendre que ces mouvements éveillent encore mieux tous les muscles, et que l'attention maladroite aggrave inévitablement cette espèce de sédition corporelle comme Platon la nommait si bien.” (ALAIN, 1999, p. 27).

memória, se encontrariam cópias das coisas e que, de alguma maneira, seria permitido o acesso a elas e sua utilização. Se assim fosse, as obras de arte seriam simplesmente uma espécie de tradução dessas imagens, sujeitas às fantasias da memória e combinadas através de uma elaboração interior. Mas, ao contrário, a obra de arte realizada apaga possíveis fantasias das imagens que aparecem durante sua execução. É com sua presença real que a obra se revela ao mundo e ao artista.

Um objeto não é dado pronto, de maneira impositiva e definitiva. Ele é sempre apresentado de modo a permitir hipóteses e suposições e está disponível para interpretações diversas. A observação, apreensão e compreensão do objeto estão sujeitas a todo tipo de distância entre o observador e o objeto em si. Toda posição que ele ocupa está, portanto, vinculada às experiências do observador. *Toda distancia, em suma, e, portanto, toda posição, assume-se a partir de experiências, e o erro é sempre possível. Isto equivale a dizer, e a observação não é nova, que o julgamento se une às impressões e lhes dá forma*⁷¹ (ALAIN, 1999, p. 24, tradução minha).

Umberto Eco interpreta esse processo de entendimento nos seguintes termos:

Falaremos da obra como de uma forma: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas. (ECO, 2001, p. 28).

A participação do observador na leitura da obra é também discutida por Gombrich em *Arte e Ilusão* (1986, p. 160):

O que lemos nas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas, coisas ou imagens que temos armazenadas na mente. Interpretar um borrão de tinta, digamos, como um morcego ou uma borboleta significa um ato de classificação perceptual – no

⁷¹ “Toute distance, en bref, et donc toute position, est supposée d'après les expériences, et l'erreur y est toujours possible. C'est dire, et la remarque n'est pas nouvelle, que le jugement se joint aux impressions, et les met en forme.” (ALAIN, 1999, p.24).

arquivo da mente eu guardo a mancha no escaninho das borboletas que vi ou com que sonhei.

Essas formas casuais que se encontram nas pedras, nos troncos nodosos, nas manchas e fissuras de muros e paredes, apresentam por momentos, ou por certo ângulo, figuras notáveis, embora instáveis e quase sempre não percebidas pelas pessoas. Sem dúvida, o movimento natural do artista é o de terminar esse esboço iniciado pela natureza, o que equivale a dar a uma imagem que se julga ver, a forma de um objeto.

Alain (1999) destaca o sonho e o devaneio e defende que o pensamento comum é de que nos sonhos estão presentes sentimentos e recordações pessoais, mas o que interessa ao autor são outras questões. Inicialmente, mesmo durante o sonho o corpo está sujeito às reações dos sentidos, não há suspensão dos mesmos, pois os objetos exteriores continuam atuando sobre estes sentidos, determinando percepções auditivas, olfativas, visuais e táteis. Tais percepções são provocadas pela luz, pelo contato do corpo com as roupas, pelo efeito do peso do corpo, do calor e do frio e são vagarosamente percebidas.

Em um segundo momento pondera que existem reações que dependem da própria condição do corpo. Um corpo febril propicia e orienta sonhos, atua sobre os ouvidos por meio de zumbidos, provoca fadiga, produz agitação ocular. Diante de olhos cansados após um longo tempo de leitura, aparecem manchas, círculos em movimento ou outras formas. *Eu creio ver, e conto o que vi. Mas, o objeto que o relato iria suscitar como por encantamento, falta, como faltava sem dúvida no momento mesmo. Sempre prestes a ser; sempre à borda do mundo*⁷² (ALAIN, 1999, p. 22, tradução minha).

Outras causas podem determinar, ainda, que um juízo falso apresente provas concretas, faça sonhar e sentir o sonho tão real que se acorda com a forte sensação de se ter realmente vivido aquele momento. Cria-se o objeto

⁷² “Je crois voir, et je raconterai que j'ai vu ; mais l'objet que le récit voudrait faire paraître, comme par une incantation, l'objet manque, comme il manquait sans doute au moment même. Toujours sur le point d'être ; toujours sur le bord du monde.” (ALAIN, 1999, p. 22).

mediante gestos, mímica ou declamação. Estes gestos podem ser fixados por desenhos que irão atribuir ao sonho um caráter de passado e de história. O desenho e a escrita expressariam melhor os sonhos que o discurso e refletiriam ideias e imagens mais ou menos confusas e desconexas, que se apresentam ao espírito durante o sono. Ades (2000), em considerações sobre o papel do inconsciente no processo criativo dos surrealistas, fala das atribuições dos sonhos:

O primeiro *Manifesto* é uma colcha de retalhos de ideias – a definição de surrealismo sublinha o automatismo, mas uma extensa parte é dedicada aos sonhos, que Freud tinha revelado serem uma expressão direta da mente inconsciente, quando a mente consciente diminuía seu controle durante o sono. (ADES, 2000, p. 91-92).

No devaneio, as mesmas causas seguem atuando, sendo que os objetos confusos dos sonhos se tornam visões fantásticas. As percepções vivas, reais deixam vestígios, como a mancha malva que flutua sobre os objetos, após se contemplar o pôr-do-sol.

Em *O Direito de Sonhar*, Bachelard completa o pensamento de Alain: “*Sonhar e ver concordam pouco: quem sonha muito livremente perde o olhar – quem desenha excessivamente bem o que vê perde os sonhos da profundidade* (BACHELARD, 1985, p. 152). Alain (1999) precisa que esses estímulos externos causam diversas sensações: a percepção resultante é uma síntese dessas sensações. Essa percepção permitiria uma verdadeira apreensão do objeto, processo que elimina na medida do possível a situação e o estado de nosso corpo. Em contrapartida, a imaginação confiaria nas impressões e emoções mescladas. Na sua perspectiva racionalista, a imaginação não teria o poder de deformar, de fato, a imagem que se faz das coisas presentes e não teria poder para evocar as coisas ausentes. Não seria o pensamento que produz os objetos, mas a ação. O movimento natural daquele que imagina uma coisa é construí-la, a execução está sempre a ultrapassar a concepção.

Contemporâneo de Freud, Alain não acreditava na importância atribuída pelo fundador da psicanálise à sexualidade na determinação da conduta humana. Nem era sensível à proposição de Freud sobre o papel do inconsciente na

atividade mental. Essa discordância estava fundada em sua convicção de que alma, consciência e pensamento não devem ser pensados como entidades separadas, mas como funções de um sistema integrado. Para ele, não era concebível um inconsciente que operasse em separado ou contivesse material desconhecido de si próprio. Mas, ao invés de refutar com argumentos lógicos o que considerava «o engenhoso sistema de Freud», ele preferia simplesmente recusá-lo, alegando que tais pontos de vista sobre a atividade psíquica eram vagos e inúteis.

O conceito de Alain sobre a interligação corpo - mente é fundamentalmente cartesiano, com ênfase no papel determinante do corpo físico que responde a estímulos da mente. Ele acreditava que Freud havia interpretado mal os sinais do comportamento humano e se equivocado ao atribuir esse comportamento a um inconsciente autônomo e sombrio. Para ele, a fisiologia desempenhava um papel mais importante no comportamento do que Freud havia admitido, e que não seria necessário criar um inconsciente sem regras para explicar o que muitas vezes procederia, de fato, de causas físicas. Quanto aos sonhos, ele não acreditava que fossem mensageiros de um espírito oculto, mas apenas o enfraquecimento, a percepção distorcida, de uma mente sonolenta. Além disso, não apreciava os complexos mecanismos conceituais de Freud, preferindo uma explicação mais simples, que lhe parecia mais prática e natural, para os fenômenos mentais. Via na psicanálise uma visão excessivamente pessimista da humanidade, valorizando aspectos que colocavam em destaque a miséria da condição humana em vez de valorizar a nobreza da ação e o exercício da vontade.

Segundo Alain, o princípio da arte está na ação do corpo, é a ação que inventa e não o pensamento. Essa preocupação não é exclusivamente sua. A questão está presente no diálogo entre as sombras de Fedro e Sócrates, em *Eupalinos ou O Arquiteto*, de Paul Valéry. Sócrates conta a Fedro que sua procura por um modo de discernir o que é produzido pela natureza daquilo que é feito pelo homem teve início na contemplação de um objeto branco, de forma singular, encontrado ao acaso à beira-mar. Aquele objeto, trazido pelas ondas,

apresentava formas perfeitas e certamente não havia sido feito pelo homem. Sócrates descreve a cena e, entre outras conclusões, diz a Fedro:

[...] objetos criados pelo homem, estes são devidos a atos de um pensamento. Os princípios acham-se separados da construção, e são como que impostos à matéria por um tirano estrangeiro, que lhes comunica esses princípios, por meio de atos. (VALÉRY, 1996, p.135).

Alain (1999) considera a fisiologia da natureza humana para descrever como se dá esta ação. O tato, por exemplo, faz perceber um objeto. Nada é imaginário na atitude ou no movimento do homem: toma-se a atitude e, mesmo em um leve movimento, o menor detalhe se faz sentir. É o resultado de uma reação interior do corpo, mas, além de se conhecer a reação do corpo, se conhece também o corpo como objeto. Nesse sentido, em uma cena imaginária, o choque, o roçar, a pressão do corpo sobre os corpos que o rodeiam mostram o princípio da arte da mímica, na materialização dos gestos. Na visão percebe-se que o mero deslocamento dos olhos pode fazer aparecer e desaparecer uma coisa. O gesto da mão que esboça a forma de um objeto diante dos olhos é como desenhar ou escrever. Mais que isso, as mãos deixam marcas, moldam os objetos, como nas ferramentas muito usadas. No cotidiano, apalpar já é esculpir, uma mesa polida pelo uso ou pegadas moldadas na areia são exemplos disso. Talvez o ato de esculpir tenha se originado da imagem captada em uma pedra marcada pelo tempo. “O reconhecimento e elaboração de semelhanças acidentais” encontram vários exemplos nas estatuetas da pré-história, como a *Vênus de Willendorf, na Áustria, uma das muitas estatuetas femininas da fecundidade, que tem as formas arredondadas e bulbosas de um ‘seixo sagrado’*. O seu umbigo, que marca o centro do desenho, é uma cavidade natural da pedra. (JANSON, 2001, p. 45). Quem nunca prosseguiu algum croqui nascido ao acaso de uma mancha de tinta ou de um rabisco feito espontaneamente? Os poetas dizem que quando um hemistíquio, metade de um verso, está a caminho, é preciso terminá-lo; depois de um verso se faz outro. Tais ações registram e desencadeiam a imaginação, lhes proporcionam objetos. A pedra esculpida dissipa a imagem que se julga ver, se esculpe a fim de se materializar e tocar um pensamento. O homem imaginativo não se contenta com o que lhe é informado, quer conhecer e entender o que imagina.

Nessas considerações se vê nascerem as artes e se distingue uma ordem entre elas. Segundo Alain (2002), essa ordem é estabelecida concebendo-se duas maneiras para disciplinar as emoções. Uma consiste em disciplinar o corpo, seus movimentos e apelos. A outra consiste em modelar o mundo atribuindo um objeto às emoções. Quando se disciplina o corpo surgem a dança, o canto, a música e a poesia, quando se modela o mundo aparecem a arquitetura, a escultura, a pintura e o desenho. Entre os dois grupos, se encontram todos os gêneros de espetáculos: cortejos, cerimônias, teatros, onde o corpo é o objeto principal, para si mesmo e para os outros, ao mesmo tempo objeto de ação e objeto para contemplação. Esta análise considera o espetáculo como representação teatral, pois para o autor, ele está ausente no primeiro grupo, desde que é possível, dançar, cantar, tocar um instrumento e recitar para si mesmo. O espetáculo nasce da separação entre o homem que representa e o homem que contempla, percebe e recebe impressões por algum dos seus sentidos, o espectador.

E eu não creio que sem este exame preparatório pode-se compreender devidamente a arquitetura, a escultura, o desenho e, sobretudo, a pintura. Estas artes fixam de certo modo o espetáculo e o separam energeticamente do espectador e até do artista, o qual dá origem a outro mundo⁷³. (ALAIN, 2002, p. 11, tradução minha).

Se não é o pensamento que produz objetos, mas a ação, Alain indaga: como se dá a invenção de uma música, um canto, um perfil, uma curva, um volume? Não é pelo pensamento, meditação ou contemplação, mas certamente pela reação do corpo, que se põe em movimento ao menor contato com a inspiração. E que, por onde passam, seus movimentos e paixões deixam marcas registradas, como um conquistador deixa para trás desertos e ruínas que são, sim, sua imagem, embora não seja seu retrato.

Os movimentos são, assim, o que existe de real na imaginação. Eles operam segundo duas condições. A primeira se associa à forma e estrutura do corpo: o estresse e a fadiga regulam seus movimentos e gestos. A outra condição se

⁷³ “Et je ne crois pas que, sans cet examen préparatoire, on puisse bien comprendre Architecture, Sculpture, Dessin, et surtout Peinture. Ces arts fixent en quelque sorte le spectacle, et le séparent énergiquement du spectateur et même de l’artiste, ce qui fait un autre monde.” (ALAIN, 2002, p.11).

vincula à forma e resistência dos corpos circundantes; segundo o grau de resistência da matéria que os constitui, os corpos conservam os vestígios deixados pelo contato ou pelo manuseio. Certos objetos representam algo como um molde, um rastro da ação humana: uma trilha marcada pelo ir e vir de pessoas, uma escada em uma pedra ou o piso da Catedral de São Marcos em Veneza desgastado por séculos de peregrinação; outros reproduzem, pelo traço de um gesto descritivo, o que se pensa, tais como um desenho, uma pintura ou um objeto esculpido. Nos dois casos o pensamento encontra objetos. O princípio das artes se baseia no fato de que o pensamento não inventa; o corpo, melhor ainda, a ação do corpo é que possibilita a invenção. Podemos imaginar o canto e a palavra sem cantar ou falar? Uma dança sem bailar? Este é o caminho. No movimento do corpo está o começo de todas as artes.

Até esse momento, Alain propõe uma compreensão dos fundamentos que propiciam as artes, mas ainda permanece em busca das Belas Artes. Apresenta o que foi mostrado até então, como a reação do corpo a estímulos e sensações que causam movimentos tumultuosos, arrebatados, infinitamente diversos e que se encaminham para a entrega à fadiga; uma espécie de furor que estaria contido nas Belas Artes e as alavancaria. Como exemplo disso Alain (2002, p. 14, tradução minha) cita dois artistas e o arrebatamento provocado por suas obras: *Michelangelo e Beethoven são dois violentos e dois desesperados. Demonstravam como nas obras mais comoventes existe uma espécie de excesso, gestos no limite do caricato, que por vezes invadem toda a obra, e que, às vezes, ocorrem nos ornamentos (catedrais, gárgulas).*⁷⁴

De acordo com Lynton (2000), também o barroco, interessado na reação do público, utilizava métodos expressionistas que se tornavam mais eficazes quando conjugados com a obra de arte compósita, na qual muitas artes colaboravam para um só fim. Um exemplo seria a obra *O Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652), de Bernini (1598-1680), que se encontra na Capela

⁷⁴ Michel-Ange et Beethoven; ce sont deux violents et deux désespérés. [...] Disons qu'il y a, dans les œuvres d'art les plus émouvantes, une sorte d'excès, un commencement de grimace, qui quelquefois envahit tout, qui quelquefois se rencontre dans les ornements accessoires (Cathédrales, gargouilles). (ALAIN, 2002, p. 14)

Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. Na Capela, Bernini cria um cenário a partir da fusão entre arquitetura, escultura e pintura. Mesmo na sua doçura e na sua graça existe uma força que causa ruído, um elemento diabólico que faz surgir o belo. Nesta obra Bernini apagou as distinções entre arquitetura e escultura e entre o amor sagrado e o profano para formar uma nova espécie de espaço de perturbadora devoção, em que o amor de Deus – que Santa Teresa d'Ávila chamou de *união mística* – se torna palpável, físico. Este arrebatamento da obra de arte explica porque, com frequência, se prefere a força, mesmo com risco de se cair em um gênero de fealdade. Não se trata aqui de uma fealdade que tenha fim em si mesma, mas de uma fealdade ameaçadora, presente nas irregularidades desagradáveis nas feições ou no aspecto. Segundo Lynton (2000, p. 25), *os exemplos dos meios pictóricos sobrecarregados e da distorção figurativa e composicional, são importantes para o expressionismo moderno*. Discorrendo sobre a força, a violência, a fealdade e a estranheza por elas provocada, Alain fornece elementos para uma leitura do que acontecia na arte moderna, mais precisamente no expressionismo, que manifesta os sentimentos através da cor e de certo grau de distorção da forma para ressaltar a solidão, o medo, a angústia, o amor, a miséria, como resume Chipp (1999, p. 190): *a terrível fúria dos sentidos a impregnar com o belo e o feio cada forma visível*.

O autor desenvolve os conceitos de bom e de honesto como qualidades do belo, o que lhe parece uma ideia antiga e conhecida, encontrada em expressões metafóricas, como “uma bela ação”. Tal ideia, depreciada, se considerada a partir de uma visão exterior, pois o belo se basta a si mesmo, tem vigorosa expressão própria, que lhe é interna. O que o homem faz como consequência das paixões, das emoções e da imaginação, não é naturalmente belo, como mostram alguns exemplos: um grito não é um canto; uma agitação não é uma dança; uma efervescência não é uma festa; um rabisco não é um desenho. O que há de belo nesses movimentos, ou em seus vestígios, quando os julgamos belos?

A arte, que em sua origem, seria uma disciplina do corpo humano, atuaria na purgação das paixões, como em Aristóteles. Deve-se considerar, portanto, a

noção aristotélica da tragédia como catarse, purificadora das paixões, que se encontra presente na abordagem do autor. Ao se ponderar que a arte mantém um vínculo com os movimentos e reações do corpo humano, como proposto por Alain (2002, p. 15), concorda-se com essa ideia:

O homem, presa da imaginação, da emoção e da paixão, geme, grita, brame, conforme o caso. Isto é apenas linguagem, ainda que a linguagem mantenha muito desses ruídos, não é canto. O som musical é um grito governado. [...] Isto só é possível através do controle de todo o corpo⁷⁵. (Tradução minha).

A música traduz uma disciplina do corpo, uma purificação das paixões. É consistente com a visão de que a arte ajuda a ganhar e conservar a consciência de si mesmo ou, em outros termos, a compreender o que se sente. O autor cita o filósofo Auguste Comte, que dizia que um poema de dois mil anos ilustra nossos próprios sentimentos. A arte seria, então, como o espelho da alma. Nela existiria uma grande variedade de formas, das quais algumas ali estariam apenas para agradar, outras para criar atritos e propiciar pontos de destaque para a obra. Pode-se alegar que a música, se é sempre harmoniosa, não é música. Se não está ameaçada por um ruído, se não tem nada a superar, ela não guarda surpresa, se esgota no conhecido, no antecipado. Por isso a música sublime leva em si algo de indomável, que é a própria substância da arte. As músicas mais audaciosas tendem por momentos a apresentar ruídos para logo vencê-los, se movem entre a graça e a força e deixam perceber ambos os excessos.

A dança tem caráter semelhante, é também purificação das paixões. Como espetáculo, ela pertence à arte dramática, mas, em sua essência, não seria espetáculo, por não ter necessidade de espectadores. Alain se refere à dança pura, à dança por si mesma e para si mesma, sem se preocupar com o espectador; a dança como forma de regular, de organizar, de estabelecer ritmos e repetições, de submeter o corpo ao controle da razão e purificá-lo da emoção. Os movimentos tumultuosos tomam forma que pode ser percebida, e

⁷⁵ L'homme en proie à l'imagination c'est-à-dire à l'émotion et à la passion, gémit, crie, mugit ou râle selon le cas. C'est à peine langage, quoique le langage garde beaucoup de ces bruits; ce n'est pas chant. Le son musical est un cri gouverné. [...] Cela n'est possible que par un gouvernement de tout le corps." (ALAIN, 2002, p.15).

perceber é prever e prever acalma, concentra, harmoniza. A dança guerreira não é o combate; a dança religiosa não é a efervescência contagiosa das multidões; a dança amorosa não é o delírio do amor. Movimento regulado e repetido, submetido ao número e ao ritmo, a dança deve ser considerada como linguagem que expressa e deixa perceber suas regras. Em alguns exemplos de danças esculpidas ou pintadas observa-se que as formas dançantes são trazidas regularmente a um equilíbrio e não expressam outra coisa que a si mesmas, se concentram em seus movimentos. Pode-se visualizar a dança pura de Alain na “Dança” de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1873) e na “Dança” de Henri Matisse (1869-1954), como se vê nos exemplos a seguir.



FIG. 29 – Canova, *As três graças*, 1813, Mármore. Hermitage, Leningrado

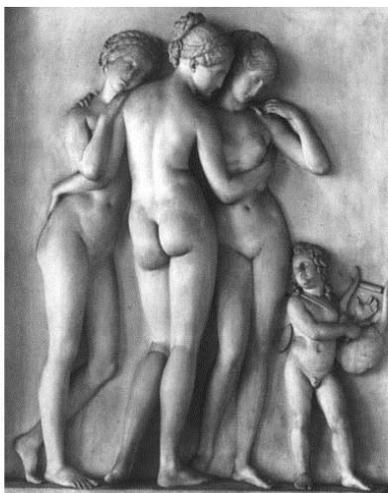


FIG. 30 – Thorvaldsen, *As três graças*, 1821. Mármore. Palazzo Brera, Milão



FIG. 31 – Carpeaux, *Dança*, 1865-1869. Pedra, 4,20 x 2,98 x 1,45m. Musée d'Orsay, Paris

Fonte: KRAUSS, 2001, p.22-23.

Em 1863, Charles Garnier (1825-1898), arquiteto da nova Ópera de Paris, encomendou a Jean-Baptiste Carpeaux, para a entrada principal da ópera, um grupo escultórico cujo tema era a alegoria da dança. Durante três anos Carpeaux produziu uma série de esboços e modelos antes de conceber uma farândola, dança provençal executada de mãos dadas, cercando o espírito da dança. A obra foi concluída em 1868-69. A principal preocupação do escultor foi transmitir a sensação de movimento, e isso ele conseguiu através da conjugação dos movimentos circular e vertical. O espírito da dança em sua

posição vertical ascendente domina o grupo, proporcionando equilíbrio ao círculo de ninfas que se encontram em posturas que tangem o desequilíbrio.

Rosalind Krauss (1998) descreve a possibilidade de apreensão da figura humana em suas várias vistas a partir de um único ponto de observação, através das esculturas neoclássicas do início do século XIX, de Antonio Canova (1757-1822) e Bertel Thorwaldsen (1770-1844) representando “As três graças”, que inspiraram Carpeaux:

[...] nas esculturas neoclássicas de Canova e Thorwaldsen representando ‘As três graças’ [...]. O observador não vê uma mesma figura em rotação, mas sim três nus femininos que representam o corpo em três ângulos diferentes. Como num relevo, essa representação distribui os corpos ao longo de um plano frontal único, de modo a ser instantaneamente legível. A persistência dessa estratégia como uma aspiração da escultura ocorre décadas mais tarde no conjunto de Carpeaux para a fachada da Ópera de Paris. Ali, na ‘Dança’, de 1868-69, as duas ninfas que ladeiam a figura masculina central desempenham para o observador um papel muito semelhante àquele que haviam desempenhado as ‘Graças’ de Canova. Espelhando a postura uma da outra, as duas figuras giram em contraponto, expondo à vista as partes frontal e posterior do corpo. A simetria de seu movimento proporciona ao observador satisfação pela percepção total da forma e pelo modo como ela se funde com a noção de equilíbrio que permeia toda a composição.” (KRAUSS, 2001, p. 24).

Também na pintura, como se pode ver em *A Dança*, de Matisse, percebe-se as figuras em rotação mostrando os corpos em ângulos variados e os contrapontos entre uma figura e outra na procura pelo equilíbrio. Para Argan (1996, p. 259), *o belo não pode ser uma forma finita, e sim contínua e rítmica: as figuras se alongam e se dobram no ritmo que as transforma, e sua beleza, cósmica e não física, não se dissocia da beleza do espaço em que se movem*. Ele denomina essa pintura de o quadro da síntese, que de maneira simples atinge a representação do todo e apresenta a síntese das artes: “A música e a poesia confluem na pintura, e a pintura é concebida como uma arquitetura de elementos em tensão no espaço aberto; é síntese entre a representação e a decoração, o símbolo e a realidade corpórea, entre o volume, a linha e a cor”.



FIG. 32 – Henri Matisse, “Dança”, 1909. Óleo sobre tela, 259,7 x 390,1 cm.

Fonte: Site Museum of Modern Art, MoMA, New York.⁷⁶

Fixar o imaginário é, talvez, uma das finalidades das artes, revela Alain. Para ele, na própria dança existe imobilidade, considerando que a repetição dos mesmos movimentos exclui uma mudança, ou seja, o retorno à posição anterior reinicia o processo a partir do mesmo ponto onde ele se encontrava no início. Ponto este impossível de se retornar segundo a visão do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (c. 540-470 a.C.) que argumentava exatamente o oposto sobre a questão da repetição. *Nada neste mundo é permanentemente. Tudo está mudando o tempo todo. As coisas vêm a existir em seus modos diferentes e nunca serão as mesmas em dois momentos seguidos*” (MAGEE, 1999, p. 14). A repetição é sempre um retorno, mas já em um outro ponto, pois, quando se retorna, se retorna para um outro lugar, se retorna e não se retorna, a repetição já é mudança, já é transformação. Prosseguindo, o autor afirma que as artes da escultura, pintura e desenho se constroem na imobilidade. Percebe-se como o retrato supera o modelo, e o que o faz superá-lo vem, justamente, da imobilidade. O rosto vivo e inconstante do modelo, ocultando a si mesmo a todo tempo, apresentando-se eternamente outro, dificilmente será melhor que o retrato. *Em um belo retrato se reconhece o que não é reconhecido no modelo*, pois nele existe a possibilidade de um sentimento estável, captado em um determinado momento e eternizado na imobilidade.

⁷⁶ Henri Matisse, “Dança”, 1909. Disponível em: <<http://www.moma.org/>>. Acesso em: 14 abr. 2011.

Por isso, *não é o retrato que se parece ao modelo, mas o modelo que se assemelha ao retrato*⁷⁷ (ALAIN, 2002, p. 17, tradução minha).

Os elementos do segundo grupo – arquitetura, escultura, pintura, desenho – artes que modificam um objeto externo ao corpo humano, se encontram na arte dramática, em todos os gêneros de espetáculos. Foi em dois desses gêneros, na cerimônia e no cortejo, que as artes plásticas buscaram as regras da composição, pois, as categorias e a ordem dos homens constituem o primeiro modelo de todos os gêneros de ornamento e da própria arquitetura. A arquitetura exerce sobre o corpo humano um poderoso efeito dominador, como uma espécie de vestimenta invencível, um molde para as cerimônias. Primeiro pela massa, pelos caminhos e desvios impostos. Mais sutilmente, devido ao eco, que aumenta nossos passos e palavras, mas, sobretudo pelas mudanças de perspectivas reveladoras de nossos menores movimentos. A arquitetura convida ao movimento e ao repouso.

Alain (2002) discute a questão das ordens interiores e exteriores citando a ordem interior como ordem humana, onde se formam as ideias que irão moldar a visão da ordem exterior, ou seja, como é visto o mundo ao redor. Acrescenta que a ordem interior ou ordem humana é muito mais flexível que a ordem exterior, pois nela se encontram os desejos e seus desdobramentos. Conclui que a ordem humana está naturalmente sujeita às desordens da imaginação.

O autor reconhece que é mais difícil detectar suas ideias na escultura, pintura e no desenho. Contudo, registra que o artista se vê disciplinado por sua arte e executa, em seu trabalho, uma espécie de dança. O caráter do traço de um belo desenho é um testemunho tão válido quanto o de um canto. Sabe-se que a escrita registra os vestígios das paixões, assim como o desenho ou o gesto do pintor. Sobre o espectador pode-se dizer que imita, sobretudo diante da forma humana, essa paz do imóvel.

⁷⁷ “[...] on reconnaît dans un beau portrait ce qu’on ne reconnaissait point dans le modèle. [...] ce n’est point le portrait qui ressemble au modèle, mais que c’est plutôt le modèle qui ressemble au portrait.” (ALAIN, 2002, p.17).

É dessa estética disciplinadora das paixões, anti-romântica e cartesiana, que Alain (1999) extrai finalmente seu sistema de classificação das artes. Primeiro as artes que disciplinam a multidão, nas quais o corpo seria o objeto principal (a cerimônia, a dança, a acrobacia, a esgrima, a equitação...), artes dos gestos, da imitação, da cortesia. Seguem-se as artes do espetáculo e da magia (poesia, eloquência, música, teatro), as quais originariam obras. Mas somente as artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura, desenho), mudariam realmente o objeto exterior e dariam às suas obras uma duração diferente daquela limitada ao tempo de execução. E, enfim, a arte da prosa, inicialmente uma arte da escrita e, portanto, do 'estilo', essa 'ferramenta pontiaguda que esculpia outrora a escrita', é a arte mais imaterial e, ao mesmo tempo, a mais sólida, como uma arquitetura do pensamento.

Como conclui Jean Lacoste (1985, p.66): “Longe de ser uma faculdade interior de evocação, a imaginação confunde-se, portanto, com o trabalho e o jogo sobre a matéria. A imaginação está assim presente na predileção de certos pintores por um elemento: a terra de Courbet, a água de Corot, o fogo de Van Gogh. Está igualmente presente na descoberta das analogias (Leonardo da Vinci). Também está presente na inovação técnica (pintura a óleo nos flamengos, e mesmo a perspectiva). Alain estava, talvez, ligado demais ao dualismo cartesiano para apreender inteiramente essa imaginação do corpo vivo”. O estudo de Alain pode ser sugestivo de uma possível confluência entre a linguagem da razão e a linguagem das formas.

4.2 A MATÉRIA

O valor da matéria para a obra de arte e a necessidade de dialogar com ela é uma questão tradicionalmente abordada e discutida em diversas épocas por vários autores e que continua a ser reavaliada. Verifica-se a interferência dela na elaboração do sistema das Belas Artes proposto por Alain. A matéria encerra potencialidades que se revelam através da arte. Considerando a potência da matéria, a resistência que ela apresenta à transformação, cada matéria comporta uma espécie de destino formal e impõe de alguma maneira uma determinada forma, excluindo a possibilidade de outras. Esta relação entre matéria e forma está bem evidente em alguns momentos da história em que sua visibilidade é clara e nítida, como nas catedrais góticas na Idade Média, onde a arquitetura e a estrutura em pedra são uma coisa só. Em Argan (1996), encontram-se outros exemplos que ilustram diferentes momentos nos quais a arquitetura se apresentou em harmonia com os materiais, como o século XIX, quando o ferro e o vidro traduziram a estética industrial ou o início do século XX, em que a arquitetura racionalista explorou as propriedades físicas do concreto, da madeira, da pedra sem ocultá-los com qualquer tipo de revestimento.

O autor considera imprescindível o conhecimento da matéria para tornar visível e tangível a ideia ou pensamento do artista, pois é sobre ela que ele exerce sua percepção. Ressalta que cada manifestação artística tem o seu meio de expressão, poderiam ser o lugar e as pedras para o arquiteto, o mármore para o escultor ou um grito para o músico, e que todo artista é perceptivo e ativo, e nessa medida, um artesão. O artista atende mais ao objeto que às suas próprias paixões visto que se torna impaciente diante de fantasias inúteis; este traço é comum aos artistas e os faz passar por temperamentais. O artista deve se dedicar, de fato, a uma observação cuidadosa do objeto a fim de conhecê-lo e evitar fantasiar sobre ele, porquanto esboços ingênuos de obras, segundo ideias baseadas simplesmente em fantasias, resultam em vão. Conhecer a matéria e saber lidar com ela é que torna possível a criação de uma obra de arte, pois não se cria o objeto artístico senão a partir da ação. Em suma, Alain (1999, p. 31) afirma que *a lei suprema da invenção humana é que inventamos*

*trabalhando. Primeiro há que ser artesão*⁷⁸ (Tradução minha). À medida que se familiariza com a inflexível ordem material, ela oferece seu apoio e permite o exercício da liberdade; enquanto o artista se entregar apenas às suas ideias e inspiração, ou seja, à sua própria natureza, somente a resistência da matéria o preservará da improvisação vazia e da instabilidade do espírito.

Se o poder de executar não fosse maior que o poder de pensar ou de sonhar, não haveria artistas. No conhecimento e domínio da técnica o artista se faz presente para realizar o observado e pensado. Existem aspectos da natureza, como formas de pedras, nós em madeiras, manchas ou fissuras que apresentam, conforme o ângulo, figuras interessantes. Um dos movimentos mais naturais de um artista consistiria em se reunir à natureza e concluir este esboço. Isso equivale a dar a forma de um objeto a uma visão imaginativa. Cada pedaço de madeira retirada determina um pouco mais a forma e conduz a uma nova situação; o artista observa, age e avança com prudência a cada movimento. Seu modelo começa sendo o objeto e ao longo do processo de execução e criação, este se transforma em obra. Ao estabelecer intimidade com o objeto o artista o interroga como se pedisse socorro à natureza contra suas próprias ideias inconscientes. É assim que se deve compreender a máxima segundo a qual a natureza é a mestra soberana.

Compreendemos que um acontecimento real é para o romancista como os blocos de mármore que Michelangelo ia muitas vezes ver, e que constituíam a matéria, o suporte e o primeiro modelo. [...] Para o arquiteto *naïf*, que é inimitável, como vemos nas catedrais e nas casas antigas, o primeiro objeto é a obra útil que ele quer fazer primeiro, e, em seguida a essa ideia estamos próximos do ornamento, como veremos⁷⁹. (ALAIN, 1999, p. 37, tradução minha).

Nas obras que se desenvolvem em um determinado espaço temporal sem interrupção, como a declamação, a dança e a música, o primeiro objeto é o primeiro movimento que se ornamenta com o movimento que se segue e

⁷⁸ “[...], la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord.” (ALAIN, 1999, p.35).

⁷⁹ “Comprenons qu'un événement réel est pour le romancier comme ces blocs de marbre que Michel-Ange allait souvent voir, et qui étaient matière, appui et premier modèle. [...] Pour l'architecte naïf, qui est inimitable comme on voit par les cathédrales et les vieilles maisons, le premier objet c'est l'œuvre utile qu'il veut faire d'abord; et, en suivant cette idée, on se trouve tout près de l'ornement, comme on verra.” (ALAIN, 1999, p.37).

anuncia o melhor que estaria por vir, ou seja, os movimentos seguintes. Esses elos entre os movimentos fazem com que os artistas desses gêneros, sejam, talvez, menos livres que os outros. Outro elemento inibidor e que tem importante papel seria o instrumento, como o violino para o músico, o cinzel para o escultor, o lápis para o desenhista, a tela para o pintor. As obras dependem dessas modestas condições, porém não é fácil de perceber em que sentido dependem delas, pois a facilidade favorece ao artesão, mas é prejudicial ao artista. Alain (1999) faz considerações sobre a diferença entre o artista e o artesão:

Sempre que a ideia precede e regulamenta a execução, estamos frente à indústria. E ainda é verdade que a obra, muitas vezes, mesmo na indústria, retoma a ideia, no sentido de que o artesão encontra algo melhor do que havia pensado ao iniciar a obra; nisso ele é um artista, embora seja somente por instantes. O fato é que a representação de uma ideia em uma coisa, digo de uma ideia bem definida como o desenho de uma casa, é um trabalho mecânico somente, que uma máquina bem regulada realizaria com uma produção de mil exemplares⁸⁰. (ALAIN, 1999, p. 38, tradução minha).

O autor procura mostrar que a indústria se destinaria a construir uma ideia, um projeto realizado mentalmente antes de ser executado, o que é uma característica do trabalho do artesão. Neste sentido, ele estaria aproximando o arquiteto do artesão. Em seguida, procura compreender o artista refletindo sobre o pintor, o poeta e o escultor.

No caso do pintor de retratos, Alain expõe uma ideia clara, ele lembra que o pintor não constrói a obra em sua mente antes de construí-la em sua tela, pois não sabe de antemão as cores que utilizará na obra; a ideia vem à medida que ele a realiza e o autor vai além, dizendo que o pintor seria também um espectador de sua obra em vias de nascer. Não só na execução do retrato se percebe isso, não há um projeto para um verso, ele acontece simultaneamente à escrita; uma bela estátua se mostra bela ao escultor à medida que ele a faz,

⁸⁰ “Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires.” (ALAIN, 1999, p. 38).

e o retrato nasce sob o pincel. Para o filósofo, a música é o melhor exemplo, pois não há diferença entre imaginá-la e executá-la, esses momentos são simultâneos e únicos. Cada obra conserva em si o seu *élan* que nunca servirá, de maneira nenhuma, a realizar outra obra. A arte na qual a resistência da matéria se faz sentir com mais força, para o autor, seria a arquitetura, a mestra e a mãe de quase todas as artes. Ao contrário, a arte mais livre seria a prosa, especialmente, quando expressa sentimentos, matéria demasiadamente flexível. Em sua análise, a diferença entre o artista e o artesão estaria fundamentada no fato de que o trabalho do artista seria caracterizado por sua singularidade ao contrário do trabalho do artesão que poderia ser multiplicado em milhares de exemplares.

Quanto aos limites impostos pela matéria, outros autores apresentam abordagens semelhantes a Alain. Bachelard refere-se à matéria como “o primeiro adversário do poeta da mão”, um adversário que “possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar” e recorda o que escreve Georges Braque (1882-1963) sobre o processo de criação: *Para mim, o processo de realização tem sempre precedência sobre os resultados esperados* (BACHELARD, 1985, p. 52-53).

Étienne Souriau em seu livro *A Correspondência das Artes*, 1947, no capítulo, “Artes e Matérias”, diz que a luta do espírito contra a matéria é certamente um aspecto importante da arte e que a matéria pode ser abordada fisicamente ou espiritualmente. Fisicamente, quando a estética se ocupa da matéria e há o corpo a corpo entre artista e matéria, como o escultor, seu cinzel e martelo cortando o mármore. E, espiritualmente, quando este mesmo mármore é pensado e expressado na poesia, na música ou em outra expressão artística. Completando o pensamento de Souriau, a abordagem que ele denomina de espiritual pode ser mais bem compreendida através do conceito de *Ekphrasis* tratado por Siglind Bruhn em seu livro *Musical Ekphrasis* (2000), ao qual nos referimos na introdução deste texto. *Ekphrasis* é ir além do apenas pensar e expressar em outro campo artístico. É reconstruir com outra matéria, associar-se, multiplicar-se, criar com a matéria que a poesia lida, que é diferente da

matéria com que a música lida, também diferente da matéria da escultura e assim por diante.

Walter Benjamin (1892-1940), em *O Narrador*, sintetiza essas ideias através de Paul Valéry:

Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. [Benjamin completa] A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática [...]. A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. (BENJAMIN, 1985, p. 220-21)

Compreende-se a arte de narrar, ou seja, a *faculdade de intercambiar experiências*, como o processo de manusear diversas camadas de materiais, quais sejam esses materiais, até se atingir a obra desejada em um exercício de paciência, que segundo Valéry era praticado em um *tempo em que o tempo não contava*. E conclui que: *O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado* (BENJAMIN, 1985, p. 206).

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), no poema *O Lutador*, expressa a lida do poeta com as palavras, que é a luta do artista com a matéria, luta que se trava no espaço consciente e inconsciente do mundo do artista:

Lutar com palavras
 É a luta mais vã.
 Entanto lutamos
 Mal rompe a manhã.
 [...]
 Luto corpo a corpo,
 Luto todo o tempo,
 Sem maior proveito
 Que o da caça ao vento.
 [...]
 O ciclo do dia
 Ora se conclui
 E o inútil duelo

Jamais se resolve.
[...]
Tamanha paixão
E nenhum pecúlio
Cerradas as portas
A luta prossegue
Nas ruas do sono.

(ANDRADE, 1983, pp.172-75)

Atualmente, a materialidade é um vasto campo para a experimentação artística. Muitos artistas centram seus trabalhos na exploração das possibilidades estéticas dos materiais. Esse processo iniciado no final do século XIX, traz momentos experimentais importantes para os movimentos de vanguarda da arte do início do século XX, tais como o impressionismo, pós-impressionismo e o pontilhismo, onde a matéria se liberta de seus valores formais ou imitativos para explorar e revelar suas qualidades físicas e químicas, textura, cor e expor sua sensibilidade autêntica. É a transformação da pintura além dos seus próprios limites, possibilitando ao espectador um olhar mais reflexivo e poético.

Em resumo, a arte outorga um grande valor às qualidades estéticas da matéria que desempenha um papel muito relevante no processo criativo. Porém, devemos pensar que a permanência temporal de uma obra não depende apenas da técnica e do material utilizado, mas também das intenções históricas, sociais e políticas sob as quais elas são produzidas. Algumas obras vinculadas à política ou à religião são pensadas e executadas para transpor o tempo, não são obras datadas, mesmo desgastadas e envelhecidas permanecem testemunhas silenciosas da história e do sentimento humano. Outras envelhecem, são obras datadas que perdem suas singularidades no tempo, e outras, ainda, são eventualmente destruídas. Porém, muitas obras são produzidas para um tempo pré-estipulado. É o que se presencia hoje na qualidade efêmera de várias delas, algumas valorizando mais a concepção do que a realização. Além do forte vínculo com a matéria, a permanência temporal das obras também se vincula às condições históricas de cada momento e ao seu próprio valor intelectual de vencer o tempo.

4.3 UMA CLASSIFICAÇÃO NATURAL

Três possibilidades de classificação para as artes são apresentadas no livro *Système des Beaux-Arts*. A primeira classificação apresenta dois grupos que se distinguem na multiplicidade das artes e das obras: as artes da sociedade ou coletivas e as artes de estúdio ou solitárias, entendendo que não existe arte solitária quando se fala em termos absolutos. A classificação é empregada considerando-se que o desenho, a escultura, a cerâmica e a arte do mobiliário se explicariam suficientemente pela relação do artesão com o objeto, sem a concorrência direta da ordem humana presente como nas artes coletivas. No que se refere à música é natural pensar que ela estaria mais vinculada a um concerto que a uma improvisação solitária; uma voz sozinha seria demasiadamente vulnerável às paixões pessoais, ao passo que, se sustentada por um instrumento ou combinada harmonicamente a outras vozes poderia levar ao encantamento. O mesmo se pode dizer da dança e da indumentária, que são de todos para todos. Quanto à poesia e à eloquência, certamente estas passariam naturalmente do indivíduo ao público presente, ainda que a poesia possa se desenvolver prontamente em solitário. A arquitetura marcaria o elo entre a arte coletiva e a arte solitária. E a literatura em prosa estaria claramente separada das artes coletivas definindo a cultura do isolamento e do silêncio.

A estrutura humana poderia proporcionar razões mais concretas para uma divisão análoga a esta. A imaginação, como foi visto, busca seu objeto, e o objeto mais próximo se encontra nas ações do sujeito que imagina. Considera-se que o corpo está sempre sujeito às manifestações dos sentidos, logo, neste aspecto estaria sempre pronto a agir mesmo quando apresenta uma aparência inerte. Existe um vínculo natural que permite que o gesto acompanhe a imaginação, de tal maneira que, imaginar que se faz e fazer ou começar a fazer seria a mesma coisa. É assim que as palavras ou o canto que se imaginou se faz ouvir imediatamente pela voz; a percepção da voz orientaria e conduziria ininterruptamente um som seguido a outro, fazendo do sujeito que emite a voz, também um espectador de sua própria música.

Outro recurso da imaginação, tão imediato e presente como a voz, seria aquele atribuído ao tato, e que se realizaria nos gestos e nos movimentos de contato, desde que o gesto segue imediatamente à imaginação.

Desse vínculo natural provém a mímica, a dança e também os artifícios do vestuário, na medida em que são apreciados diretamente de acordo com a segurança, a liberdade e a audácia que se sente fortemente por todo o corpo⁸¹ (ALAIN, 1999, p. 43, tradução minha).

O recurso para os olhos seria de outra natureza e seria sempre o objeto. Há um gesto que traça a forma para os olhos e que é muito diferente da mímica, visto que esse gesto na medida em que deixa traços, definiria as artes plásticas, como o desenho, a escultura e a arquitetura, sempre de acordo com a matéria, como já foi dito. A mesma relação se observa aqui entre a inspiração e a ação, pois, imaginar e desenhar, imaginar e construir não seriam sempre duas coisas, nem dois momentos. A concepção de um modelo preexistente, traduzido pela execução seria também imaginária.

Segundo essas observações, o filósofo propõe uma segunda classificação das artes e as distribui em três grupos: as artes dos gestos, as artes vocais e as artes plásticas. As artes dos gestos ou da mímica e suas variedades são imitativas e coletivas, as atitudes e expressões são trocas ou experiências em comum. As artes vocais ou de encantamento deixam transparecer a ideia de que a postura antecede em poucos segundos a voz. As artes plásticas podem ser definidas como uma contribuição dos gestos para os olhos, sobretudo quando permanecem em uma obra durável. Entre elas, a arquitetura é naturalmente coletiva; e a escultura e a pintura não se desprendem, em tempo algum, completamente dela. O desenho é mais abstrato e mais solitário. E a escrita, que é o desenho mais abstrato, definiria, com a ajuda da tipografia, a mais solitária das artes.

E, a terceira classificação, ressalta a distinção entre as artes em movimento e as artes em repouso, que definem a arte no tempo e no espaço; sendo as

⁸¹ “De cette liaison naturelle résultent la mimique, la danse et aussi les artifices du costume, autant qu'ils sont goûtés directement d'après la sécurité, la délivrance et l'audace, si fortement senties alors dans tout le corps.” (ALAIN, 1999, p. 43).

primeiras, as artes em movimento, artes que se desenvolvem em um tempo definido e pela ação do corpo vivo e as artes em repouso, aquelas que deixam traços duráveis ou monumentos, no sentido mais amplo da palavra. No monumento, a memória que se quer perpetuar com o decorrer do tempo acaba por mostrar as duas dimensões, o tempo e o espaço, como no soneto do poeta romântico inglês, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), “Ozymandias”, escrito em 1817:

Encontrei um viajante de uma terra antiga
 Que disse: Duas pernas de pedra enormes e sem o tronco
 Erguem-se no deserto. Próximo delas na areia,
 Meio enterrado, jaz um rosto despedaçado, cujo cenho
 E lábios enrugados e desdenhoso sorriso de frio comando
 Dizem-nos que seu escultor soube ler bem as paixões
 Que ali ainda sobrevivem, estampadas nessas coisas inertes
 A mão que delas zombou e o coração que as alimentou.
 E no pedestal, estas palavras se inscrevem:
 “Meu nome é Ozymandias, rei dos reis:
 Contemplai as minhas obras, ó poderosos, e desesperai-vos!”
 Nada mais resta em torno das ruínas
 Daquele destroço colossal, ilimitadas e áridas,
 As areias solitárias e planas estendem-se ao infinito⁸²

(SHELLEY, 1968, p. 385, tradução da autora).

Shelley utiliza a imagem de uma estátua de Ozymandias (nome grego do faraó Ramsés II) para tornar explícito o tempo inexorável e descrever temas como a transitoriedade do poder, a arrogância e a permanência da arte.

Dentro deste esquema das artes em movimento e das artes em repouso, podem-se considerar a poesia, a eloquência e a música como artes intermediárias, pois de alguma maneira elas se fixam nos monumentos, ainda

⁸² I met a traveller from an antique land / Who said:—Two vast and trunkless legs of stone / Stand in the desert. Near them on the sand, / Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown / And wrinkled lip and sneer of cold command / Tell that its sculptor well those passions read / Which yet survive, stamp'd on these lifeless things, / The hand that mock'd them and the heart that fed. / And on the pedestal these words appear: / "My name is Ozymandias, king of kings: / Look on my works, ye mighty, and despair!" / Nothing beside remains: round the decay / Of that colossal wreck, boundless and bare, / The lone and level sands stretch far away. (SHELLEY, 1968, p. 385).

que esses monumentos não as apresentem de forma concreta, propriamente dita. Mas, segundo Alain, é fato que mesmo quando o criador já não está ali presente no espaço, temos muito mais música, que gesto. Todas essas classificações concordam e determinam detalhadamente a ordem de exposição que lhes convêm.

4.4 SISTEMA DE BELAS ARTES DE ALAIN

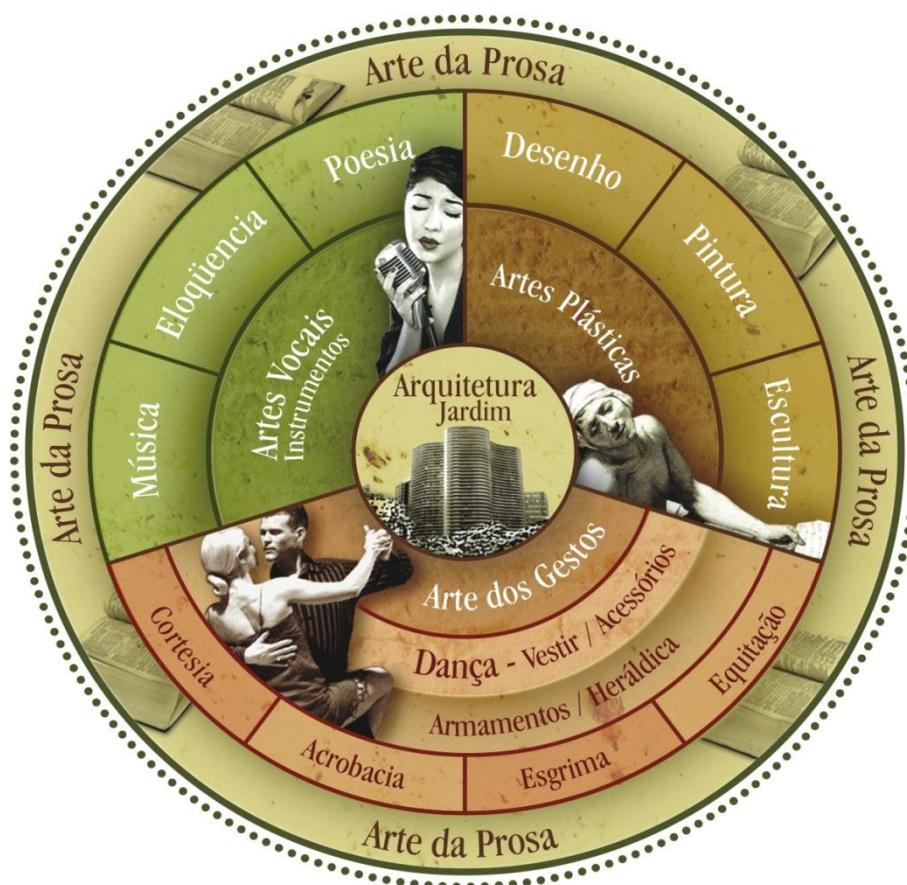


FIG. 33 – Esquema para o sistema de Belas Artes proposto por Alain.

Fonte: Esquema desenvolvido pela autora com base no texto de Alain. Infografia de Igor Antoine de Faria

Neste tópico o autor propõe enumerar as artes, que ele chama de: as grandes e as pequenas. As primeiras, explica o autor, são naturalmente as que dispõem o corpo humano de acordo com a facilidade e a potência, em primeiro lugar para si mesmo. O que caracteriza essas artes é o fato de que o espectador não as pode julgar senão através de uma imitação que lhe ofereça condições similares ou de acordo com uma tradição que ele mesmo tenha experimentado. É o caso da dança e todas as suas variedades, que são a cortesia - significava antigamente as medidas, se curvar com elegância e tirar o chapéu para as damas e senhoras da sociedade - a acrobacia, a esgrima e a equitação e, em geral, todas as artes que libertam da timidez, do medo, da vertigem e da vergonha. Estas podem ser chamadas artes do gesto, ou também artes mímicas, uma vez que, nelas, a imitação é o meio principal; e, também, porque

seu efeito, que dominará conseqüentemente a todas as artes sem exceção, é determinar a expressão das emoções contra o efeito da surpresa e das paixões, sempre ambíguo. A essas artes, e principalmente à cortesia, se vincula a arte do vestuário e as artes subordinadas ao alfaiate, à costureira, ao joalheiro e ao cabeleireiro. É conveniente, a fim de esclarecer conjuntamente todas essas artes, observar que elas intervêm tão somente como acessório para o prazer do espectador, mas tem essencialmente como fim o prazer do próprio ator; este, mediante o acordo entre o mecanismo instintivo e a vontade, sem a primazia de um sobre o outro, resulta como o modelo acabado de todos os sentimentos estéticos. A essas artes Alain (1999, p. 46) também relaciona *as artes dos armamentos e a arte heráldica, que compreende todos os emblemas*⁸³ (tradução minha).

Em seguida, temos as artes de encantamento, ou artes vocais, que têm por finalidade regular e compor a voz natural. As principais são a poesia, a eloqüência e a música. Embora essas artes presumam sempre uma arte da dança, a saber, uma facilidade e um prazer próprios do recitante ou do cantor, seu caráter é o de serem apreciadas como objeto, apresentando que podem ser gravadas e reproduzidas, com a ressalva de que só existem no tempo e por uma ação contínua.

Como a dança e todo o cerimonial dependem dos ornamentos e das insígnias, a música depende também dos instrumentos, e é por esta razão que o desenvolvimento dessas artes necessita do apoio de uma ordem externa. A arquitetura regula a todas elas, esboçando de antemão o cortejo, os cantos e a declamação. É necessário adicionar a arte paisagística, ou a arte do jardim, como denomina Alain, à arte arquitetônica. A arte do jardim prepara um lugar para passeios e conversas ou para festas e comemorações, além de se parecer a uma pintura *naïf* que impressiona vivamente. A arte teatral reúne no edifício todas as artes em movimento, mas as domina por sua própria força, cômica ou trágica, o que equivale a separar o ator do espectador e criar uma

⁸³ “[...] l'art des armements et l'art héraldique qui comprend tous les emblèmes.” (ALAIN, 1999, p.46).

estética das formas ou uma beleza das aparências. Esta é a passagem das artes dançantes para as artes plásticas.

No que se refere às artes plásticas, a escultura e a pintura se entrelaçam naturalmente à arquitetura e ambas ficam sujeitas a grandes perdas ao dela se libertarem. O filósofo divide esse pensamento com o poeta Paul Valéry, seu contemporâneo, que defendia a ideia de que a pintura e a escultura enquanto vinculadas à arquitetura tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas, suas alianças. O edifício arquitetônico garantia-lhes um lugar e um uso. Quanto ao desenho, este se diferencia da pintura e da escultura por ser audaciosamente quase desprovido de matéria. É também no vínculo entre o desenho e a escrita que encontramos o momento em que o pensamento volta a tomar todas as artes aqui discutidas sob seus signos abstratos, o que nos leva diretamente à arte da prosa.

A prosa é uma consequência ou um dos resultados da escrita e a escrita está vinculada ao desenho, pois é no desenho que ela se inicia, nos signos da pré-história. *Os rastros do amigo e do inimigo, dos animais selvagens e de caça, foram a primeira escrita*⁸⁴ (ALAIN, 1999, p. 275). A reflexão diante desses signos e a busca de um sentido para eles foi, sem dúvida, o primeiro esforço do espírito. E, assim, neste sistema, a arte da prosa perpassa todas as artes.

O autor não inclui nem a fotografia nem o cinema em seu sistema. Mas, ambos, tanto a fotografia quanto o cinema, são tratados por Ricciotto Canudo (1877-1923), teórico e crítico de cinema que pertencia ao grupo dos futuristas italianos e se estabeleceu em Paris a partir de 1901, em dois livros, *As seis Artes*, 1911, e o *Manifesto das Sete Artes*, 1923. Há, também, nesse momento um importante testemunho da preocupação em torno dos sistemas de classificação das artes, o livro de Malevitch, *Dos Novos Sistemas na Arte*, de 1919. Malevitch organiza suas ideias em torno de cinco sistemas da pintura moderna: o impressionismo, o cezannismo, o cubismo, o futurismo e o

⁸⁴ Les traces de l'ami et de l'ennemi, celles des fauves et du gibier, furent la première écriture. (ALAIN, 1999, p. 275).

suprematismo. Esses são apenas exemplos de outros autores, contemporâneos a Alain, e seus sistemas para as artes.

Todo sistema possui uma coleção de componentes e um conjunto de relações entre eles. A proposta apresentada pelo autor é um sistema de Belas Artes composto pelos subsistemas: arquitetura, escultura, pintura, desenho, teatro, dança, música, poesia e a prosa. As inter-relações entre os componentes do subsistema é que configuram o sistema. Os elementos que o compõem podem ser concretos e/ou abstratos. Em outras palavras, um elemento componente de um sistema pode ter uma existência física ou pode simplesmente ser uma construção mental. O sistema de Alain possui elementos concretos (as obras, suas formas e cores) e elementos abstratos (valores estéticos, princípios, teorias). Existem também níveis hierárquicos que podem se multiplicar indefinidamente, o sistema (Belas Artes), subsistemas (arquitetura, escultura, pintura...) e os subsistemas que derivam deles, por exemplo, a arquitetura (civil, religiosa, militar...), e assim sucessivamente. O sistema aqui apresentado é um sistema aberto. Segundo Bertalanffy (1969) um sistema aberto permite a troca de energia/massa/informação dos componentes com o ambiente. São as trocas, as experimentações, as interações que sustentam a arte. Ao contrário do sistema fechado, no qual esta troca não é possível, o que provoca uma interação entre seus componentes até que eles alcancem um equilíbrio final o que pode ocasionar o colapso do sistema.

Em um sistema aberto, as possibilidades são infinitas e a desordem sempre presente.

Todos eles [os sistemas de classificação] mostram, por caminhos diversos ou inversos, que não obstante o gesto de classificar seja um dado presente em todos os tempos e lugares, nenhuma classificação que se quer exaustiva — seja ela regida pelo movimento espontâneo da imaginação ou pelos critérios legitimados pela razão —, é realmente satisfatória em si mesma. Isso, por saber, consciente ou inconscientemente, que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos e até mesmo científicos, como aponta Félix Guattari, é sempre o da “narratividade delirante”. (MACIEL, 2004, p.25).

O livro *Système des Beaux Arts* propõe um sistema, não tanto pela semelhança, mas antes por oposição e correlação. A tentativa de montar um sistema que explora todas as circunstâncias possíveis, desde detalhes do vestuário até o deslocamento do indivíduo no espaço construído, mostra o desejo do homem de ter sob seu controle as situações, principalmente naquele momento, após ver e viver a Primeira Guerra Mundial. Em todos os aspectos da vida humana, tanto no ambiente externo quanto internamente, em um mundo onde tudo estava desconectado e fragmentado pela guerra, cada indivíduo sofreu transformações contundentes e irreversíveis. Essas transformações geraram sentimentos de instabilidade e medo misturados ao desejo de ver e viver a ordem e a paz, cada coisa em seu devido lugar e com seu exato valor.

Assim, Le Corbusier, em seu livro *Arte Decorativa* (1925), fala do respeito às obras de arte e da atmosfera necessária para que elas mantenham o espírito do homem nutrido.

[...] atingimos as zonas puras das obras de arte, a obra que não é mais que relações eficazes entre elementos abaladores, provocadores de sensações. Relações elegantes, relações brutais, relações fortes, acontecimentos importantes de qualidade intelectual que são, para alguns, tão indispensáveis como o pão. [...] é no silêncio favorável ao trabalho interior que a obra de arte encontrará sua atmosfera. [...] E quem realizará essa atmosfera, a não ser a arquitetura, cuja finalidade é criar relações?" (LE CORBUSIER, 1996, p. 128).

Alain percebe essa atmosfera na arquitetura e nela visualiza a unidade das Belas Artes, o ponto para onde todas elas convergem, onde todas elas estão presentes de uma maneira ou de outra, a partir do qual é possível estruturar e desenvolver a integração e a interlocução entre as artes.

5 CONCLUSÃO

Esta dissertação acrescenta ao campo da discussão acadêmica, mais precisamente à história e análise crítica da arquitetura, o pensamento de Émile-Auguste Chartier, mais conhecido como Alain, em torno da arquitetura e da arte, no final do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX. Além de examinar alguns aspectos da arquitetura e suas relações com as artes, baseando-se nas ideias desenvolvidas pelo filósofo, o estudo também consiste em um registro histórico dessas ideias pertencentes a uma determinada época.

A apresentação da formação e trajetória profissional do filósofo, no início deste trabalho, objetivou uma melhor compreensão da concepção de seu pensamento e da originalidade de sua postura. A partir de suas impressões, observações e opiniões relacionadas ao mundo em que vivia, o filósofo elaborou seus primeiros pensamentos sobre as artes, apresentando-os em suas *Propos*. Após essas primeiras reflexões, escreveu e publicou dois livros sobre o tema, os quais foram a base para este estudo – *Système des Beaux-Arts* (1920) e *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1931).

A própria forma de exercício da capacidade de julgamento praticada pelo pensador, constitui-se em uma contribuição de valor que pode inspirar incursões fecundas pelos terrenos da arquitetura e de seus mistérios. Suas percepções sobre essa e outras artes, apresentadas em contato direto com a realidade, estimulam a curiosidade e sugerem diálogos com elaborações artísticas e arquitetônicas, que transcendem a questão do tempo. Alain se permite perscrutar as novidades de sua época, como um curioso que examina minuciosamente a realidade à sua volta e que, mesmo estando no vórtice dos acontecimentos, arrisca-se a expor seu pensamento. Em última análise, o que ressalta deste percurso pelo texto de Alain, com seu estilo conciso e suas fórmulas sedutoras, é sua disposição alerta contra os preconceitos e um convite permanente à reflexão.

As considerações de Alain sobre as artes – e, notadamente, sobre a Arquitetura – formam, em um primeiro momento, um grande painel, composto por diversos assuntos, sem a preocupação de conferir-lhe a consistência de um sistema, mas fiel a algumas indagações que se manifestam, de forma recorrente, em sua obra.

É assim que a presença da natureza, o aspecto sensorial da matéria, sua capacidade de qualificar um espaço ou um objeto, aparecem como determinantes permanentes do trabalho arquitetônico e das artes. Em um estilo saboroso, às vezes contido, às vezes exuberante, recorrendo a metáforas, o filósofo se preocupa em mostrar o quanto os atributos dos materiais já induzem ou determinam a forma. O material, *a priori*, já define possibilidades e sugere realizações que não se poderiam atribuir à inspiração abstrata nem aos poderes isolados da imaginação. Uma cultura apurada dos materiais poderia, nesse sentido, iluminar muitos aspectos das criações arquitetônicas e de suas relações com a estética e a funcionalidade.

Outras questões examinadas em diversos autores a que este estudo recorreu, permitiram evidenciar, em alguns momentos, a originalidade das ideias de Alain, como sua teoria da criação baseada nas emoções do corpo ou suas reflexões sobre o movimento de um observador em um espaço arquitetônico e a forma como este registra as imagens captadas em fragmentos, a qual denominou de *perspectivas reais*.

As produções da arquitetura ganham relevo e dimensão inesperada ao serem examinadas pelo filósofo que busca nelas os princípios da arte e da natureza. Nos jardins e nas cidades encontra o testemunho da obediência à natureza, pois eles refletem, em suas formas, as configurações naturais do terreno, além de estarem expostos às forças da natureza – sol, chuva, vento. Devido a isso, compreender a arte dos jardins poderia esclarecer o que significa, para um artista, seguir as leis da natureza, o que seria, também, uma importante contribuição para o processo do fazer artístico. Para o autor, a natureza reina em todas as artes e as formas edificadas, esculpidas, pintadas ou desenhadas constituem os caracteres de uma escritura universal.

As considerações do autor levam a arquitetura muito além dos aspectos técnicos e construtivos, exploram suas dimensões simbólicas e epistemológicas. O que dá relevo à arquitetura como forma de linguagem, forma de discurso de múltiplas ressonâncias culturais. Essa preocupação com a arquitetura como linguagem manifesta-se, em alguns momentos, de forma radical, como ao discutir a linguagem como gesto universal e, sobretudo, ao fazer a distinção entre uma linguagem relativa e uma linguagem absoluta. Associar essas linguagens à cultura material pode ser um caminho para uma leitura mais específica que revele e enriqueça a relação entre as artes e a arquitetura.

Em seu exercício reflexivo, percebe-se que o campo da arquitetura e o campo das artes apresentam visões compartilhadas e objetivos comuns, e se encontram ligados, fundamentalmente, pela função criativa. Alain propõe a interação das faculdades sensoriais com as faculdades da razão na atividade criativa, e procura demonstrar isso a partir de suas próprias ações. Como um filósofo interessado na arte, além de refletir sobre ela, ele também a praticava. Ao tocar piano, pintar, esculpir ou escrever exercitava sua capacidade expressiva no domínio da criatividade e da reflexão.

Todos os homens são um pouco artistas, na medida em que todos buscam seus sentimentos para expressar o que pensam. Assim acontecem as ideias, em todos os seres humanos, porém aqueles que não são artistas não conhecem o método para guardá-las e nem para desenvolvê-las. Para um artista, a ideia pode ser completamente comum, pois, a verdadeira riqueza não está na raridade da ideia, mas em sua possessão. A maioria das pessoas renuncia a desenvolver suas ideias, permanecendo sempre como espectadores. Nesse contexto, o artista seria o modelo de homem que pensa segundo ele mesmo, um núcleo de resistência, ingovernável, indomável; aquele que se apóia no ofício, em trabalhos contínuos na busca da expressão a partir de ações que superam o discurso, como cantar, dançar, esculpir, pintar. É, nesse sentido, que Alain considera o artista original, pois seus pensamentos materializados em suas obras, têm origem nele mesmo e não nos demais. Essa desigualdade entre os homens, produz, em seguida, uma admirável

igualdade, visto que a obra de arte desperta o humano em cada ser humano, e nela, artista e espectador se encontram.

Em suas reflexões filosóficas sobre a arquitetura, Alain discutiu os túmulos, os templos, as arenas, as catedrais, os arcos e as colunas como monumentos; as propriedades da massa, do peso e da força da gravidade no objeto arquitetônico, como forças impostas pela natureza, bem como a importância do contato e do conhecimento da matéria. Nesse percurso único também refletiu sobre o ornamento, as ruínas e a arte dos jardins. A decisão de iniciar a abordagem à arquitetura, neste estudo, através dos túmulos, em vez dos templos, das catedrais ou dos arcos triunfais, se justifica por adotar o mesmo percurso proposto pelo autor, que argumenta serem estes as primeiras manifestações arquitetônicas do homem: os túmulos primitivos, que se constituíam em um amontoado de pedras que protegiam a tumba da agressão dos homens e dos animais e que inspiraram as pirâmides.

A escultura, a pintura e o desenho foram analisados a partir de seus envoltórios e pontos de convergência com a arquitetura. A escultura, discutida como um prolongamento da arquitetura, se encontra incorporada nas fachadas e nas paredes internas das edificações através dos baixos-relevos. Também pode ser pensada como um elemento organizador do espaço interno ou externo de uma edificação, direcionando caminhos, como foi descrito na arte dos jardins, ou, por exemplo, indicando a entrada de um edifício. A arquitetura e a pintura se adicionam nos vitrais, nos mosaicos e no afresco. Nos vitrais que trazem a contribuição do vidro e sua capacidade de transmutar a luz no interior do espaço arquitetônico, de acordo com a luz natural que incide sobre eles; nos mosaicos, compostos por fragmentos coloridos de vidro, mármore, pedras preciosas e outros materiais adequados, fixados à argamassa e, no afresco, método de pintura mural que consiste na aplicação de pigmentos puros misturados com água sobre uma base de gesso ainda úmida, revestimento no qual as cores penetram, tornando-se parte integrante da parede. O desenho, inserido no processo criativo, participa do conjunto das artes determinado pela arquitetura, escultura e pintura, como parte de suas

elaborações e como motivo ornamental nas linhas que constituem os arabescos.

Além dessas relações baseadas em elementos concretos, existem as relações abstratas que revelam valores estéticos, princípios e teorias em comum, nas relações arquitetura-arte. Como exemplos, citam-se as sensações de movimento, que foram discutidas nas considerações sobre *perspectivas imitativas* e *perspectivas reais*, estabelecendo um vínculo significativo entre arquitetura e pintura; tais sensações, também se estabeleceram nas interlocuções entre arquitetura, jardim e escultura.

Ao comparar as artes em movimento – dança, poesia, música e teatro – e as artes em repouso – arquitetura, escultura, pintura e desenho –, concluiu-se que a arquitetura deveria ocupar um espaço intermediário entre os dois grupos. Um espaço caracterizado pelo grau de envolvimento entre o observador e o objeto arquitetônico.

Em suas reflexões sobre arquitetura e movimento, Alain questiona o caráter imóvel e representacional da arquitetura a partir da análise do deslocamento de um observador em relação ao espaço arquitetônico e mostra a importância da materialização do movimento nesse espaço; um discurso extremamente atual, com ênfase no papel do observador. Dessa maneira, apresenta o caráter móvel da arquitetura, a partir do movimento e da ação de um observador no espaço do templo grego, na catedral gótica, no arco triunfal e ao percorrer um jardim. Descreve a obra arquitetônica como uma série de fragmentos captados e interligados pelo sujeito que a percorre, percebe e experimenta, pois, apreender a forma de um espaço arquitetural depende dessa seqüência de ações. A arquitetura só pode ser compreendida quando se caminha por ela.

Nos jardins, o espaço, também convida ao movimento e oferece estímulos sensoriais inesperados, como o aroma e as cores das plantas. Especialmente preparado para a interação humana espontânea, o jardim se apresenta como um lugar para ser usado, sentido e experimentado. Nele, o espectador realiza o vínculo entre a ideia e a realidade física, pois, ao se deslocar participa da

criação do espaço. Tanto na arquitetura quanto no jardim, o autor descreve o observador como um participante ativo, sua percepção da obra está ligada à experiência sensorial e à experiência espacial, esta, determinada pelo tempo e pelo ritmo.

Seguindo o pensamento de nunca separar a arte da natureza, Alain (2002, p. 126) apresenta o corpo humano como *uma admirável caixa de ressonância, um registrador de universos, uma síntese do mundo*, e, baseando-se em seus movimentos e reações, o autor desenvolveu uma teoria da criação para as artes. Nela estabeleceu uma concepção cartesiana da imaginação e descreveu o processo criativo como um jogo entre a imaginação e a racionalidade. A partir dessas ideias, concluiu que é do movimento do corpo, a partir de um conjunto de ações que se desenvolvem em um exercício contínuo entre imaginação, trabalho e matéria, que surge o objeto.

Esse conjunto de ações pode ser controlado por exercícios físicos que harmonizam corpo e mente. Tais exercícios estariam vinculados ao fazer artístico e apresentariam como resultado final poemas, músicas, pinturas ou qualquer outra manifestação no campo das artes. O princípio das artes estaria, então, na ação e reação do corpo, como forma de controle das emoções criando as condições adequadas ao surgimento do objeto de arte, eliminando a hipótese de que o delírio seria a fonte de inspiração para a criação artística.

Para disciplinar as emoções existiriam dois caminhos. O primeiro consistiria em disciplinar o corpo e seus movimentos e o outro consistiria em modelar o mundo, criando um objeto a partir das emoções. Da disciplina do corpo surgiriam a dança, o canto, a música e a poesia e da modelagem do mundo apareceriam a arquitetura, a escultura, a pintura, o desenho. Entre os dois grupos estariam todos os gêneros de espetáculos: cortejos, cerimônias, teatros, nos quais o corpo, como objeto principal, se apresentaria ao mesmo tempo para a ação e para a contemplação. Os movimentos seriam, conseqüentemente, o que existiria de real, de palpável na imaginação e o princípio da arte estaria na ação e reação do corpo.

Mantendo como propósito primordial nunca separar a arte da natureza, discutiu-se, além do conceito de imaginação o valor da matéria, a natureza presente e que impõem sua resistência ao artista; a matéria, suas potencialidades e suas relações com a forma apresentaram-se como parte determinante no processo criativo.

Nas suas considerações, Alain atribui o estilo do ornamento às potencialidades e às propriedades da matéria, muito mais do que ao resultado de uma ideia preconcebida. Estabelece a importância do vínculo entre o ornamento e a matéria a partir da análise das ruínas, que preservam as marcas do homem e da natureza na arquitetura e revelam o gesto do artista-artesão; e que, muito além disso, revelam e preservam o gesto humano incorporado à pedra.

Antecedendo a estruturação do sistema, foram propostas, para as artes, três classificações que visavam à construção de um preceito lógico e bem estruturado. Uma primeira classificação apresentou dois grupos: as artes da sociedade ou coletivas e as artes de estúdio ou solitárias. A segunda distribuiu as artes em três grupos: as artes dos gestos, as artes vocais e as artes plásticas. E, a terceira, elaborou a distinção entre as artes em movimento e as artes em repouso, que definem a arte no tempo e no espaço. Todas essas classificações concordam e determinam, detalhadamente, a ordem de exposição que lhes convêm e cada uma delas colabora para tornar mais evidente as diferentes faces de um mesmo objeto.

O exercício reflexivo de Alain para compreender e desenvolver a estrutura do sistema por ele proposto, trouxe à tona discussões que poderiam propiciar inovações e reestruturações nas relações entre arquitetura e arte, e também poderiam provocar um deslocamento nas próprias estruturas internas artísticas, que se manifestam ao longo do processo de criação, como as técnicas e métodos do fazer artístico.

Os sistemas das artes, expressão que se emprega para designar as diversas classificações e seus possíveis intercâmbios, devem existir e devem ser pesquisados, discutidos, explorados, mas precisam estar, sobretudo,

preparados para funcionarem como uma estrutura aberta. Deve-se compreender um sistema como uma totalidade dinâmica, rica, instável, oscilante e plena de sentido. Não seria coerente fixar critérios únicos, nem tampouco seria possível estabelecer uma hierarquia entre as artes já que cada época, assim como cada indivíduo, tem suas prioridades e necessidades. O empenho em sistematizar supre a necessidade de organização das ideias que envolvem determinado objeto de estudo, a fim de auxiliar na compreensão deste, pois o sentido de qualquer coisa depende da capacidade de se estabelecerem regras, ainda que essas regras sejam provisórias e passíveis de alterações.

A arquitetura revela-se como unidade de articulação das manifestações artísticas no sistema estudado. Nela, as artes se concretizam e se incorporam. O espaço arquitetônico se estende nos jardins, se amplia com a música, sustenta e incorpora a escultura e a pintura, como se a arquitetura fosse um princípio unificador das artes.

Arquitetura, escultura, pintura, desenho, teatro, dança, música, poesia e a prosa compõem os subsistemas do Sistema das Artes de Alain. As inter-relações entre os componentes do subsistema configuram o sistema e se apresentam em elementos concretos (as obras, suas formas e cores) e em elementos abstratos (valores estéticos, princípios, teorias). Este é um sistema aberto, ou seja, permite a troca de energia/massa/informação entre seus componentes e essas trocas, experimentações e interações sustentam a arte e o próprio sistema. Alain encontrou na arquitetura um ponto a partir do qual é possível estruturar e desenvolver a integração entre as artes, espaço onde todas se manifestam de maneiras diferenciadas.

Compreender as semelhanças, as diferenças e as inter-relações entre a arquitetura e as artes, pode contribuir para o entendimento das diversas faces apresentadas por cada categoria artística, e promover uma troca de informações entre elas, a fim de que encontrem caminhos alternativos, tanto do ponto de vista teórico, quanto do ponto de vista prático, para a produção das obras. Não se espera que a interpretação de um texto seja completa e

definitiva. O entendimento do objeto não o esgota, ao contrário, apenas o renova, a cada vez que a ele se dirige o olhar percebem-se novas possibilidades. E, como diria Alain, as reflexões se prolongam indefinidamente: a cada olhar um mundo se abre, os exemplos se propõem e as ideias buscam novos objetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

AG ARQUITETURA. [*Parthenon, Atenas, Grécia*]. 1 foto color. Disponível em: <http://gutoarqdesigner.blogspot.com/p/artes.html>. Acesso em: 14 maio 2011.

ALAIN ET MORTAGNE-AU-PERCHE. Site officiel de l'association des amis du musée Alain et de Mortagne-au-Perche. Disponível em: <http://alainmortagne.fr/vie.html#perche>. Acesso em: 31 mar. 2011.

ALAIN. (Émile Chartier). La raison architecte, 4 mai 1909. In: _____. *Préliminaires à l'esthétique*. Paris: Éditions Gallimard, 1939.

_____. 11 août 1910. In: _____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. p. 158-159.

_____. 30 mars 1913. In: _____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. p. 222-223.

_____. 31 octobre 1906. In: _____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. p. 122-123.

_____. *Histoire de mes pensées*. Paris: Gallimard, 1936.

_____. *Portraits de famille*. Paris: Mercure de France, 1961.

_____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998.

_____. *Sistema de las Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1967.

_____. *Système des Beaux-Arts*. Paris: Éditions Gallimard, 1926.
[Renouvelé en 1953 e 1999]

_____. *Veinte Lecciones sobre las Bellas Artes* (1931). Buenos Aires: Emecé Editores, 1952.

_____. *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*. Une édition électronique réalisée à partir du livre d'Alain (Émile Chartier) (1931), *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*. Paris : Éditions Gallimard, 1931, 6^e édition. Collections nrf, 300 pp. Édition complétée le 25 décembre 2002 à L'université du Québec à Chicoutimi, Québec. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/vingt_lecons_beaux_arts/vingt_lecons_BA.html>. Acesso em: 14 jul. 2011.

ALINALIA – LE SITE ALAIN. Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article97>>. Acesso em: 14 maio 2011.

_____. Disponível em: <<http://alinalia.free.fr/spip.php?article129>>. Acesso em: 14 maio 2011.

ALVES, João Bosco da Mota. *Teoria Geral de Sistemas*. 2006.
<http://www.inf.ufsc.br/~jbosco/tgs/tgs2005-1.html>. Acesso em: 25 jan. 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERTALANFFY, L. von. *General Theory of Systems*. New York: George Braziller, 1969.

BRILL, Alice. *Da Arte e da Linguagem*. Coleção Debates 209. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis: composers responding to poetry and painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.

CHIPP, Herschel Browing. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DEVIANTART. Disponível em: <<http://danniellm.deviantart.com/art/Endless-Column-by-C-Brancusi-103404729>>. Acesso em: 14 maio 2011.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2001.

EILLEN. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/gashcreek/3069300078/sizes/l/in/photostream/>> Acesso em: 14 maio 2011.

GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes. 1986.

GULLÓN, Ricardo. *Alain: Figuras que desaparecem*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

HARRISON, Charles. Expressionismo Abstrato. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte – O mundo antigo e a idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JONES, Colin. *Paris: biografia de uma cidade*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 1996.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACOSTE, Jean. A Imaginação. In: _____. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. cap. IV, p. 61-66.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LE CORBUSIER. *A Arte Decorativa Hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

LETERRE, Thierry. *Alain - Le Premier Intellectuel*. Paris: Éditions Stock, 2006.

LIBRARY OF CONGRESS. Disponível em: < <http://www.loc.gov/pictures/item/91722187/>>. Acesso em : 14 jun. 2011.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MACIEL, Maria Esther. *A Memória das Coisas: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MAGEE, Bryan. *História da Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAUROIS, André. *Alain*. Collection Au Voilier. Paris: Éditions Domat, 1949.

_____. *De Proust a Camus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1965.

MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUSEUM OF MODERN ART, MOMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/>>. Acesso em: 14 abr. 2011.

PAIM, Gilberto. *A Beleza sob Suspeita: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PULS, Mauricio Mattos. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.

RASSMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura Vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHAPIRO, Meyer. A Síntese das Artes na Cidade Nova. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo, v. 70, p. 155-175, nov. 2004.

_____. *Mondrian – a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

_____. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, Inc., 1994.

SHELLEY, P.B. "Ozymandias". In: POOLEY, Robert T.C (Ed.). *England in Literature*. Glenview: Scott, Foresman and co, 1968. p. 385.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Editora Cultrix – Edusp, 1983.

THE COURTAULD INSTITUTE OF ART. Disponível em: <http://www.courtauldprints.com/image/181471/brunelleschi-filippo-della-robbia-andrea-ospedale-degli-innocenti>. Acesso em: 26 jul. 2009.

THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST. PETERSBURG. Disponível em: http://hermitagemuseum.org/html_En/index.html. Acesso em: 05 jul. 2011.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Edição bilíngüe francês-português. São Paulo: 34 Literatura, 1996.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. Edição bilíngüe francês/ português. São Paulo: Editora 34, 1998.

VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). *Paul Valéry – Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293.

VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIAJEJET. Disponível em: <http://www.viajejet.com/wp-content/viajes/la-acropolis-atenas.jpg>. Acesso em: 18 mar. 2011.

VIOUET-LE-DUC, Eugène. *Comment on construit une maison*. Histoire d'une maison. 1873. Paris: Édition reproduite, J. Hetzel et Cie. Éditeurs, 1887. Edição eletrônica, maio, 2008. Disponível em: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/viollet_le_duc_comment_on_construit_une_maison.pdf. Acesso em: 04 abr. 2011.

WOOD, Allen G. Alain French, 1868-1951. Disponível em: http://alinalia.free.fr/spip.php?article118&var_recherche=alain%20et%20freud. Acesso em: 15 ago. 2010.

ANEXO A – Propos de 31 de outubro de 1906

“Uma vez que o povo não pode ir à ópera, a ópera deve ir ao povo.” Assim diz o relator do orçamento das Belas Artes. Poderíamos acreditar que as pessoas têm tanta necessidade de ir à ópera quanto de comer ou dormir.

Ouvi outros amigos do povo falarem mais ou menos da mesma maneira, e dizer que as pessoas têm direito ao belo; que as belas pinturas, as belas músicas, os belos versos, que tudo isso deveria enfim sair dos salões e se espalhar pelas ruas; que disso resultaria mais alegria, mais sabedoria e mais justiça. E outros propósitos.

Tudo isso está no ar. Há muita convenção nas artes, e poucas pessoas encontram nelas um prazer natural e genuíno. Aquele que retira das obras de arte mais prazer é, certamente o amador; mas o amador é uma espécie de maníaco, um homem desocupado que deu a si mesmo uma paixão, ele ama o raro; nem todo o raro, mas certa espécie de raro.

Eu li esses dias uma boa coisa sobre Daubigny, paisagista estimável: parece que suas telas só têm valor no mercado artístico de pinturas se nelas existirem patos. Um Daubigny sem patos é muito vulgar.

Assim são os amadores: eles dão a si mesmos um preconceito; eles o cultivam, acabam por sentir prazer nele. E não vou discutir o prazer deles: cada um se diverte como pode. Digo apenas que é um prazer de ociosos, muito longe da natureza e também muito longe da razão.

Assim, as peças que assistimos na Ópera, acredito que é quase sempre por convenção e preconceito que as amamos. Acho que o prazer que se sente no teatro acontece quase sempre por contágio, muito raramente, por julgamento e gosto pessoal. Observei o público culto, e vi revirarem os olhos ao ouvir harmonias raras. Pois bem, esse público é enganado com facilidade e o violinista da moda impõe-lhe a música que o agrada.

Todos esses entusiastas da arte têm, acima de tudo, medo de serem ridículos admirando o que não está mais na moda.

Que os ricos gastem seu tempo desse jeito, tudo bem. Mas o povo, me parece, precisa ver claramente e não julgar por imitação e moda. Os ociosos têm interesse em adormecer nos seus preconceitos. Mas é preciso que o povo acorde.

31 de outubro de 1906 (tradução minha).

Puisque le peuple ne peut aller à l'Opéra, il faut que l'Opéra aille au peuple. » Ainsi parle le rapporteur du budget des beaux-arts. On croirait, à l'entendre, que le peuple a autant besoin d'aller à l'Opéra que de manger ou de dormir.

J'ai entendu d'autres amis du peuple parler à peu près de la même manière, et dire que le peuple a droit au beau; que les beaux tableaux, les belles musiques, les beaux vers, tout cela doit enfin sortir des salons et se répandre dans les rues; qu'il en résultera plus de joie, plus de sagesse et plus de justice. Et d'autres propos.

Tout cela est bien en l'air. Il ya beaucoup de convention dans les arts, et peu de gens y trouvent un plaisir naturel et ingénu. Celui qui tire des œuvres d'art le plus de plaisir, c'est certainement l'amateur; mais l'amateur est une espèce de maniaque; c'est un homme oisif qui s'est donné une passion; il aime le rare; non pas tout le rare, mais une certaine espèce de rare.

Je lisais ces jours-ci une bonne chose, au sujet de Daubigny, paysagiste estimable: il paraît que ses tableaux n'ont beaucoup de valeur, à la bourse des peintures, que s'il s'y trouve des canards. Un Daubigny sans canards, c'est tout à fait vulgaire.

Ainsi sont les amateurs: ils se donnent un préjugé; ils le cultivent, enfin en tirent du plaisir. Et je ne vais pas discuter leur plaisir: on s'amuse comme on peut. Je dis seulement que c'est un plaisir d'oisifs, trop loin de la nature, et trop loin aussi de la Raison.

Ainsi, les pièces que l'on joue à l'Opéra, je crois que c'est par convention et préjugé qu'on les aime presque toujours. Je crois que le plaisir au théâtre se prend par contagion presque toujours, bien rarement par jugement et goût personnel. J'ai observé le public cultivé; je l'ai vu faire des yeux blancs en écoutant des harmonies rares. Eh bien, on le trompe comme on veut, et le violoniste à la mode impose la musique qui lui plaît. Tous ces fervents de l'art craignent surtout d'être ridicules en admirant ce qui n'est plus de mode.

Que les riches usent leur temps de cette manière-là, je le veux bien. Mais le peuple, à ce qu'il me semble, a besoin de voir clair, et de ne pas juger par imitation et mode. Les oisifs ont intérêt à s'endormir dans leurs préjugés. Mais il faut que le peuple s'éveille.

31 octobre 1906

ALAIN. 31 octobre 1906. In: _____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. p. 122-123.

ANEXO B – Propos de 11 de agosto de 1910

Para julgar livremente as ciências é preciso trabalho; para julgar livremente as belas artes é preciso coragem. Porque nos sentimos um pouco livres demais quando não somos mais conduzidos pelos catálogos e pelas etiquetas. Tenho pena daquele que julga, ele passará por maus momentos.

Outro dia ia eu devolver livros a uma espécie de esteta que morava em um alojamento. Encontrei ali estatuetas e bibelôs bem em evidência, que era forçoso notar. Eu me animei, por bondade ou talvez apenas de brincadeira, a louvar com sólidas razões até mesmo uma espécie de Gaulês de gesso e bronze, cujos bigodes alongados e cuja estampa se podem imaginar. O esteta foi impiedoso: “Você está zombando”, me disse ele. “É somente uma horrível peça de bazar que foi comprada por meu proprietário e que me ofende os olhos. Quase ficaria ruborizado só de pensar”.

Há pouco tempo alguém tocava no piano, para mim, uma curta peça manuscrita. Achei naturalmente que se tratasse de alguma invenção do pequeno músico; ouvi assim com alguma má vontade. Como soava de forma simples, para começar, e num gênero conhecido para mim, considerei banal e imitado. Depois, ao ouvir um súbito acorde dilacerante, para o qual nada me havia preparado, não consegui saber se era poderoso ou impotente; inclinei-me a dizer que era medíocre e cheguei por um momento a pensá-lo. Tratava-se de Beethoven e, até mesmo, tanto quanto se possa saber, de bom Beethoven, mais ainda, de Beethoven que eu já havia escutado antes e considerado muito belo. Não foi confusão minha, porque conheço a música. Mas eis, portanto, o que pode fazer uma folha manuscrita e até que ponto vai o império dos olhos sobre o ouvido. Era uma folha perdida que havia sido copiada. Com um bom ouvido e um profundo conhecimento do metier eu não poderia ser apenas um crítico medíocre. Uma experiência como essa permite bem compreender qual é a dominação da moda e porque os críticos seguem suas paixões e seus interesses. Que dizer então de uma orquestra quando os címbalos e sinos nela se colocam? O primeiro louco me surpreenderá se ele mistura tudo. Fujo de todas as Salomé, tapando minhas orelhas.

Sejamos prudentes. Julguemos sobre a ponta dos pés, da forma como se dança. Façamos a ronda de todas as Vénus de Milo e de todas as Vitórias de Samotrácia. Inscrevamos em nossa memória todos os baús de importância e todos os pêndulos de velha raça; todos os Parthenons e todas as catedrais. Como eu passava pela rue Royale, a Madeleine me capturou outro dia por sua beleza incomparável. Mas não havia eu lido em algum lugar que se trata apenas de uma pesada imitação da arte grega? Tenhamos sempre as críticas à mão; e se for preciso decidir às cegas, sejamos o último a falar, como esses reis muito prudentes que queriam saber para onde pendia a balança. Pois não existem dois métodos se se quer alcançar a Autoridade.

Ou então marchemos sobre a história; dancemos sobre as ruínas; puxemos a barba dos Deuses. O metier é mal pago; mas não se pode ter tudo. Liberdade ou poder, é preciso escolher."

11 de agosto de 1910 (tradução minha).

Pour juger librement des sciences, il faut du travail; pour juger librement des beaux-arts, il faut du courage; car on se sent un peu trop libre, dès que l'on n'est plus conduit par les catalogues et les étiquettes; je plains le jugeur ; il passera de mauvais moments.

J'allais rendre un jour des livres à une espèce d'esthète, qui logeait dans un garni. J'y trouvai des figurines et bibelots bien en évidence, qu'il fallait remarquer. Je m'échauffai par bonté d'âme, ou peut-être seulement par jeu, jusqu'à louer par raisons solides une espèce de Gaulois en plâtre bronzé, dont vous imaginez les moustaches tombantes et la framée. L'esthète fut sans pitié: " Vous voulez rire, me dit-il; ce n'est qu'un horrible article de bazar, qui fut acheté par mon propriétaire, et qui m'offense les yeux.) Je rougirais presque en y pensant.

Il n'y a pas bien longtemps, quelqu'un me jouait au piano une pièce courte manuscrite. Je pensai naturellement à quelque invention de petit musicien; j'ouvris donc de mauvaises oreilles. Comme cela sonnait assez purement pour

commencer, et dans un genre qui m'était connu, je jugeai que c'était banal et imité. Puis sur un accord soudain déchirant, auquel rien ne me préparait, je ne sus pas trop si c'était puissance ou impuissance; j'inclinai à dire que c'était médiocre, et je le pensai même un moment. C'était du Beethoven, et même, autant qu'on peut savoir, du bon Beethoven, bien plus, du Beethoven que j'avais autrefois entendu, et trouvé fort beau. Je n'eus point de confusion, parce que je sais la musique. Mais voilà donc ce que peut faire une feuille manuscrite, et jusqu'où va l'empire des yeux sur les oreilles. C'était une feuille perdue, qu'on avait copiée. Ainsi, avec une bonne oreille, et une connaissance assez profonde du métier, je ne pourrais pas faire seulement un critique médiocre. Une expérience comme celle-là fait assez comprendre quel est l'empire de la mode, et pourquoi les critiques suivent leurs passions et leurs intérêts. Que dire alors d'un orchestre quand les timbales et les cloches s'y mettent? Le premier fou m'étonnera, s'il mêle bien tout. Je fuis devant toutes les Salomés, en me bouchant les oreilles.

Soyons prudent. Jugeons sur la point des pieds, comme on danse. Faisons le tour de toutes les Vénus de Milo, et de toutes les Victoires de Samothrace. Inscrivons dans notre mémoire tous les bahuts d'importance, et toutes les pendules de vieille race; tous les Parthénons et toutes les cathédrales. Comme je passais rue Royale, la Madeleine m'a saisi l'autre jour par sa beauté incomparable. Mais n'ai-je point lu quelque part que ce n'est qu'une lourde imitation de l'art grec? Ayons toujours les critiques en main; et, s'il faut décider à l'aveugle, parlons le dernier, comme ces rois très prudents, qui voulaient savoir où penchait la balance. Car il n'y a point deux méthodes, si l'on veut parvenir à l'Autorité.

Ou bien alors, marchons sur l'histoire; dansons sur les ruines; tirons la barbe aux Dieux. Le métier est mal payé; mais on ne peut pas tout avoir. Liberté ou puissance, il faut choisir.

11 août 1910.

ALAIN. 11 août 1910. In: _____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris :
Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. p. 158-159.

ANEXO C – *Propos* de 30 de março de 1913

Não há muito tempo, vi na Praça do Pantheon um terrível pintor cercado de curiosos. Reconheci, no seu esboço já avançado, os traços da escola cubista; também reconheci ali tetos e chaminés, mas inclinados e como suspensos; o céu estava de lado e embaixo, como um abismo azul em que tudo isso queria degradingolar. Olhando então os próprios objetos tive algo dessa impressão ao inclinar a cabeça.

Todos esses artistas procuram a verdade; mas essa bela palavra acaba, por refinamento, tendo mais de um sentido. Pois existe a verdade dos objetos e a verdade da impressão, que seria mais bem chamada de sinceridade ou ingenuidade. Vejo da minha janela um horizonte bastante embaralhado; mas eu sei o que vejo; é um vale, é um planalto; são campos e árvores. Eu interpreto; vejo certas coisas mais distantes porque as julgo mais distantes; mas alguém nascido cego e que tivesse sido recentemente curado nada compreenderia; seria para ele como se fosse chinês, isto é, como caracteres que ele não saberia ler; pois uma árvore, para ele, é alguma coisa que é dura e rugosa, que ressoa contra o pé e que canta no vento; mas para mim essa névoa mais escura e de forma arredondada é ainda uma árvore. Enfim, eu sei ler nas formas e nas cores. E se eu pinto como se escreve, é para que outros leiam. Mas é isso a própria natureza? Não poderiam me acusar de transformá-la ao misturar ali minhas opiniões?

Isso certamente é bom na prática se quero saber, por exemplo, aproximadamente quanto tempo necessitaria para chegar àquela aldeia que adivinho a partir de sinais precários. Mas se estou apenas contemplando, não devo simplesmente abrir os olhos sem pensar, e receber essa chuva de cores quase sem forma, não como signo de outra coisa, mas como impressão real para mim, nesse momento de minha vida?

O professor Bergson construiu uma reputação querendo dizer que a verdadeira verdade reside mais nessa impressão não interpretada do que na tradução que dela temos costume de fazer. Ao primeiro despertar você nada distingue,

senão o fato de que você está no mundo e que as cores são cores; no instante seguinte, pela idéia que você tem de seu quarto e do que ali se encontra você já recolocou cada coisa em seu lugar; e o astrônomo as coloca melhor ainda, pois ele vê que Vênus gira em torno do Sol vindo em nossa direção, da esquerda para a direita, enquanto o camponês a vê apenas brilhar. Mas aí o sutil psicólogo sustenta que o camponês está mais perto da verdade, porque Vênus brilhando nessa hora é a verdade para ele, enquanto o fato do planeta Vênus fazer sua volta em duzentos e vinte e sete dias é a verdade comum, que instrui, mais não toca. Meu pintor era dessa escola; ele pintava para mim a primeira impressão que havia tido ao inclinar a cabeça. O engraçado é que, sob essa forma inesperada, é ainda a religião que retorna. Se meus sonhos são verdadeiros em sua aparência, existem Deuses.

30 de março de 1913 (Tradução minha).

Il n'y a pas longtemps, j'ai vu sur la place du Panthéon un terrible peintre, entouré de curieux. Je reconnus, dans son esquisse déjà avancée, les traits de l'école cubiste; j'y reconnus aussi des toits et des cheminées, mais penchés et comme suspendus; le ciel était de côté et en bas, comme un gouffre bleu où tout cela voulait dégringoler. Regardant alors les objets eux-mêmes, j'eus quelque chose de cette impression en penchant la tête.

Tous ces artistes cherchent la vérité; mais ce beau mot arrive, par raffinement, à avoir plus d'un sens. Car il y a la vérité des objets, et la vérité de l'impression, qui serait mieux dite sincérité ou naïveté. Je vois par ma fenêtre un horizon assez brouillé; mais je sais ce que je vois; c'est une vallée, c'est un plateau; ce sont des champs et des arbres. J'interprète; je vois certaines choses plus loin, parce que je les juge plus loin; mais un aveugle-né récemment guéri n'y comprendrait rien; ce serait pour lui comme du chinois, c'est-à-dire comme des caractères qu'il ne saurait pas lire; car un arbre, pour lui, c'est quelque chose qui est dur et rugueux, qui sonne contre le pied, et qui chante au vent; mais pour moi ce brouillard un peu plus foncé, et de forme arrondie, c'est encore un arbre. Enfin je sais lire dans les formes et dans les couleurs. Et si je peins

comme on écrit, ce sera pour que d'autres lisent. Mais est-ce là la nature même? Ne peut-on m'accuser de la transformer en y mêlant mes opinions?

Cela est bon assurément pour la pratique, par exemple, si je veux savoir, à vue de pays, combien de temps il me faudra pour arriver à ce village que je devine d'après de faibles signes. Mais si je suis contemplateur seulement, ne dois-je pas ouvrir les yeux sans penser, et recevoir cette pluie de couleurs presque sans forme, non comme signe d'autre chose, mais comme impression réelle pour moi, en ce moment de ma vie ?

Le professeur Bergson s'est fait une réputation en voulant dire que la vraie vérité est plutôt dans cette impression non interprétée que dans la traduction que l'on a coutume d'en faire. Au premier réveil, vous ne distinguez rien, sinon que vous êtes au monde et que les couleurs sont couleurs; l'instant d'après, par l'idée que vous avez de votre chambre et de ce qui s'y trouve, vous avez remis chaque chose à sa place; et l'astronome les y met encore mieux, puisqu'il voit que Vénus tourne autour du Soleil en venant vers nous et de gauche à droite, tandis que le paysan la voit seulement briller. Mais là-dessus le subtil psychologue soutient que le paysan est plus près du vrai, puisque Vénus brillant à cette heure est la vérité pour lui, tandis que la planète Vénus faisant son tour en deux cent vingt-sept jours, c'est la vérité commune, qui instruit, mais ne touche pas. Mon peintre était de cette école; il me peignait la première impression qu'il avait eue en penchant la tête. Le plaisant c'est que, sous cette forme inattendue, c'est encore la religion qui revient. Si mes rêves sont vrais dans leur apparence, il y a des Dieux.

30 mars 1913.

ALAIN. 30 mars 1913. In: _____. *Propos sur les Beaux-Arts*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. p. 222-223.

ANEXO D – Discurso de André Maurois, “Sobre o Túmulo de Alain”

A vida inteira Alain se furtou às honras oficiais. Recusou condecorações, títulos e até as cátedras da Sorbonne. Três semanas antes de sua morte foi-lhe oferecida uma homenagem espontânea: o Prêmio Nacional de Letras, que era pela primeira vez conferido. Seus funerais, no Père-Lachaise, foram simples mas comovedores. Misturavam-se gerações, unânimes os sentimentos. O homem já não existia; a obra apenas principiava sua gloriosa existência. O autor deste livro (André Maurois) teve a honra de falar, nesse dia, em nome dos amigos de Alain. Reproduz-se aqui o discurso, porque evoca com verdadeira emoção esta grande figura.” (MAUROIS, 1965, p.101).

Reproduzo aqui o discurso de André Maurois, *Sobre o Túmulo de Alain*, que está em seu livro *De Proust a Camus – Vida e Obra dos maiores escritores franceses do século XX*:

Estamos reunidos neste funeral para honrar a memória de nosso mestre e amigo. Os mortos deixam de ser mortos quando, piedosamente, os vivos os reanimam. É através dos vivos que os mortos revivem, que observam, que falam, como no dizer de Homero, por esse sangue fresco que as sombras bebem e que lhes devolve a memória durante algum tempo. Nutrimo-nos, desde a adolescência, do pensamento de Alain. Chegou o dia em que a sombra de Alain deve alimentar-se do nosso pensamento. Porque está presente em cada um de nós, aqui, é que ele, agora, penetra na eternidade.

Tudo o que amamos nele, tudo que admiramos, subsiste. Nossas idéias, nossos escritos, nossos sentimentos, nossos atos, e mesmo nossos sonhos, trazem sua marca decisiva. Somos aqui em grande número, os que testemunhamos essa grande vida; transmitiremos a lembrança e o exemplo dela às gerações que nos seguirão. Sócrates não está morto; vive em Platão. Platão não está morto – vive em Alain. Alain não está morto: vive em nós.

Existem homens que só começam a viver quando morrem. Alain amava a palavra linda, linda era o que necessitava dizer, a história de uma vida depois

que o tempo e o esquecimento a tenham purificado. Mas a vida de nosso mestre era já sua própria lenda. Nós o encontrávamos sempre o mesmo, sempre o que esperávamos de mais nobre. Inundava-nos sempre a elevação dos pensamentos, a beleza do estilo, a coragem das decisões. “Lagneau foi amado por mim” – dizia de seu próprio mestre. Alain foi amado por nós com devoção.

Discípulos de cabelos embranquecidos, nós gostávamos de vir – na casinha do Vésinet, que era para nós uma das mais altas moradas do espírito – sentar em face do sábio. Dura lhe fora a velhice. Seus membros, contrários e rijos, recusavam servi-lo. Sofria. Mas nunca se lastimava. Seu sorriso acolhedor reafirmava a mais constante amizade. O velho mestre, fiel ao método socrático, animava com um gesto afetuoso o espírito do visitante, e irrompiam fulgores de talento, que seu gênio poético irradiava. A mulher admirável que, pelo carinho e pela ternura, tornou menos doloroso esse longo suplício, assistia à entrevista, atenciosa e discreta. Logo, acorriam sombras ilustres: Descartes, Stendhal, Balzac, Auguste Comte. Reencontros inesquecíveis.

No último domingo, quando entramos no pequeno quarto, o corpo de nosso amigo, emagrecido por longo jejum, estava estendido sobre o leito. Havia naquele rosto para sempre imóvel não sei que malícia poderosa e afetiva. Julguei por um momento rever o jovem professor misterioso e alegre, o qual, cerca de cinqüenta anos passados, em Ruan, entrara na nossa sala de aula e escrevera no quadro-negro: “É preciso ir de encontro à verdade com toda a força da alma”. Fiquei parado muito tempo ao pé do leito. É natural que a meditação se dirija aos mortos que foram nossos modelos, a fim de lhes pedir conselhos e exemplos. Que exigiria, então, este, e que juramento seria necessário prestar a esta grande alma?

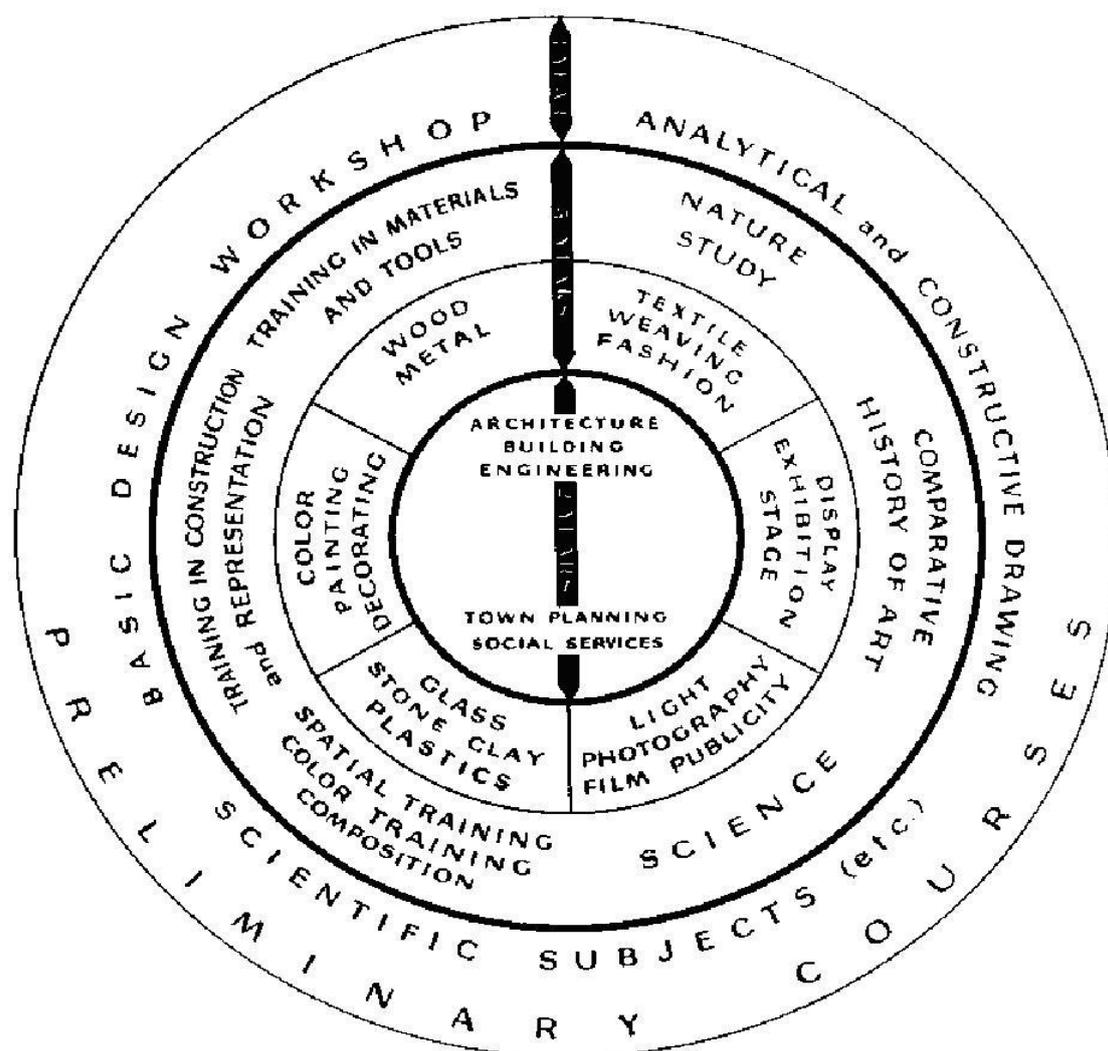
Creio que esse juramento cabe numa palavra: esperança. Alain pede que tenhamos confiança no homem, o que leva a respeitar suas liberdades; confiança em nosso espírito para ir, de erro em erro, na direção da verdade; e confiança em nossa ânsia de encontrar passagens através do universo imenso, forças que, ele, não deseja absolutamente. Quem sabe, a um tempo, crer e

duvidar, duvidar e agir, duvidar e querer, esta salvo. Tal é sua mensagem; tal é a figura que devemos manter viva em nós a fim de que o espírito de Alain não morra. O adeus que lhe damos é uma promessa. Na medida de nossas forças, juramos ser fiéis aos seus ensinamentos e a seu exemplo.

Ao que chegaremos mais facilmente se soubermos fazer durar entre nós, que fomos seus alunos e seus amigos, a bela fraternidade que nos reúne hoje a seu redor. Sabemos como ele gostava de comemorações em que os grandes mortos guiam os vivos, e que louvava o piedoso gesto de acrescentar uma pedra à pirâmide erguida sobre um túmulo. Ser ou não ser, Alain e nós, é preciso optar. Depende só de nós que Alain continue a ser. Colocamos hoje a pedra fundamental deste monumento do espírito.

MAUROIS, André. Sobre o Tumulo de Alain. In: _____. *De Proust a Camus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1965. p. 103-105.

ANEXO E – Currículo da Bauhaus



Representação esquemática do currículo da Bauhaus, Walter Gropius, 1922

Fonte: Arquitetônico – Arte, Cultura e Arquitetura⁸⁵

⁸⁵ Disponível em: <http://www.arquitetonico.ufsc.br/a-arte-na-alemanha-totalitarista>. Acesso em: 14 maio 2011.