

JACQUES MARITAIN

ARTE E POESIA

Tradução de

EDGAR DE GODÓI DA MATA-MACHADO

AGIR

ARTE E POESIA

JACQUES MARITAIN

ARTE E POESIA

Tradução de

EDGAR DE GODÓI DA MATA-MACHADO

Gerardo
Maritain

RIO DE JANEIRO

Livraria AGIR *Editôra*

1947

8181.56051

Copyright de
ARTES GRÁFICAS INDÚSTRIAS REUNIDAS S. A. (A G I R)

*compra
quinto D/B
Empenho 2238/48
9M 70900*

Biblioteca Central

Reg. n.º 45322

Natal, 24/08/49

7.01

M342 a.

PR

Título da tradução norte-americana:
"ART AND POETRY"

Livraria A G I R Editora

Rio de Janeiro — Avenida Churchill, 182 C — Caixa Postal 3291

S. Paulo — Praça Ramos de Azevedo, 209 salas 211/12 — C. Postal 6040

Belo Horizonte — Avenida Afonso Pena, 919 — Caixa Postal 733

ENDEREÇO TELEGRÁFICO "AGIRSA"

PREFÁCIO

O tema deste livro é arte e poesia, assim como as humanas e poéticas exigências que no interior do homem se entrelaçam. A crítica e a filosofia (algumas vezes a teologia) aqui se encontram a meio caminho. Quando o escrevi, alguns dos artistas dos quais trato, por exemplo Rouault, Chagall, ou Lourié, ainda não tinham atingido o brilhante e legítimo renome de que hoje gozam.

O primeiro capítulo é dedicado a três pintores: Marc Chagall, Georges Rouault e Gino Severini. O segundo — intitulado “Diálogos” — não passa da continuação, em forma escrita, de algumas conversações e controvérsias nas quais nos empenhávamos, em Paris; os interlocutores — André Gide por exemplo, François Mauriac, Jean Cocteau, Charles du Bos, e alguns mais — estão como que presentes, atrás dos bastidores, e suas vozes podem ser ouvidas através do que realizaram e escreveram e suponho seja familiar aos leitores a que me

dirijo. Assim, uma corrente contínua de alusões aos temas da época se desenvolve ao longo deste ensaio, sem que, entretanto, (pelo menos o espero), se apresente ele mais do que um pouco obscuro. O terceiro capítulo se ocupa do problema da poesia, enquanto espírito da arte ou fonte criadora do trabalho do artista, especialmente na música, e com essa liberdade que é, afinal, um dom do espírito, tanto na produção artística como na vida humana.

Em meu livro *Art et Scolastique*, pretendi considerar antes a essência da arte que a natureza da poesia. Mais tarde, fui-me tornando sempre e cada vez mais ansioso por investigar essa misteriosa natureza. A segunda edição francesa de *Art et Scolastique* (da qual sairá em breve uma tradução em inglês)¹ continha um novo capítulo intitulado "As Fronteiras da Poesia". Na terceira edição, essa nova parte foi retirada, a fim de constituir um outro livro, completado com os três capítulos que aparecem no presente volume. A verdade é

1. N. do t. — De *Art et Scolastique* há uma primeira edição inglesa, e a ela é que alude o autor (*Art and Scholasticism*).

que o último capítulo pressupõe, de alguma forma, o ensaio "As Fronteiras da Poesia", que pode ser encontrado na tradução de *Art et Scolastique*, e cuja reimpressão aqui não teria razão de ser. É suficiente lembrar que, no ensaio em questão, eu indicava a vantagem que a moderna pesquisa acerca das fontes ocultas e espirituais da arte poderia encontrar no uso da teoria clássica da Idéia Criadora, tal como foi elaborada pelos teólogos antigos. Com relação à poesia, considerada como "divinação do espiritual no reino dos sentidos, a ser expressa no mesmo reino", fiz as seguintes observações: "A metafísica", escrevi eu, "busca também o espiritual; mas de maneira totalmente diversa, e tendo um objeto formal completamente diferente. Enquanto a metafísica permanece na linha do saber e da contemplação da verdade, a poesia se mantém na linha do fazer e da deleitação da beleza. A diferença é capital e não pode ser desconhecida, sem grave dano. Uma, capta o espiritual em uma idéia e pela intelecção mais abstrata, a outra o entrevê na carne e por uma extremidade do sentido que a inteligência aguça; uma, para gozar de sua posse, tem de retirar-se para regiões eternas, a outra o acha

em todas as encruzilhadas do singular e do contingente; ambas procuram um supra-real, que a primeira deve atingir na natureza das coisas e à segunda basta tocar em qualquer símbolo. A metafísica anda à cata de essências e definições, a poesia se contenta com qualquer forma que brilhe, de passagem, com o menor reflexo de uma ordem invisível. Uma isola o mistério, para conhecê-lo; a outra, graças aos equilíbrios que constrói, o maneja e utiliza como uma força desconhecida. . . . Poesia, neste sentido, não é, evidentemente, privilégio de poetas. Força todas as fechaduras, espera-vos onde menos a imagináveis encontrar. O pequeno choque pelo qual a Poesia revela sua presença, que faz, de súbito, recuar os planos, e desdobrar-se o horizonte da alma, vós o podeis receber tanto ao lançar as vistas sobre um objeto comum, um pedaço de papelão, "pinturas idiotas, altos de porta, enfeites, telas de saltimbancos, tabuletas"², como ao contemplar uma obra-prima.

Lês os prospectos, os catálogos, os cartazes gritantes :

Eis a poesia, esta manhã. . .³

2. Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*.

3. Guillaume Apollinaire.

“As Belas-Artes, entretanto, e a arte do poeta, sendo ordenadas a um mundo transcendental, destinam-se especialmente, e por natureza, a nos tornar presente a poesia. Captá-la é sua aspiração permanente. Quando a encontram, atingem o princípio de sua própria espiritualidade. ...A poesia é para a arte o que é a graça para a vida moral. A poesia é o céu da razão operativa.”

Finalmente, eu gostaria de afastar, tanto quanto possível, certos mal-entendidos que podem ocorrer, pelo fato de que minhas posições perante o conhecimento poético e a poesia não estão explicitamente afirmadas neste livro, mas em outro, cuja tradução não se fez ainda.⁴ Espero que o leitor compreenda o que está no íntimo de minhas reflexões, principalmente a convicção de que, dado que o trabalho poético se desenvolve, por sua própria natureza, na linha da arte, o conhecimento poético e a Poesia transcendem infinitamente a arte, concebida como simples virtude do artífice. A principal tarefa do filósofo, em tal assunto, é discernir e respeitar a

4. *Situation de la Poésie*, par Jacques et Raïssa Maritain, Paris, 1938.

genuína substância que nos é transmitida pela poesia, e a liberdade a que aspira, e o original e irredutível mistério do conhecimento poético. Se, de outra parte, se deve insistir em que a poesia tem seu campo e suas fronteiras definidas, é para afirmar sua verdadeira natureza; para assinalar os perigos por que passa, como tudo que é grande, e que tornam a poesia ainda mais digna de apreço e de amor.

J. M.

Nova Iorque, abril de 1943.

TRÊS PINTORES

MARC CHAGALL

I

QUANDO São Francisco esposou a Pobreza, pôs-se a cantar, com uma liberdade incrível, a canção mais nova e mais delicada do mundo. Organizou uma comunidade de pássaros, domesticou os lobos, e passeou, com toda inverossimilhança e com toda verdade, a pé e a cavalo, o coração dilatado de amor, no dorso das “colinas exultantes”, como diz o salmista.

É assim que Chagall esposa a pintura: com toda humildade e alegria! Seus olhos claros vêem todos os corpos sob uma luz feliz, liberta-os das leis físicas e os faz obedecer à lei oculta do coração: ágeis, livres, sem nenhum peso, sagazes e inocentes como a burra de Balaão, fraternais, suaves um para com o outro — o porco para com o poeta, a vaca para com a leiteira... Olhar risonho e às vezes melancólico, esquadrinhando um mundo inocente e malicioso.

Todavia, mundo bem real, como o da infância. Nada mais sólido, mais quente, mais unido, que o aperto de mão que se trocam esses esposos aéreos, e pelo qual um sustenta o outro, em pleno azul. Nada revela um conhecimento mais exato do mundo animal que essas admiráveis ilustrações das fábulas de La Fontaine, que se podem admirar na galeria de Ambroise Vollard, e em cujo brilho fluido se mistura o bom humor da Ilha de França com o delírio das florestas russas, La Fontaine com Kiriloff e com os contos de Kota Mourliki.

Do plano visual, tudo se apresenta às avessas. De fato, no plano espiritual, um golpe de luz mágica faz que cada coisa ocupe o seu lugar. Cada composição de Chagall — verdadeira descarga de poesia, um mistério sob a mais pura claridade — é, a um tempo, de um realismo e de um espiritualismo intenso. De vez em quando, ele abre os seus brinquedos, para ver o que há dentro. Isso, porque os ama. Ele sabe que dentro da cabeça da vaca está assentada a fazendeirinha; sabe que o mundo cabriola em torno dos amantes, bucólico e desastrado. Conquistou a amizade da criação, e passeia seus pares, no

céu, com o assentimento absoluto das aldeias em que vivem.

Fica-se com vontade de perguntar qué ciência de perspicácia, tão segura e quase dolorosa, lhe permite ser tão fiel à vida, dentro de tão completa liberdade. Nenhum engano é possível a respeito do amor às coisas, aos animais, à realidade toda inteira — amor demasiadamente nostálgico para ser panteísta — que anima tal ciência e lhe mantém o sopro de vida.

Às vezes, essas reminiscências de perfis sieneses, de visitas florentinas, tornam sensível a gravidade que constitui o fundo de tanta fantasia, e nos fazem compreender o grande amor que Chagall, verdadeiro e admirável primitivo, tem pelo Angélico. Piedade, melancolia, obsessão pela partida empós da perpétua vagabundagem, canção da pobreza e da esperança, é a própria poesia do espírito judeu que nos comove tão profundamente nesses rabinos miraculosos, como nas maravilhas de mobilidade aérea e de verdade feérica que brotam do mundo de formas e de cores inventado por ele para o teatro iídiche de Moscou.

Numa época em que a implacável força criadora de um Picasso e o gênio patético de um Rouault bastariam, parece, para ocupar toda a pintura, somos gratos a Chagall por nos haver mostrado que há — tão diferentes mas não incompatíveis, pois nenhuma beleza esgota a múltipla fecundidade da arte — ainda outras fontes de poesia. Tais fontes derivam, de modo singularmente estrito, do lirismo de uma raça. Mas então, já não será uma virtude quase cristã esse gosto pelas coisas frescas e humildes, pelos equilíbrios difíceis, o gosto de ver assim o mundo sob o ângulo de uma catástrofe feliz?

A obsessão do milagre e da liberdade, da inocência e de uma comunicação fraternal entre todas as coisas revela-nos em Chagall um sentimento evangélico inconsciente de si mesmo e como que enfeitiçado, no qual, não raro, uma certa aspereza do mundo dos sentidos nos lembra que o diabo, aqui e ali, mostra ainda, furtivamente, seus cornos, através das cercas floridas desse luminoso universo.

Chagall sabe o que diz; não sabe, talvez, todo o alcance do que diz. São Francisco lho teria ensinado, como às cotovias. (1929).

II

Ilustrar a Bíblia constituiu, para a arte de Chagall, uma prova singular. Ia-se ver se aquilo que a algumas pessoas parecia ser apenas exuberância de poesia e de ternura inquieta escondia uma substância capaz de renúncia. A verdade é que não duvidavam disso aqueles que haviam adivinhado a importância do coração, nos paradoxos de uma pintura que, maliciosamente, se apressava em enlaçar todas as coisas.

As quarenta e oito águas-fortes¹ executadas para o Gênesis atestam que o pintor saiu-se com vantagem da prova. Renovou-se, permanecendo fiel a si mesmo.

Reduzido, concentrado, esquecido das florações agressivas da cor e da liberdade, sua arte tanto melhor manifesta a qualidade humana e poética e a profundidade de sentimento que o tornam tão caro a nós. Abstrato sem ser cerebral, não conduz metódicamente o buril, segundo os processos dos mestres antigos. Uma técnica engenhosa, ditada por uma sen-

1. Agora, 105. — V. Chagall, por Raïssa Maritain (N. Y. Maison Française, 1943).

sibilidade sempre alerta, faz o branco e o preto, e o preto no preto cantarem maravilhosamente, com modulações veladas, à maneira dos cantos da Sinagoga.

Certas esculturas greco-budistas têm um estranho ar de família com as esculturas da idade média cristã. Mais judeu do que nunca, Chagall retoma aqui, em um mundo totalmente diverso, algo da grave e ingênua inspiração medieval.

A diferença, entretanto, continua a ser profunda. Na sua mais alta perfeição, o gótico chega a salvar, encarnando-a num universo de carne e de alma, a pureza intelectual da forma helênica. A arte de Chagall nada tem da medida da forma grega; coloca-se no extremo oposto. É de uma espécie de caos fluido percorrido pela alma que nascem signos tanto mais emocionantes quanto menos seguros de si mesmos e mais envolvidos nas discórdias da matéria, aparências vivas que são como gestos de mãos ágeis, levantados para cima, implorando piedade. E eis que a grandiosidade aparece ao mesmo tempo, como na descida dos anjos com Abraão, ou na solidão irritada de Moisés, ou nessa admirável criação do homem, de um movimento tão nobre.

Nesse sentido é que eu dizia há pouco: mais judeu do que nunca. E, entretanto, Chagall, em suas águas-fortes, não *quis* ser judeu, supponho que ele nem mesmo sabe muito exatamente que dogmática judia ou cristã o Antigo Testamento ilustrado por ele nos propõe. Foi a poesia da Bíblia que ele escutou e nos quis transmitir: mas essa poesia é a voz de Alguém...

Censuraria a mim mesmo o estar parecendo insinuar um certo sentido a uma arte que não é assim religiosa senão, por assim dizer, mau grado seu. Ela o é, entretanto; pelo menos, de acordo com a mais informulada aspiração. E é perfeitamente lícito salientar que, precisamente porque nada procurou nem quis, naquele sentido, o mundo plástico da Bíblia de Chagall, tão profundamente e dolorosamente terrestre, não libertado ainda, e como que tateando na noite sagrada, dá testemunho, sem o saber, do valor figurativo do grande lirismo de Israel. Quanto mais judaico é este mundo, e mais embaraçado nas laboriosas especulações dos três grandes Patriarcas que são a imagem das três Pessoas divinas, mais ressoa, nele, surdamente, não sei quê

chamado evangélico. Olhai esses três Anjos à mesa de Abraão: que promessas não estarão transmitindo a esse velho a quem Deus nada pode esconder, porque o ama? (1934).

GEORGES ROUAULT

TEZ pálida, olhos claros, sempre vivos, mas de visão antes interior que fixada sobre o objeto, boca violenta, testa arqueada, vasta cabeça outrora guarnecida de abundante cabeleira loira (da qual não sente falta); há qualquer coisa de um *clown* lunar, — surpreendente mescla de dó e de amargura, de candura e de malícia — na figura desse pintor inimigo de conventilhos e convenções, e geralmente de todos os costumes contemporâneos, e que a glória está em vias de retirar de sua caverna, pois nasceu em uma caverna, em 1871, durante o bombardeio de Paris.

Sabe-se que Rouault, que a princípio aprendeu o ofício de pintor de vitrais, entrou, aos vinte anos, para a Escola de Belas Artes, no *atelier* de Gustave Moreau, do qual foi o aluno preferido. “Você não tem talento para fazer coisa parecida”, disse, uma vez, Gustave Moreau a um membro do Instituto,¹ a pro-

1. Bonnat.

pósito de uma obra de Rouault (o *Cristo morto*, hoje no museu de Grenoble) cuja participação no concurso de Roma acabava de ser rejeitada. Assim, a carreira de Rouault começava tempestuosamente... Pela nobreza e o fervor com que ensinava, assim como pela sua viva inteligência do passado, Moreau era um mestre excepcional, mais excepcional ainda pelo cuidado com que despertava, em cada um, sua verdadeira personalidade. Rouault conservou pela sua memória uma devoção, uma fidelidade profunda, hoje raras, e que são a única explicação do motivo por que um selvagem como ele consentiu em ocupar um cargo público (o de conservador do "Museu Gustave Moreau").

Costuma-se dizer que ele tem um *mau temperamento*; entenda-se: um caráter insofistável. E, de fato, as relações com ele não são fáceis, pelo menos para aqueles que ignoram que o sábio processo de uma delicada polidez não é o bom meio de abordá-lo; para aqueles também que, por um açodamento sempre mal recompensado, arriscam-se, amavelmente, a interrogá-lo, a lhe perguntar, por exemplo, o que pensa da pintura atual ou da poesia atual, onde passa suas férias, que é que tem no ca-

valete, com que pinta, e sobretudo, ah! sobretudo: “gostaria tanto de ver seus últimos trabalhos, ser-me-ia permitido fazer uma visita a seu *atelier*?” Isso, isso ele não perdoa. Envolve em segredo tudo o que lhe diz respeito e tudo o que faz, esconde-se selvagemmente. Daí por que tão raramente expõe, e está muito satisfeito com os instintos mercantis do Sr. Ambroise Vollard que interpõe uma espessa treva entre suas obras e os olhares profanos.

Na realidade, pertence à categoria dos tímidos explosivos. Parisiense pela linha materna, mas celta e bretão pelo lado paterno, acumula dentro de si, nas regiões inexprimíveis do coração, impalpáveis tesouros de sonho e nostalgia, de sofrimento e de devaneio, que o contacto com o próximo fere e oprime. Só não sofre violência quando se acha só, em face da obra a realizar, ou quando se distrai e instrui seus filhos,

Geneviève mon gros bourdon,
Isabelle ma colombelle,
Michel faible pilier de la maison,
Agnès petit pigeon,

com uma sabedoria, uma ternura, uma fantasia maravilhosas. Nada compreende de seus furores, de suas explosões, quem não souber relacioná-los com esse lirismo interior, que, desde há alguns anos, ele sente a necessidade de expandir para fora, em estranhas canções que brotam como flores selvagens.

Ao lado disso, um curioso instinto de proselitismo moral, uma incapacidade natural de se resignar à mediocridade do próximo; no fundo, uma insaciável simpatia pelas coisas humanas impele esse solitário a entrar em comunicação com as pessoas e, ao mesmo tempo, a se indignar contra elas. Sob um exterior de grosseria, até mesmo de brutalidade, esconde uma alma que não conhece a indiferença nem o desdém. Daí as ferozes imagens, muito mais sombrias que a caricatura ordinária, através das quais, durante um período (já distante), descarregou seu coração irritado. Suas mais violentas exasperações contra a burguesia e contra a ordem social de nosso tempo são assim como as decepções de uma alma apaixonada pela ordem que traz dentro de si e que, um tanto avidamente, quer também encontrar nas ruas, nos pretórios e no *metro*.

A vida de Georges Rouault não oferece apenas um magnífico exemplo de desinteresse, de paciente coragem, de trabalho fervoroso, obstinado, sem descanso. Revela virtudes mais profundas. Aprendiz de pintor de vitrais (ganhava então cerca de dois cruzeiros por semana), seu patrão, quando ele tinha de levar um embrulho longe, dava-lhe dez centavos para que tomasse um ônibus. O menino fazia a viagem a pé, e guardava o tostão para comprar tintas; mas, a fim de não roubar um minuto sequer a seu patrão, partia junto com o ônibus, e corria sem parar, para chegar junto com o veículo que o deveria transportar. Astuciosa combinação, que conciliava os interesses das belas-artes e os da probidade, a expensas do músculo cardíaco. Gostamos de ver, nesse traço pueril, um símbolo da admirável retidão moral, austera, escrupulosa, heróica, quando preciso, desse grande artista que nunca deixou de ser um artesão. Há, em Rouault, uma *pureza*, — quase jansenista, e que se poderia tornar cruel, — donde se originam sua força e sua liberdade. Há nele como uma fonte viva oculta, um sentimento religioso intenso, uma fé de eremita obstinado, que o conduziu a Huysmans e a Léon Bloy,

e que lhe fez descobrir a imagem do Cordeiro divino em todos os abandonados e em todos os rejeitados pelos quais se enternece. A religião é que está na origem de sua ternura e de sua revolta, de seu ódio contra toda espécie de farisaísmo. Se acrescentardes a isso as qualidades de um olho prodigiosamente sensível e um dom de observação implacável, compreenderéis a verdadeira significação de suas veemências.

Mas, antes de tudo, ele é pintor, exclusivamente *pintor*. Aqui não falamos apenas de sua ciência técnica nem de sua desconcertante habilidade manual. Falamos do espírito da pintura, em sua mais viva realidade intelectual e sensível. Um filósofo poderia estudar nele a virtude da arte, como que em estado puro, com todas as suas exigências, seus mistérios e seus recatos. Se ele fere a tantos com suas reações indelicadas, se se protege contra qualquer gênero de sujeição, com uma violência meticulosa e vigilante, uma independência desconfiada e ativa, é para em si manter aquela virtude, em sua integridade. Gosta de repetir com Poussin: "fazemos uma arte muda"; e embora nele ferveilhe, sempre, uma onda confusa de pensamentos, embora possua

um fino senso de percepção da beleza nos antigos mestres, e descubra, às vezes, expressões das mais significativas (*o desenho, diz ele, é um jacto de espírito em estado de vigília*), nunca se explica, deixa que sua obra se defenda sozinha, respeitando a tal ponto sua arte que não a quer tocar pelas palavras. Obstinado na via que se traçou, não se poderia classificá-lo em nenhuma escola. Sua pintura, tão humana e tão expressiva, tem uma eloquência puramente plástica, sem nada de literário. Seu amor pelo material raro, que poderia tê-lo desviado para um pesquisar sem fim, suas preocupações humanas e seu gosto pela sátira, que o poderiam ter dispersado na anedota — nada disso ele suprimiu mas dominou pela sua arte, que, triunfando de tudo, se tornou tanto mais forte e tanto mais pura.

Tendo diante de si, depois de seu *Menino Jesus entre os Doutores*² o mais fácil e o mais vantajoso dos futuros, rompeu as amarras e escandalizou seus primeiros admiradores, para entrar em uma *noite obscura* cujo fim não enxergava, mas na qual sentia que sua força se estaria purificando. Gustave Moreau, surpre-

2. 1894. — Atualmente no Museu de Colmar.

endido com suas primeiras experiências “realistas” (pois, nessa época, ele já as havia começado, com os carnicheiros que via passar pela rua des Fourneaux em seus caminhões enormes, depois com alguns palhaços que ia espiar na festa de Grenelle, terminado o desfile) Gustave Moreau compreendeu que, afinal de contas, era melhor que ele seguisse sua própria visão. Mais tarde, porém, seus amigos iam censurar-lhe ter falhado em sua tarefa; bem poucos, naquele momento, recusaram-se a duvidar dele. Eu o vi, então, suportar corajosamente algumas traições e, o que é mais duro, a reprovação de amigos verdadeiros e fiéis. Bloy, afetuosamente, mas sem meias-palavras, acusava-o de cair na arte demoníaca, de comprar-se na fealdade e na deformidade. Escutava imóvel, branco e mudo. E que poderia ele responder? Obedecia a uma necessidade de crescimento, mais forte do que ele. Prostitutas, palhaços, juízes, megeras, era a si mesmo que procurava, quero dizer seu próprio acordo interior no universo da forma e da cor. Encontrou-se: mas este é um caminho que se deve percorrer sozinho.

Paciência! Por mais apaixonado que fosse por sua arte, Rouault jamais teve pressa,

nem de obter sucesso perante o público, nem de ser distinguido pelas consagrações oficiais, nem de *realizar* todas as virtualidades que deveria conduzir a seu ponto de unidade. Jamais violentou seus dons. Nem sua visão, nem sua técnica sofreram o contra-golpe das modas passageiras. Sabia qual o preço da verve e da improvisação, mas também a pobreza dos êxitos fáceis e das falsas acomodações que agradam a uma estação; o preço da ciência, mas também o vazio da virtuosidade, das receitas e amuletos de escola. Tinha horror a uma ordem artificial, reconstituída por meios imitados ou mecânicos; sempre se sentiu reclamado por uma certa ordem espiritual, ligada a uma medida estranha, a matizes furtivos, que tentava descobrir dentro de si mesmo.

Captou no real e fez brotar às nossas vistas um brilho que ninguém havia ainda descoberto; essas prostitutas e esses palhaços, essas carnes monstruosas e miseráveis, captadas nas harmonias surdas e nas preciosas transparências da mais complexa matéria, são a ferida do Pecado, são a tristeza da Natureza decaída, penetrada por um olhar sem conivência e por uma arte que não se dobra. Assim, essa arte patética tem uma significação profundamente

religiosa. Pois a qualidade religiosa de uma obra não depende de seu tema, mas de seu espírito. Aliás, desde a época em que Moreau foi nomeado professor-chefe de *atelier* na Escola de Belas Artes, isto é, desde 1892, Rouault pintava motivos religiosos. Continuou a fazê-lo, desde então. Sua passagem pelo mundo dos abismos humanos não nos deve fazer esquecer essa orientação essencial de seu coração, esse movimento profundo em direção à calma e à clareza. Como suas admiráveis paisagens, sua obra religiosa, — e toda a grande produção acumulada em trinta anos de um labor ininterrupto, pinturas, cerâmicas, águas-fortes, litografias, que mais sei eu, — reservam muitas surpresas, mesmo para aqueles que desde muito seguem suas atividades. (1924).

*

Se um pintor, como o de que tratamos aqui, pertence à família dos maiores, é, antes de tudo, em razão de sua *poética*. Em cada tela de Rouault, as formas enchem o espaço — um espaço único, surgido por si — com uma necessidade misteriosa que se parece àquela com a qual as naturezas de um universo cumulam seus limites.

Mas não é em virtude de uma recomposição abstrata que tal coisa acontece. É por efeito de uma emoção criadora, provocada no mais íntimo da alma pela irritação de uma vista infallivelmente sensível e por uma imaginação profunda.

Na medida em que a palavra tradição se refere à manutenção e ao crescimento de certos valores de humanidade, na própria criação artística, a obra de Rouault se situa, assim, na tradição dos mestres. É do ponto de vista de sua força poética que melhor se pode discernir a *qualidade* de seu gênio.

GINO SEVERINI

GEME-SE, por aí, a respeito da época atual: “a arte não passa de artifício, de acrobacia”, etc., recorda-se, com amargor, os grandes operários de outros tempos; e quando um homem trabalha e vive a seu modo, cuida-se em não lhe dar importância. O que é medíocre, hoje, não é a pintura, mas a crítica; ela só faz justiça a um primitivo autêntico, quando o céu, ou a verve de Alfred Jarry¹ o nomeia inspetor de alfândega; que há de estranhável, pois, em que a crítica tenha levado tanto tempo até reconhecer em Severini um verdadeiro pintor da Renascença italiana?

Há poucas histórias tão típicas, ricas de uma experiência artística tão instrutiva, como a história de Severini. Esse concidadão de Lucca Signorelli, de Pietro Barretini e de Santa Margarida de Cortona, depois de haver re-

1. Sabe-se que, na verdade, Henri Rousseau era empregado de um posto de fiscalização em Paris.

cebido as lições da miséria, e aprendido a desenhar sob os lampiões de Roma, desembarca, em 1905, em Paris, — diretamente num bar que se tornará depois a “Rotonde” (admiremos esse senso de atualidade)² — exposto às ardências de sua juventude italiana e de um entusiasmo agressivo, leal e sedutor. Estabeleceu-se em Montmartre, onde conheceu Modigliani, Dufy, Utrillo, Braque, Picasso, Juan Gris. Num certo momento, quis fazer-se avia- dor, trocar a pintura pelas belezas (da qual sua arte guardará algumas reminiscências) da mecânica e do movimento. Em 1910, quando seu amigo Boccioni decide (iniciava-se, então, a moda dos manifestos) aliar-se ao futurismo nascente, e Marinetti vem a Paris organizar a cruzada, Severini torna-se uma das colunas de apoio do grupo futurista, — a única coluna parisiense; os outros, Boccioni, Carrá, Russolo e Balla, estão na Itália. E Severini é tanto mais parisiense que vem a casar-se, logo, com a filha do príncipe dos poetas, que ele encontrou, com Paul Fort, na Closerie des Lilas.

2. O “Café de la Rotonde” ia transformar-se, poucos anos depois, no mais famoso ponto de encontro de pintores e poetas, em Montparnasse.

Nada é tão tedioso como as teorias dos pintores. Essa pletora de palavras não é, todavia, inútil; ela abafa as mediocridades, e, modificando uma opinião pública, acostuada a ser enganada, permite aos verdadeiros criadores, camuflados sob uma filosofia gritante, produzir segundo sua natureza e seu gênio. As teorias, como as lendas, contêm, aliás, transpostas e deformadas, úteis indicações históricas. Naquela época, o futurismo chegava à França, como um magnífico acesso transalpino de impaciência e de generosidade. Sob a aparência brilhante de um *devenir* e de uma compenetração universal, exageradamente bergsonianos, manifestava, sobretudo, com uma espiritualidade a bem dizer muito pobre, um cândido regresso à natureza, não copiada, mas amada, e uma alegria animal em revolver-se na sua onda colorida. Apollinaire não se deixou enganar; e, antes de se ligar, pela amizade, com os futuristas, e de tentar naturalizar suas tendências, entre nós, sob o nome de Orfismo, começou por denunciar o “perigo” de tal volta ao *tema*. Perigo, sobretudo, em relação ao espírito que então dominava.

Se o futurismo não logrou implantar-se na França, era porque se chocava muito violentamente

tamente com aquele espírito, e também porque era coisa por demais especificamente italiana. “Nossa natureza de italianos”, escreveu muito acertadamente Severini, “sempre nos impediu de considerar a arte como um simples jogo, vazio de conteúdo; o italiano cai, ao contrário, muito freqüentemente, no defeito de dar ao tema uma importância que pode ser prejudicial à arte; mas isso pode transformar-se, também, numa grande força.” Os futuristas exerceram, entretanto, uma certa influência, talvez não devidamente reconhecida ainda; ao cubismo, que eles consideravam uma descoberta de gênio, mas “triste até o ponto de fazer chorar”, opuseram a jovialidade, a espontaneidade, o lirismo; não somente Severini ia buscar seus motivos no Bal Tabarin, como nos cabarés e nas maquinarias modernas, como também suas telas eram danças de linhas e de cores. Ele era, com Boccioni, o melhor representante do futurismo; tornou-se célebre depois da exposição futurista de 1912, em Paris, e da de 1913, em Londres; exprimia-se com alegria, com a desenvoltura do instinto; conservo uma fiel admiração por algumas de suas obras daquele tempo, maravilhas caleidoscópicas de juventude e de cor, e

que atingem a uma verdadeira poesia; como também se dá, de outra maneira, com os quadros inspirados pela guerra, pintados alguns anos depois, e nos quais os processos de abreviação e simultaneidade, caros ao futurismo, transmitem, com uma intensidade admirável, e com a franqueza das melhores imagens de Épinal, o espírito do maquinismo irresistível e da destruição.

Em teoria, futurismo e cubismo se opunham bastante rudemente. Na realidade, um pintor sonha, antes de tudo, com enriquecer sua arte e sua visão, e a intransigência dos princípios mascara legítimos conluíes práticos com o inimigo. Se alguns cubistas se aproveitaram da contribuição futurista, os futuristas, e Severini em particular, sem negarem suas ligações originais com o impressionismo, souberam reconhecer o valor da reação anti-impressionista e tirar partido de sua lição. Aliás, Severini conhecera Picasso e Braque, antes da constituição do sistema cubo (com o qual muito se preocuparam, como se sabe, esses dois grandes pintores). E se acusava os cubistas de sofrerem “nostalgia do passado”, se censurava a Picasso por ir procurar fontes de renovação entre guerreiros gregos e nos museus, irritando-se contra

sua indiferença para com tema e contra seu propósito de realizar “pintura pura”, — “nossa psicologia de italianos”, dizia, “se revolta contra essa gratuidade, uma arte sem assunto é de essência anti-italiana” — compreendia, entretanto, a reforma empreendida por Picasso, e adotava, por conta própria, e numa medida bastante ampla, certas idéias fundamentais daquela reforma. Costuma-se distinguir, na produção de Severini, um período futurista e um período cubista. Na realidade, ele usou, desde o começo, alguns métodos do cubismo. Apesar de um regresso à Itália (1913-1914) que o afastou, lamentavelmente, de seus amigos de França, teve sua parte na elaboração do cubismo, em Paris.

Todavia, com essa sinceridade absoluta, impiedosa para consigo mesma — que, para os artistas em que ela existe em tal grau, constitui um elemento trágico, uma permanente tentação de desespero que só uma grande força de alma pode transformar em causa permanente de vitória e de progresso, — Severini sentia bem as fraquezas do duplo movimento de que participava. Proclamar a necessidade de queimar os museus, e de contemplar o mundo criado com um olhar virgem, não é

suficiente para nos dar o meio capaz de habilitar-nos a encerrar, numa obra, a negaceante realidade que circula através das formas sensíveis. Também não basta conceber um fim elevado — o de recaptar a razão primeira da arte, que é construir, e criar, pelo espírito, objetos que sejam, cada um, um universo concentrado, existente por si — não basta querer preparar uma época de pureza, de grandeza clássica, para redescobrir a substância poética, sem a qual uma bela obra jamais seria outra coisa que um cadáver bem feito. De fato só a força criadora de Picasso sustentava o cubismo: foi o que se tornou terrivelmente claro, com o passar dos anos. Cubismo e futurismo, um procurando a renovação da pintura pelo conteúdo e a matéria da arte, outro, pela disciplina formal, careciam de raízes profundas. Severini tomou o único caminho aberto diante de si, para escapar do cubismo, superando-o: aplicou-se, com todas as suas energias, desde 1917, na aprendizagem do *métier*. Não aconteceu a Satie, também já bastante tarde, ir assentar-se nos bancos da *Schola*?

Com a mesma generosidade, e com igual cuidado pela probidade dos meios, pôs-se a in-

terrogar os mestres, a estudar todos os tratados de pintura que lhe caíam nas mãos. Percorreu e parafraseou muito tratado de arquitetura, desde Vitrúvio até Viollet-le-Duc e Choisy. Enfim, vendo-se às voltas com as difíceis construções de Dürer, iniciou-se, para decifrá-las, nos mistérios da geometria descritiva e das projeções ortogonais, travou conhecimento com Charles Henry — encontro perigoso para um artista — mergulhou nas matemáticas, no estudo das relações numéricas e de sua analogia com os sons musicais. Foi um período árido, artisticamente, mas altamente aproveitável (durou até 1922). O resultado de seus estudos matemáticos e da consideração das verdades intemporais, de profundas repercussões, foi uma renovação e um desprendimento interior, um incomparável alargamento de horizontes. Doutra parte, adquiriu aprofundado conhecimento dos recursos técnicos e das normas de sua arte, e um extraordinário domínio do ofício de pintor, na arte do afresco, sobretudo. É com essa firmeza e essa certeza na posse dos meios, que a virtude da arte, por assim dizer, atinge à idade adulta, em um espírito.

O livro *Du cubisme au classicisme*³ revela, sem dúvida, a marca de uma exagerada confiança no cálculo e na combinação racional, num rigor lógico de concepção e de execução que pertencem ainda à ordem material. De qualquer forma, é um testemunho bem significativo. Severini pode achar, hoje, que, atraído pela teoria, para muito longe de sua natureza, dava, então, importância demasiada a um aspecto da arte que, de fato, no fundo de si mesmo, sempre julgou secundário. Todavia, mesmo esse excesso de reflexão era um sinal de que, naquele momento, sua arte passava — crise da idade ingrata — da vida dos sentidos à da razão. O pintor, ao mesmo tempo, pela sua solicitude de perfeição operária, pela sua apaixonada fidelidade ao pormenor concreto de um trabalho honesto, leal e rigoroso, escapava aos perigos da abstração que o ameaçava, e, apesar de tudo, penetrava mais profundamente em sua verdadeira natureza, pela qual tanto se aproxima dos pesquisadores da primitiva renascença italiana.

Mas tinha de fugir também ao classicismo. Novo progresso, mais difícil (pois era

3. Paris, Polovsky, 1921.

preciso despojar-se de uma substância mais rica e organizada), e no qual Severini ia ser ajudado muito, pelo esforço de objetividade, espécie de sacrifício constante, exigido pela realização de grandes decorações murais de temas religiosos. Chamado a decorar uma Igreja na Suíça, ali passou dois anos, arcando, sozinho, com o encargo de toda a ornamentação,⁴ e empreendendo, com tenacidade, em condições físicas duríssimas, um trabalho imenso. Attingiu admiravelmente seu fim. Por força apenas da autenticidade da composição, e de uma eloquência puramente pictural, livres de todo expressionismo anedótico ou psicológico, os grandes afrescos do coro põem-nos outra vez em contacto com a alta tradição da arte sacra. Quanto à ornamentação, que espalha em todo o espaço perfeitamente unido e harmonizado, uma alada multidão de números sensíveis, nele o gênio inventivo de Severini se expande, com inefável liberdade. Ali se vêem afirmar, com evidência, certas possibilidades,

4. Com exceção do batistério, toda a igreja de Sem-sales foi pintada por Severini. A partir dessa época, Severini decorou outras igrejas, em La Roche, Friburgo e Genebra.

tantas vezes desconsideradas, da arte de nosso tempo.

Nos afrescos da igreja de La Roche, na *Cena*, em particular, o rigor pictural deixa transparecer um sentimento religioso mais livremente expresso, uma acrescida emoção. Alexandre Cingria teve razão de afirmar que, em Severini, se deve saudar “um dos mais poderosos atores do renascimento da arte religiosa.”

Temos repetido muitas vezes que as pesquisas modernas, sejam as mais temerárias, na aparência, por toda a purificação formal que exigem, conduzem singularmente a arte a uma aplicação religiosa. O espírito de que se nutrem é que as distancia de tal aplicação. Seria preciso uma purificação essencial, uma renovação interior desse espírito — que não acontecerá sem uma espécie de agonia, diante da qual recua a maior parte dos artistas. Sem-sales e La Roche mostram-nos a vitória de um pintor que viveu as inquietações e descobertas modernas e que, sem nunca as renegar, se tornou, ao mesmo tempo, senhor de sua alma, por efeito de uma sondagem interior profunda.

Daí em diante, Severini só tem confirmado essa vitória. Depois de haver estado algum tempo em Roma, ei-lo de novo em Paris,⁵ e o que tem exposto, recentemente (em particular algumas naturezas-mortas que parecem frutos amadurecidos sob o céu implacavelmente puro de um mundo em que tudo é verdade) revelaram a força vivaz e límpida, própria de quem faz o que quer. Parece decidido a abandonar, por algum tempo, o afresco e as decorações murais, a fim de exprimir-se de maneira que melhor dê largas à inspiração. Severini é agora suficientemente livre para realizar a síntese de si mesmo. Após uma fase de irrupção instintiva, e uma outra de rigorismo racional, sua arte, tendo sofrido o fluxo e refluxo normal das renovações vitais, pode de novo dar lugar à espontaneidade do sentido, já agora dominado pelo espírito. À força de fidelidade, consegue sua arte resolver o conflito entre a espontaneidade e a consciência de si, e a se afirmar como um instinto espiritual imbuído de razão, uma espontaneidade que calcula. Como a de todo grande artista, mas com uma nitidez, uma clareza particularmente

5. E agora (1935), outra vez em Roma.

admiráveis, a vida de Severini nos mostra uma constante ascensão, orientada no sentido de unificar diversidades e oposições aparentemente irreduzíveis. Uma busca tenaz de autenticidade e de justa medida, assim como de uma perfeita probidade e transparência na ordem da razão operativa, tanto quanto na ordem da razão moral, permitiu a Severini reconciliar e fortificar uma pela outra a retidão da arte e a da vida, e, ao mesmo tempo, as aspirações modernas e a tradição pictural dos grandes artesãos de alma ingênua: pureza, infância, razão, fantasia, clareza de espírito, seiva popular, firmeza da *virtude* criadora.

Bem distante do neo-classicismo, Severini é, com simplicidade, um homem de nosso tempo; é também o irmão dos pintores que viveram naquela incomparável época — há seiscentos ou setecentos anos — em que a ciência e a reflexão, antes de se deixarem conduzir pelas fanfarras do orgulho, uniam certezas já muito humanas a uma limpidez de alma ainda inalterada. (1930).

DIÁLOGOS

UM PERÍODO literário se denuncia pelo léxico de suas admirações. Na maior parte das vezes, tal léxico significa menos o que esse período atinge do que o que lhe falta: aquilo que logra sobretudo contra-fazer e corromper.

Hoje, na literatura, tudo lembra o espírito, a pureza.



“Via Satanaz cair do céu como o raio”.¹ O espetáculo continua. No século passado, dois grandes desastres precipitaram relâmpagos na noite. Nietzsche caiu do céu da liberdade, Wilde do céu da arte. Um longo e lento trabalho livresco de escola e de universidade, a metafísica romântica alemã e um certo purismo greco-inglês desaguando na coação e na carne do homem. Schopenhauer e

1. Luc., X, 18.

Walter Pater² escondem-se na sombra do drama.

*

A beleza ainda não acabou de sofrer o vergonhoso domínio da deusa Estética, tomada como fim último da vida humana. O riso interminável, incoercível, espantoso de Oscar Wilde conduzindo um homem ao pecado,³ circula ainda sobre a nossa arte como um grito de volubilidade. É ele que esfria o seu frenesi.

Naturezas perfeitas, os Anjos não podem desviar-se naturalmente da natureza; é na ordem do sobrenatural que seu pecado começa; o demônio tem um ódio sobrenatural à natureza. Serve-se da arte para no-lo ensinar.

*

Os contrários não podem unir-se na verdade; mas e no erro? O espírito moderno é a um tempo rousseauísta e maniqueano. A adoração da natureza e o ódio à natureza ul-

2. O Walter Pater de *A Renascença* (do qual suprimiu, aliás, a conclusão, quando viu as conseqüências que dela tirava Oscar Wilde).

3. Cf. André Gide, *Si le grain ne meurt*.

trajam conjuntamente o Evangelho. O dogma da graça reconcilia no alto da Cruz o que nas regiões da dessemelhança é só contradição que dilacera o peito.

*

Nada mais absurdo que este propósito de Wilde: o de pôr o seu gênio de artista em sua vida, não em sua obra; é como querer insinuar em uma flauta a arte da cítara, em um pássaro a lei da neve. A vida de Wilde não passou de uma frase inútil.

Não foi o *hard labour* que o abateu. Harris observa que ele saiu da prisão em melhor estado do que quando ali entrou. Mesmo sua arte se aproveitou do regime: testemunham-no o *De Profundis* e a *Ballad Of Reading Gaol*. Foi Lord Douglas que o abateu. O pecado mata também a poesia.

O padre chegou a tempo de salvar sua alma, porém demasiadamente tarde para lhe salvar a arte. A arte está presa à duração terrestre; para ela não há misericórdia *in extremis*.

*

Os poetas se queixam dos moralistas. Também estes misturam constantemente arte e moral, em detrimento de ambas. Confusão de valores estéticos e de valores éticos, um dos flagelos de nosso tempo.

*

PUREZA. Da própria palavra se faz um uso impuro. Tornou-se uma palavra equívoca, que se arrasta daqui e dali. Junto ao marquês de Sade, à Tcheka, etc.

Um ato humano desafetado de qualquer valor moral, ao qual nem sequer roça a distinção entre o bem e o mal e não é tocado por nenhuma medida humana ou divina, a não ser o número da sensação, este é "puro". Um crime, um vício, a mentira, a imundície, a maldade, a blasfêmia, tudo isso é "puro", se é intacto, se é bem feito, se nenhum reflexo da razão o julga ou interrompe seu movimento. Sempre Jean-Jacques: o homem que medita é um animal depravado. Desde logo, o cúmulo da impureza é o pudor. Um padre *sincero* subiria nu ao altar, como na missa negra.

Vestir em si mesmo a animalidade de humanidade, os sentidos de razão e de sabedo-

ria, e a própria humanidade dos méritos do Cristo e de sua caridade, cobrir as mãos com a graça de Deus para tocar a Deus, como Jacó aproximando-se de Isaac com as mãos de Esaú, é duplicidade, hipocrisia. A sinceridade exige de alguém que ele seja aquilo que é no mais baixo do seu ser; e a pureza quer que o exhiba.

Os surrealistas dialogam sobre o amor.



Eu sei, é pelo exemplo de uma mentira que a história de Jacó e Rebeca nos instrui. O vocabulário que Deus põe à nossa disposição usa de tudo para sugerir as coisas divinas. Mas de que verdade tal mentira é a figura! Para descer ao âmago da sinceridade, para reconhecer verdadeiramente o que somos e ao mesmo tempo o que Deus é, torna-se preciso “disfarçar-nos” — desta vez, porém, sem mentira, e graças a um dom que transfigura o ser — é um Outro que é mais nós do que nós mesmos, e que nos vivifica com uma vida que é melhor que a nossa. E seu sangue enrubesce minhas faces, dizia uma santa.



As plantas, diz Aristóteles, vivem num perpétuo sono; porque só têm uma alma vegetativa, toda sua finalidade se concentra na flor. Têm a boca presa à terra, e é sua corola hermafrodita que expõem aos pássaros do céu, sem o menor recalque.

A literatura de hoje gostaria de ser planta.

*

Imagina-se que, no paraíso, a inocência consistia em ignorar o bem e o mal. A pureza estará pois em proceder como se o mal não existisse. Digo que isso é uma mentira: a pureza do ser humano está em reconhecer a lei não da planta, mas do homem. No paraíso, não era permitido tudo; a inocência não consistia em fazer sem constrangimento o bem ou o mal, mas em só fazer o bem sem sofrer obstáculo. O desejo de possuir a ciência do bem e do mal, era o desejo de transformar-se, como deuses, em regras do bem e do mal, e também o de esquadriñar o que o gosto do mal contém de saber.

Desde então, só há pureza em uma outra árvore, aquela sobre a qual Deus estendeu seus braços para morrer.

*

A pureza poética é uma pureza mineral.
A pureza é uma virtude humana.

*

A arte não é uma caricatura da criação; *continua* a criação, "cria por assim dizer no segundo grau."⁴ A moral não é um código de respeitabilidade; é o código dos testes de amor.

Porque a arte (o que é verdade) reflete a moral, declarar que a arte exige uma vida moralmente perigosa e experiências novas em moral como em estética (isto é, experiências destinadas a tornar inocente, graças aos sortilégios do coração, aquilo mesmo que Deus proíbe), significa, se o querem, subordinar a arte à moral, mas a uma moral que a arte violou. Sob o pretexto de ocupar na arte o lugar da estética, transforma-se ela própria em presa e vítima da arte.

*

"Não se impede um pássaro de cantar."
Mas se teu olho direito te scandaliza, arranca-o, diz o Salvador.

4. Art et Scolastique, 3.^a ed., p. 104.

Um autor não é um pássaro. E um canto outra coisa não é, jamais, senão o canto da lei eterna, numa criatura obediente.

*

Viver perigosamente. A única forma de vida, isenta de bravata e de engano, é o viver como cristão: sem nada sonegar ao amor e sem nada subtrair à lei.

É fácil praticar a lei sem amar, e fácil amar desprezando a lei. Mas quem pratica a lei sem amar não pratica a lei, porque o primeiro mandamento é o amor. E quem ama desprezando a lei não ama, porque a lei é a primeira vontade d'Aquele que nos ama, e a Quem amamos. O cristão dá a sua vida cotidianamente, abraça a lei e o amor que, juntos, formam a cruz.

*

FIRMEZA. Nada mais frouxo que um ato gratuito. É a última forma de obsequiosidade, uma curvatura perante o vazio.

“O amor é duro como o inferno”. Escolhei! Apenas neste ou naquele encontrareis uma firmeza autêntica.

*

A firmeza, a elipse, o horror ao sentimentalismo e à transição, à convenção, à rotundidade, à abundância, eis alguma coisa que os jovens compreenderam logo e logo usaram: outras tantas receitas de estilo, melhores sem dúvida, e tão fáceis, ai de nós!, como outras quaisquer. Mas quando tais receitas se incorporam a seus espíritos, levam-nos a odiar a piedade, a amar a inveja, a maldade, a vilania, a insultar ritualmente suas mães, a concertarem entre si pactos de bruxaria, fazem-se uma vez mais, e sem nem o saberem, vítimas do esteticismo. Os últimos *dandies*.

*

ESPÍRITO. É na própria carne que a heresia moderna busca o espírito. A heresia moderna planta na carne todos os pecados do espírito — o orgulho, o desprezo de Deus. O de que acima de tudo tem medo é da verdade.

Amar apenas a procura — sob a condição de jamais encontrar — querer apenas a inquietação, é odiar a verdade.

*

Pecados contra o Espírito são os que destroem no homem aquilo mesmo que o coloca

à disposição da misericórdia: o arrependimento, a esperança, a aquiescência à verdade... Se muitos daqueles que têm a boca cheia de espírito parecem entregar-se a tais pecados, é porque um outro Espírito se esforça por fazê-los imitar sua obstinação.

Uma boa parte da literatura atual é literalmente possessa. Poder-se-iam verificar nela alguns dos sinais em que se fiam os sacerdotes para surpreender a possessão: o horror às coisas sagradas, a pseudo-profecia, o uso de línguas desconhecidas, a própria levitação; pode-se vê-la circular de cabeça para baixo, ao longo das abóbadas do pensamento.

*

O homem "animal" ou natural recebe pelos sentidos tudo que lhe vem de fora; pelos sentidos é que as idéias se formam, mediante a atividade do intelecto. A razão, que transcende os sentidos, trabalha, entretanto, no estaleiro dos sentidos. A filosofia, ainda a melhor, permanece tributária de seus materiais.

Eis por que a linguagem mística só conhece dois termos: a vida segundo os sentidos, e a vida segundo o espírito; os que dormem nos seus sentidos, e os que velam no Es-

pírito Santo. Pois só há para nós duas fontes: os sentidos e o Espírito de Deus.

O homem tem uma alma espiritual, mas que informa a um corpo. Se quer viver uma vida totalmente espiritual, não lhe basta a razão; suas tentativas de angelismo falham sempre. A única espiritualidade autêntica⁵ é ligada à graça e ao Espírito Santo.

“O homem *animal* não aceita as coisas do Espírito de Deus: são loucura para ele, e ele não as pode entender. Porque são julgadas espiritualmente. Porém o homem espiritual julga todas as coisas e não é julgado por nin-

5. O contexto mostra suficientemente que falamos aqui da espiritualidade no sentido absoluto ou puro e simples, da espiritualidade que se apodera do ser todo inteiro. A respeito já nos explicamos, aliás, em *Les Degrés du Savoir* (ps. 526 e seguintes). “A marca do espiritual pode imprimir-se numa parte apenas ou em tal aspecto de nosso ser ou de nossa vida: trata-se então de uma certa espiritualidade, uma espiritualidade vista de certo ângulo. Neste sentido, há uma espiritualidade natural, de múltiplos graus e de variadas formas, pela qual a alma humana dá testemunho de sua própria essência” e do amor natural de Deus, inscrito no fundo de nosso ser. Se o Sr. Maurice Blondel houvesse prestado atenção nessas páginas, ter-se-ia poupado um mal-entendido a respeito do sentido de uma boutade, como ele diz, que o escandalizou no primeiro capítulo da mesma obra (*Les Degrés du Savoir*) e à qual consagra em *La Pensée* algumas reflexões austeras. Já há escândalos bastante no mundo; era supérfluo mais esse. (1935).

guém. Pois quem conheceu o senso do Senhor, para que o possa instruir? Nós, porém, temos o senso de Cristo.”⁶ S. Paulo julga todos os filósofos. Não é julgado por nenhum deles.

*

GRANDEZA. Outro lugar-comum da época. Se o nosso tempo não encontra, não é por falta de saber o que deva ser procurado.

A grandeza é impossível onde faltam Deus, a humildade, a inteligência, o amor, a personalidade. De outra parte, sabemos de sobra que é inútil procurá-la na ostentação da quantidade, no wagnerismo.

Resta a mecânica, e o choque que abala o corpo por um momento.

*

CORAÇÃO. Recuso-me a ver nele um ídolo encarregado de refazer o mundo melhor do que Deus o fez.

*

Em certos filósofos, o coração subiu à cabeça para mascarar uma ausência.

6. S. Paulo, I Cor., II, 14-16.

Donde uma curiosa desordem fisiológica. Quando o coração está na cabeça, o pensamento sofre, sem dúvida; mas também o sentimento. Ninguém tem afeições mais amargas do que os teóricos da caridade-filosofia.

*

L'amore che non è amato. Que é o amor que não ama o Amor? O coração, se Deus não o ocupa? S. Francisco condena a profanação do coração.

*

Escolher o coração por emblema é dedicar-se ao único Coração que não mente, e é rodeado de espinhos.

*

Agonizante em Getsêmani, agoniza até o fim dos tempos, pois todo o passado e todo o futuro revolveram-se dentro dele, naquela noite. Aberto na cruz, sangra na Igreja, pois a Igreja continua nos membros a paixão da Cabeça.

Devemos assim, ao longo de todo o tempo, consolar este Coração habitado pela beatitude; eis que hoje, na encíclica *Miserentis*.

simus o Papa suplica aos homens consolem a Deus. Depois de ter explicado essas coisas, acrescenta, citando Santo Agostinho: “Dê-me alguém que ama, e ele compreenderá o que eu digo”.

*

SINCERIDADE. Há uma sinceridade *especulativa*, quero dizer em relação a si mesma e na ordem estrita da vida interior; um olhar reto, perante o qual o coração se expande como uma campina devassada; para o qual os pudores, as suscetibilidades, as proibições sociais e todas as regras que vigoram no diálogo com outrem, transferidas para um colóquio secreto a que apenas Deus assiste, não vêm dissimular nada daquilo que é. Tal sinceridade só não é freqüente, porque requer coragem.

Os santos a possuem, pois são esclarecidos pelo dom de ciência, iluminação das lágrimas, e sustentados pelo dom de força, que os impede morrer de tristeza, ao se enxergarem a si próprios. Em um plano diverso, alguns dons de ordem artística obtêm-nos tal sinceridade, à sua maneira. Foi dessa natureza, na literatura profana, o privilégio de

Proust, mas à custa de que frouxidão, de que tremenda disponibilidade. Tal é ainda, na descrição mística do mais singular itinerário religioso, o maravilhoso dom que vamos encontrar em René Schwob.⁷

*

O erro mortal de muitos espíritos, capazes, senão de ter, pelo menos de estimar essa sinceridade *especulativa*, está em contrafazê-la, na ordem da ação, em que uma falsa sinceridade *prática* transforma-se logo em virtude única.

Tal “virtude” consistirá então, não mais em nos vermos mas em nos aceitarmos, a cada momento, tais como nos encontramos a nós próprios, sem nada escolher, nem preferir, nem *formar* em nós. Sinceridade da matéria, do informe como tal e da dispersão. Como se fosse mentir o tocar em nossas possibilidades internas para conformá-las a sua lei mais profunda e a seu eterno exemplar. Então, El Greco, pintando o enterro do conde de Or-

7. Pensava em Moi Juif ao escrever estas linhas; Ni Grec ni Juif, publicado depois, revela o mesmo dom admirável.

gaz, mente; suas cores sobre sua palheta, eis sua sinceridade.

*

Todo pecado é triste, altera a natureza. Não há pecado puro. O puro contorno da impureza é uma coisa impura.

Não me fiz a mim mesmo, nem me salvei a mim mesmo; meu pecado subverte o trabalho de um outro, e desfigura a face de um outro.

Extraindo de teu pecado a beleza, tu o envias como um anjo para o meio de teus irmãos. Ele os mata, sem o menor ruído. Entretanto, não consiste nisto a tua primeira falta. Mas em que tu mesmo, em ti mesmo, escondeste um cadáver na árvore de tuas artérias, como se Deus não enxergasse.

*

É um traço de pedantismo afirmar que toda virtude é hipocrisia, toda personalidade máscara de teatro. *A forma da razão* é naturalmente postulada por aquilo que somos. *A forma da graça* (sem a qual a razão forma-nos mal) é, embora gratuita — sendo sobrenatu-

ral e descendendo do Princípio — mais cara à natureza que a própria natureza.

*

O teólogo considera a personalidade no mundo da deidade, o metafísico no mundo do ser enquanto ser, o psicólogo no mundo dos fenômenos interiores, o moralista no mundo da ação. Em geral essas considerações permanecem separadas, o que gera no espírito uma espécie de pluralismo da pior qualidade.

Acontece então que, quando os planos por acaso se misturam, a *pessoa* do metafísico se encontra perdida no dicionário do psicólogo. Este, verificando com razão que ela não é um fenômeno desta ou daquela espécie, toma-a por uma “ilusão do senso comum”. O menor grão de milho se sentiria mais à vontade.

*

Todos os amálgamas de imagens e todas as duplicidades que põem, num só homem, vários homens e postulações contrárias simultâneas (sem chegar, entretanto, a deslocar o substrato da livre escolha entre dois fins últimos opostos e eficazmente amados acima de

tudo) são compatíveis com a unidade substancial da personalidade metafísica. Mas esta, que é a própria subsistência da alma espiritual, só se realiza em ação, só se torna personalidade moral pela seiva formadora da inteligência, do amor e de suas virtudes.

Uma outra seiva ainda, e melhor, em nós circula. Por sua causa e da vinha de que somos ramos, o vinhateiro nos poda a fim de que possamos dar fruto.

*

Gide e Dostoievsky. Gide de tal modo simpatiza com seu modelo, que a ele se conforma e o conforma a si. Sabe, de resto, que o faz, e com certeza julga que nenhum verdadeiro artista poderia proceder de outra forma; o que é a um tempo verdadeiro e falso, como tantas teses literárias.

Dostoievsky jamais enviou seu irmão mais jovem à procura da liberdade no pecado, com mais audácia do que ele próprio o tenha feito. Amava muito a esse irmão, fez sua própria viagem com sagacidade bastante, sabia muito bem o que é o pecado.

*

Pormenor lingüístico relatado por Mme. Hoffmann: “Há em russo uma só palavra para designar o infeliz e o criminoso.”⁸

Abro o dicionário de Makaroff; vejo que “infeliz”, em russo, é: *niestchastni*, e “criminoso”: *prestoupnik*.

Cometer o crime, sabendo que é crime, e, por desespero, engolfar-se nele, cada vez mais, certamente isto é russo (e humano). Trata-se, porém, de coisa absolutamente diversa de confundir crime e infelicidade.

*

Dostoievsky encontrou o Cristo nas galés, e não se desviou dele. *Time Jesum transeunt et non amplius revertentem*.

Um dia, Dostoievsky teve os olhos abertos para o mundo espiritual, por um toque do Evangelho, e permaneceu para sempre perturbado, porque as intuições de seu coração não encontraram, da parte de sua inteligência, as puras certezas que as teriam levado ao equilíbrio.⁹ Intoxicado por seu tempo (e por

8. André Gide, Dostoievsky, Paris, Plon, 1923, p. 121.

9. Daí também a perturbação de seu pensamento político, oscilando entre um singular teocratismo utópico e uma impotente resignação perante a autocracia; fraqueza

Jean-Jacques Rousseau), jamais acreditou que a razão pudesse justificar essa distinção entre o bem e o mal à qual submetia seu pensamento. Ele parece não ter tido também uma consciência clara da certeza essencialmente sobrenatural daquela fé no Redentor à qual estava suspensa a sua alma.

A desgraça de Dostoievsky consistiu em ter criado uma espécie de cisma entre o amor e a sabedoria, em não ter compreendido que esta é como uma espiral daquele. Ele próprio foi a primeira vítima de sua incompreensão do catolicismo.

*

Gide o observou muito justamente: “nada é menos gratuito — no sentido que se dá hoje a esta palavra — do que a obra de Dostoievsky. Cada um de seus romances é uma espécie de demonstração; quase se poderia dizer um arrazoado — ou melhor ainda uma pregação”. Escreveu os *Karamazoff* e *Os Possessos* para projetar sobre o ateísmo a terrível luz que o consumia.

que hoje a crítica revolucionária na Rússia tem denunciado a mais não poder.

Será preciso acrescentar que seu exemplo basta talvez para mostrar que é possível “saber que o que se escreve terá uma consequência”, sem que para isso seja necessário torcer seu pensamento e sua arte? Dostoievsky “conserva, perante a realidade humana, uma atitude humilde, submissa; jamais força, jamais inclina o acontecimento em direção de si próprio”. Muito bem! Isto quer dizer que sua arte não se dobra, enquanto é usada para seu Deus.

*

“Dostoievsky não é propriamente falando um pensador, é um romancista.” André Gide explica-nos muito bem que, sem jeito para exprimir seus pensamentos por conta própria e no plano da abstração, Dostoievsky os mistura à carne e ao sangue de seus personagens e os faz viver neles; não são idéias de filósofo, idéias contemplativas, são idéias de artista, idéias factivas. Nada mais exato — desde que se acrescente que esse romancista é um romancista-teólogo, um romancista-profeta. Mas então tomemos cuidado para que, tentando surpreender seus pensamentos, não venhamos a desconhecer a admirável complexidade da sín-

tese criadora, a atribuir de um modo muito brutal ao artista, como procedendo diretamente dele, o que só é dele por força e na matéria por ele animada, o que só manifesta seu pensamento pela refração de mil raios, e pela distribuição total da luz, e tanto pelo que é sombra quanto pelo que é luz.

Cuidemos também em não atribuir ao pintor o que pertence ao modelo. Não se insiste bastante, a meu ver, sobre o caráter *objetivo* da obra de Dostoievsky. Ele quis retratar seus irmãos, e pôr a nu suas chagas. Virtualmente, tinha em si todas essas chagas, eu sei (e não é verdade que temos em nós, cada um, todas as chagas da raça humana?). Por isso, pôde descrevê-las com mais segura exatidão, não lhes atribuiu, porém, o *estado de sanidade*, nem como tal as amou. Sob certo ponto de vista, esse místico da nação russa, que odiava em Turguenieff o russo desenraizado, tem antes a aparência de um escritor ocidental, tanto é lúcido e *separado* o olhar que lança sobre a alma dos seus.

*

“Se Deus existe, tudo depende dele, e nada posso fazer contra sua vontade. Se não

existe, tudo depende de mim, e sou obrigado a afirmar minha independência...

“Procurei, durante três anos, o atributo de minha divindade, e o encontrei; o atributo de minha divindade é a independência. É o único modo de mostrar, no mais alto grau, minha insubordinação, minha nova e terrível liberdade, porque ela é terrível. Matar-me-ei para afirmar minha insubordinação, minha nova e terrível liberdade...”

É todo o drama do mundo moderno que Dostoievsky concentra no pobre quarto de Kiriloff: a história da conquista da *asseidade*. Se um Deus criado não cria, pelo menos pode destruir. Kiriloff raciocina bem, vê claro.

Mas parte do princípio louco *contra o qual* optou Dostoievsky, e que ele próprio considera o grande Erro homicida. Por pouco que se ligue aos escritos teóricos em que Dostoievsky afirma diretamente seu pensamento, seria de qualquer forma estranho não se desse nenhuma importância, e se negligenciasse o *Diário de um escritor*.

Por que então, depois de uma série de ladeamentos insensíveis, depois de haver insinuado que o diálogo entre Pedro Stepanovitch e Kiriloff “permanece muito misterioso, no

próprio pensamento de Dostoievsky” (por que isso? Dostoievsky em nenhuma parte parece ter dominado seu tema com uma consciência mais lúcida), e que Kiriloff tem idéias “que Dostoievsky não aprova, em sua totalidade” (estou certo disso, são suas inimigas) — por que vir dizer-nos, no fim, que “se as palavras de Kiriloff nos parecem, à primeira vista, um tanto incoerentes, todavia, através delas, é bem *o próprio pensamento de Dostoievsky* que vamos descobrir”? ¹⁰ Absolutamente não! Nem mesmo um obscuro recesso desse pensamento.

*

“Bem sei,” escrevia Gide há trinta anos,¹¹ “que Dostoievsky põe aquelas palavras nos lábios de um louco; mas talvez seja necessária uma certa loucura, para dizer certas coisas, pela primeira vez; — talvez Nietzsche o tenha experimentado. O importante é que tais coisas sejam ditas; pois, agora, já não é preciso ser louco para pensá-las.”

10. André Gide, *Dostoievsky*, p. 282. Nós é que sublinhamos.

11. A Angèle, 10 de dezembro de 1898 (*Pretextes*).

Oh não! basta ser uma pessoa *moderna*. Angèle, ansiosa por tudo quanto é pretexto, pode pensar tais coisas sem perigo. Mas no coração de Nietzsche e de Kiriloff elas assumem todas as suas dimensões. Sua loucura julga suas idéias — não porque se encontre no princípio dessas idéias, mas, ao contrário, porque estão no seu termo. E, dado que as leis da reversibilidade são insondáveis, talvez essa loucura nos sirva, na verdade, como regime de cura — não para que sejamos tão inconsistentes, ao ponto de pensar coisas loucas sem sermos loucos, mas para que tenhamos a simplicidade de não pensar coisas loucas.

Livre Deus um cristão de prostrar-se diante do pecado, como, pelo menos segundo Gide, o Padre Zossima se prostrava diante de Dmitri Karamazoff. Mas o cristão dobrará os joelhos perante o destino de um Kiriloff ou de Nietzsche, nele adorando os decretos eternos, e uma misericórdia acima de nossos pensamentos.

*

André Gide vê passar, pela história de Kiriloff, não sei que sombra do sacrifício redentor; descobre na *Correspondência* de Dos-

toievsky, uma alta doutrina sobre o sacrifício voluntário, a qual lança, diz ele, uma estranha luz sobre o caráter de Kiriloff. Será que ele se esquece, aqui, de que o artista emprega o que possui de melhor em si para fabricar seus monstros, e que Dostoievsky precisa exatamente dessa elevada idéia do sacrifício para compor o personagem no qual devia aparecer, numa torcida imagem do sacrifício, um vestígio ainda de sua grandeza?

Os antigos ensinavam que, como viciação do ser ou mais exatamente privação, *privatio boni debiti*, o mal “tem sempre o bem como motivo”. Dostoievsky não ignorava essa lei da criação. Sabia que o mal não subsiste nem age senão pelo bem, e que em todo erro se espelha um reflexo partido da verdade. É por isso que Kiriloff é um ser vivo, e que há nele uma substância humana a amar e a salvar.



Todo romance é um espelho que se passa diante dos *futuríveis*¹² e diante das leis

12. Os teólogos chamam futuribilia os acontecimentos que estariam para verificar-se, de acordo com a preciência divina, se alguma coisa antes não realizada se realizou num dado momento.

do governo divino, e o romancista que não crê nos valores morais destrói em si o próprio valor de sua arte.

Ao Stavroguine dos *Possessos*, que é, entre todos os seus personagens, o que mais se parece com sua própria confissão, Dostoievsky não fornece nenhum álibi; leva-o até seu miserável suicídio com uma severidade, uma lucidez, uma lógica implacável. Ama-o, contudo, pois Stavroguine é ele próprio, ou pelo menos a face tenebrosa de si mesmo. Mas é precisamente aí que melhor aparece, a meu ver, a transcendência de seu gênio de romancista. Sua obra se assemelha ao universo vivo, há nela uma espécie de *patético metafísico*, porque os seres que nela se movem, aí estão, de algum modo, para com o pensamento que as criou, na mesma relação em que se acham os homens para com Deus. Dostoievsky ama seus personagens, mais ternamente talvez que nenhum outro artista, põe-se neles, mais que nenhum outro; ao mesmo tempo, sonda-os e os julga inflexivelmente.

*

Gosto de reencontrar essa grande idéia do romance em Julien Green. De tal modo

respeita ele em sua arte o milagre criador e as invisíveis raízes que a ligam ao reino dos céus, que uma consentida complacência com aquilo que fere a alma lhe pareceria suficiente para matar-lhe os dons.

Como deixar de assinalar aqui a importância de uma obra como *Les Clefs de la Mort*? Ali, o intangível é tocado; sente-se esse admirável tremor que um profundo respeito pelo tema produz em uma fervente mão.

*

“A questão essencial não é a de saber se um romancista pode ou não pintar tal ou tal aspecto do mal. A questão essencial é a de saber *a que altura* ele se coloca para fazer tal coisa, e se seu coração e sua arte são bastante puros e bastante fortes, para fazê-lo sem conivência.”¹³

Será preciso dizer que, para mim, o romancista deve isolar-se a si mesmo de seus personagens, observá-los de fora, como um sábio segue, em seu laboratório, as experiências que assentou realizar? Vejamos então:

13. Art et Scolastique, 3.^a ed., 1935, p. 298.

poderia o personagem existir, se não vive em seu autor e seu autor nele? Não é em virtude de uma simples metáfora, mas, na verdade, de uma analogia profunda, que devemos colocar a arte do romance na luz teológica do mistério da criação propriamente dita. “Ao contrário dos outros gêneros literários, o romance tem por objeto, não uma coisa a fabricar, cuja beleza própria está no mundo dos *artefacta*, e cujos elementos, apenas, são fornecidos pela vida humana, mas a própria vida humana a ser conduzida em uma ficção, como a Arte da Providência o faz, na realidade. Seu objeto de criação é a própria humanidade, a ser formada, sondada e governada como um mundo.”¹⁴ Humanidade imaginária, entenda-se, que nasce no coração do homem e revela o homem a si mesmo. Neste sentido, pode-se dizer, com Mauriac, que o conhecimento do homem é o fim próprio da literatura romanesca.

*

Imanência e transcendência: haverá algo de mais íntimo às criaturas do que o seu

14. Art et Scolastique, *ibid.*

Criador? É em Si Mesmo que Ele as conhece, elas são participações (livremente queridas) de sua essência. E Ele Próprio, em Si Mesmo, é perfeitamente separado delas.

O homem é um criador demasiadamente pobre, mesmo com relação às suas imagens, para ser capaz de tão perfeitas *precisões*. Ora se afasta de mais, ora se mistura de mais ao que cria. Resta que o termo para o qual tenda seja bem claramente determinado.

Não confundamos a união de amor e a união de cumplicidade. *Amor extasim faciens*; é pelo amor, não por um obscuro conluio, que o romancista está em seus personagens. Só pode retratá-los bem, só os conhece, se, vivendo neles, os julga. Não para “intervir” de fora e desviar-lhes o destino. Mas, ao contrário, para acompanhar, de dentro, esse destino, e torná-lo verdadeiro.

*

Mauriac cita uma página em que eu escrevi: “Há um segredo dos corações que é vedado aos anjos, aberto apenas à ciência sacerdotal do Cristo. Um Freud, hoje, por ardis de psicólogo, tenta violá-lo. Cristo repousou seu olhar nos olhos da mulher adúltera, e tudo

devassou até o íntimo; só Ele o podia fazer, sem a menor mácula. Todo romancista lê, sem pudor, nesses pobres olhos, e conduz o seu leitor ao espetáculo.”¹⁵

Procuo em vão, nestas linhas, o menor voto em favor “de uma literatura romanesca oratória, combativa, cujos personagens representativos de uma raça, espécimes de uma classe ou de uma geração, seriam mobilizados em favor de tal ou qual ideologia.”¹⁶ Considero semelhante literatura — drama ou romance ideológicos — como a literatura menos defensável.

“Ousamos ler nos mais pobres olhos, porque nada nos indigna, nada nos desgosta daquilo que é humano.”¹⁷

Indignação? desgosto? Não, na verdade, o que peço é respeito por esses pobres olhos. Ainda mesmo no pecado da criatura subsiste um mistério que nos é sagrado; pelo menos essa ferida lhe pertence, é seu miserável bem pelo qual empenha sua vida eterna, e em cujas dobras se escondem a justiça e a com-

15. *Trois Réformateurs*, p. 170.

16. François Mauriac, *Le Roman*. Paris, 1928, p. 40.

17. *Ibid.*, p. 41.

paixão de Deus. Para curar essa ferida, o Cristo quis morrer. Para enxergar tão profundamente como Ele, na alma pecadora, seria preciso amá-la com a mesma ternura e pureza.

*

Assim pois, eu não conjuro o romancista a desviar o olhar daqueles olhos. Apenas *verifico* que ele pousa nele seu olhar e pretende ler-lhe o íntimo.

E penso também que uma exigência fundamental de sua arte o impele a sondar assim o recesso da sensibilidade mais individual, até entrever o monstro de singularidade (digo de singularidade, não de anomalia) que jaz em cada um de nós.

Mas peço que ao menos se compreenda a significação de tal fato. Peço que se veja que compromisso é assumido, sob pena de tudo falsificar e desfigurar.

*

Não separar a audácia do pudor, o que é, Mauriac o observa muito justamente, uma questão de estilo, não basta de maneira alguma. Não é ainda suficiente reconhecer que

“o dom de si, o gosto pela pureza e pela perfeição, a fome e a sede da justiça, também constituem um patrimônio humano; que também disso, nós, romancistas, devemos dar testemunho”; e em razão de que “a obra do cristão Dostoievsky se eleva tão alto acima da de Proust.”¹⁸

É a pura verdade, mas não basta. Porque se trata de descobrir o todo do homem, e porque, no bem e no mal, no uso da graça e na sua recusa, há no homem muito mais que o homem: não é apenas a lucidez de um Meredith, é a apercepção de um Pascal que o romancista, em sua qualidade própria de romancista, deve cobiçar. É em virtude de uma lei intrínseca de sua arte que se deve dizer: “Quanto mais o romancista moderno desce na miséria humana, mais se exigem dele virtudes sobre-humanas. Para escrever, como deveria ser escrita, a obra de um Proust, seria necessária a luz interior de um Santo Agostinho.”¹⁹

*

Faltando essa luz, é preciso limitar-se.

18. François Mauriac, *Le Roman*, p. 69.

19. *Art et Scolastique*, p. 298.

De outra parte, daria prova de extremo esgotamento mental quem supusesse que não há para o romancista outros temas possíveis senão os de Proust ou de Colette.

Sob esse ponto de vista, *Sous le soleil de Satan*²⁰ marcou o fim de uma ilusão.

*

O papel do romancista não é o do sábio. O sábio apenas propaga noções, ocupa-se apenas da verdade. Só se dirige a um limitado público de leitores especializados.

O romancista goza de uma influência praticamente ilimitada. Só raramente tem como leitores aqueles para os quais é feita sua mensagem (e que são em pequeno número). Ele sabe disso. Queixa-se disso. Aproveita-se disso. Gosta disso.

Tal *ilimitação* de público torna cada vez mais difícil o problema. É preciso encará-lo dos dois ângulos. Da parte do público, cabe a diretores de consciência, inteligentes e informados, traçar, o menos mal possível, limites que o jogo natural da produção literária por si mesmo não traça.

20. O primeiro livro publicado por Georges Bernanos.

Da parte do romancista, se acontece, algumas vezes, ficar ele perplexo diante das conseqüências de sua obra (tais conseqüências, no geral, são ambíguas), resta-lhe, em todo caso, um critério seguro: se resolve não se permitir retratar, segundo a regra que discutíamos acima, senão aquilo que o pode fazer sem conivência com o mal, a severidade consigo mesmo será, sem o dispensar do cuidado para com os outros, a medida essencial do que é permitido a sua obra.

*

Sim! Na falta da luz do dom de ciência, o romancista tem à sua disposição outros recursos. Existe alguém que lhe fornece raios que transpõem os sentidos. Quanto mais urgem as exigências de “realismo integral”, mais se multiplicam essas solicitações.

Lúcifer conserva seu nome, é ainda portador de luz; ilumina a parte inferior profunda * do ser humano.

A perigosa consciência de si mesmo que o romance moderno adquiriu obriga-o, de mais a mais, a escolher *entre os espíritos*.

* N. do t.: no original, *bas-fond*.

*

“Seria preciso ser um santo... Mas, então, não se escreveria romance.”²¹

Eis, em duas linhas, todo o debate de Mauriac. Mas sim! Escreveria romance se tivesse nascido romancista.

Só é possível ser *um santo* depois da morte. Antes, caminha-se para ser.

Dissemos: “Seria preciso *tender* à santidade, à perfeição da caridade.” Mas isso, é o preceito. Vamos dizer então: “Seria necessário ser um cristão.”

*

A santidade não é a negação da vida humana. Os santos foram reis, operários, pregadores, médicos, padres, pintores, poetas. Por que não haveriam de ser romancistas?

Fico achando que talvez haja em Mauriac uma espécie de maniqueísmo, causa primeira de suas torturas. Ele quase imagina, como Gide, que o demônio colabora em toda obra de arte, e que, em si mesmo, o romance é uma cumplicidade com o mal. Da mesma forma, sob o pretexto de que todo indivíduo

21. François Mauriac, *Le Roman*, p. 80.

traz em si as quatro feridas do pecado original, passa, o que é coisa inteiramente diversa, a supor em cada um, mesmo nos mais purificados, um certo privilégio do mal, um direito reservado ao pecado, uma tara secreta mas atual, uma perversidade oculta.²² Abismo de solidão, sem dúvida! O indivíduo pode-se definir assim. Mas, pelo espírito, as almas se comunicam. E há abismos habitados pela Graça, que introduz aí a ordem e a luz, há abismos de caridade. Sem dúvida, todos os monstros estão ali em potência, não raro envenenadas sombras se elevam das profundidades, como que tentando tomar corpo, sem que entretanto lho seja permitido; então, o amor

22. Depois que estas linhas foram escritas, muitas coisas mudaram para Mauriac. *Souffrances et Bonheur du chrétien* marca a transformação. “Toda a questão se reduz, para mim, de agora em diante, a isto: purificar a fonte”, escreve Mauriac em *Dieu et Mammon*. Agradeço-lhe algumas palavras que se seguem depois, a propósito do presente ensaio. As observações que fiz aqui carecem de objeto com relação a livros como *Le Nœud de Vipères* e *La Fin de la Nuit*, romances cristãos, tanto mais verdadeiramente quanto o são em profundidade.

Sobre François Mauriac et le Problème du Romancier Catholique, Charles du Bos escreveu páginas penetrantes (Paris, Corrêa), que serão completadas, esperamos, por um estudo há muito prometido sobre Gertrud von Le Fort. (1935).

se põe a amar, ainda mais, sabe que isto é suficiente.

O sangue redentor que, de um homem, pode fazer um amigo de Deus, bem pode exorcizar a arte e o romance, desde que os toque. "Seja ele recebido, o sangue precioso, e tudo renascerá." ²³

Na verdade, essa condição é indispensável: onde quer que não esteja a graça de Cristo, o príncipe deste mundo ocupa o lugar. E a arte é a flor e a perfeição deste mundo.

*

"Nada consome tanto a Deus, em uma alma, do que o se ter servido dele, no período da "idade ingrata". O que os meus vinte anos procuravam, na religião, era, sem dúvida, a maneira menos perigosa de emocionar-se... ²⁴

O jansenismo é apenas a contra-parte de semelhante erro. Não é, pois, competente para curá-lo.

23. Raissa Maritain, *Le Prince de ce monde*, Paris, Desclée de Brouwer.

24. François Mauriac, prefácio à nova edição de *Mains jointes*, Paris, Paul Hartruan, 1927.

“Desgraçado o menino para o qual os cravos, a esponja de fel, a coroa de espinhos foram os primeiros *brinquedos*.” Mauriac é suficientemente arguto para compreender o que uma confiança tão cruel significa para ele próprio. Ele parece entrar em uma noite, cuja ameaça é tão premente que não pode deixar de exigir-lhe uma heróica esperança. De uma forma ou de outra, nossa instrução, a de todos nós, foi falha, e brincamos com o que não era para brincar nem para rir. A piedade da infância não pode durar, se o homem feito não a nutre de ciência e de oração. É uma sorte, então, experimentar o vazio que precede, por menos que se deseje, um conhecimento mais grave e mais profundo das coisas de Deus. (1928).

A LIBERDADE DE CANTAR

I

ART ET SCOLASTIQUE apareceu em 1920. Relendo em 1935 as provas da terceira edição, pareceu-nos que as idéias propostas naquele livro podem atravessar, sem demasiado detrimento, as vicissitudes das estações da arte. São princípios analógicos.

Quanto à situação efetiva da arte do momento, mudou inteiramente em quinze anos. Que há de mais fora da moda que o cubismo? O angelismo pictural e poético parece definitivamente ultrapassado. Uma arte que recusava contemplar, uma inteligência que só queria ser, sem nenhum momento de passividade, puramente fabricadora de mundos e de formas, à força de ativismo confessam seu vazio — o vácuo natural do intelecto humano, quando não é invadido pelo *outro*. À custa de se elevar, apenas pela virtude de ser delgado e ágil, a alturas interditas, percebem, afinal, que já não têm peso. Como o herói de Chamisso, essa arte perdeu sua sombra.

É melancólico pensar, entretanto, que tudo quanto ela havia descoberto, em alguns raros domínios do artifício criador das exigências de pureza em realizar a obra — e, sem dúvida, também do gosto! — toda essa lição parece inteiramente perdida para os rapazes apresados que vieram depois. Servirá mais tarde, talvez.

O acontecimento mais significativo, do ponto de vista que nos ocupa, é a tragédia de Picasso. Este grande pintor, enfurecido por não poder criar do nada e transubstanciar as coisas, vinga-se na pintura, e, no momento de entrar na liberdade da idade perfeita, só acha abertos diante de si os espaços irrespiráveis em que uma grande poesia convulsa lança seus admiráveis lamentos. Uma gente ingrata descobre então que ele faz arte pela arte, e já não vê nem a coragem nem a beleza de sua heróica aventura.

O caso de Strawinsky é bem diferente. Avança pela mesma zona de perigos; sobrepuja-os, porém, por efeito de sua fidelidade ao sagrado egoísmo do espírito criador, e porque

se obstina em obedecer ciosamente às figuras e às regras operativas da Vontade em produção natural. Teme as leis eternas, esse feroz intelecto caído de amor pela formosura das filhas dos homens; por causa disso, seus partos de semi-deus, — *isti sunt potentes a saeculo viri famosi*,¹ — podem-se manter firmes e entrincheirados em sua própria força.

A “conversão”, digamos adesão, dado que a primeira palavra lhe desagrade, de André Gide ao comunismo deve ser tida igualmente como um outro acontecimento típico. Os que há tempo o acusam de se recusar a qualquer opção, para reservar-se apenas a seu gosto da liberdade inútil e do prazer da disponibilidade, deveriam ser os últimos a lhe censurar aquela opção. Motivo de tristeza é pensar que essa alma, que amou o Evangelho e que o ama ainda, creio eu, tenha colocado sua última esperança, não completamente isenta, é certo, do temor de ser decepcionada,² apenas em uma experiência de ateísmo integral — da qual sua

1. Alusão ao cap. VI do Gên., v. 4.

2. Como previmos, Gide logo se decepcionou e o disse...

curiosidade, cruel para consigo mesma e para com os outros, espera sem dúvida não sei que revelação. Eis o que a alma de Gide estava aguardando para constituir objeto da confissão de sua necessidade de servir e devotar-se. O fato é que o homem sempre procura um equivalente ao sacrifício, seja embora precário. Quando um artista da qualidade de Gide consente em se engajar no menos livre dos partidos, dentro do qual, pense o que pensar, tem de sujeitar-se ao contacto e à solidariedade com as blasfêmias da propaganda *sem Deus*, que ele despreza,³ não é um espetáculo indifferente ver uma desnorteada piedade triunfar das apreensões da inteligência e do coração; até mesmo a ignorância dos problemas sociais, na qual permaneceu esse novo discípulo de Marx, constitui mais um motivo para aprehender-se, em sua decisão, a coragem de ter afrontado a própria fraqueza.

Por que, além do mais, injuriá-lo, por causa da ingênua injustiça que comete, quando atribui à Fé as faltas dos crentes? Com isso,

3. É sabido que o sentimento popular forçou a suspensão dessa propaganda, desde que a Rússia foi arrastada à guerra. (1943).

mostra o que esperava de nós; e nos recorda a nossa lei. Demos graças a quem nos revela a trave que temos no olho. Dificilmente um homem possui uma verdade sem aproveitar-se dela para desprezar as outras verdades; tens razão de assinalar isso, meu caro Gide; mas estás certo de te teres curado, melhor que nós, desse defeito? Ou vais dizer-me que os católicos, por possuírem uma verdade muito maior que a dos outros homens, são os mais inclinados a diminuir as verdades que não são a sua grande verdade? E então? Sem dúvida é o que se passa conosco, maus cristãos, cristãos medíocres. Mas enfim, é a verdade que importa, não os que a possuem.

E, se fôssemos bons cristãos (há alguns: os santos), saberíamos que não somos nós que possuímos a grande verdade; ela é que nos possui; não nos pertence; nós é que pertencemos a ela. Ela ama, preserva, reivindica, ilumina e vivifica todas as verdades. Um católico deveria encontrar singulares delícias, um prazer de anjo, em render a seus bons inimigos, a esses amigos — os seus inimigos — pleno e total preito de justiça, em reconhecer, neles, todo o bem e toda a verdade, todos os sinais de luz pelos quais o seu Deus,

que faz chover sobre os bons e sobre os maus, em todos manifesta sua generosidade e seu domínio soberano.

Mas voltemos a nosso tema, que se refere ao instante 1935. Seja qual for a significação do fato com relação à própria pessoa de Gide, sua adesão ao comunismo é sem dúvida um notável sintoma da primazia do social, que se exerce, atualmente, em todos os setores, e da renúncia da arte, perante as ansiedades e as angústias do momento presente.

A história do movimento supra-realista leva-nos a uma conclusão semelhante. A despeito de alguns inúteis sobressaltos de liberdade, o próprio André Breton, conduzido por mão de aço, acabou por se entregar à política revolucionária; e agora se vê obrigado a pedir ao materialismo dialético, e a um marxismo, compreendido, aliás, de maneira mais ou menos ortodoxa, a amarga satisfação do apetite carnal de absoluto e de pureza que um anjo sem rosto e vestido de ouropéis exasperava em seu sofrimento. Como tudo que abre uma brecha na muralha deste mundo, seja embora para o lado da noite, o supra-realismo teve importância maior do que o

poderiam imaginar os historiógrafos deste mesmo mundo, através de suas manifestações exteriores; pois não trazia o supra-realismo, em sua bagagem, um pedaço rasgado da túnica de Rimbaud? Por um momento, ele ocupou, na França, o núcleo ativo da poesia; sua revolta, sua ânsia de libertação, o desespero de que se nutria, compunham-lhe a grandeza. E o que o fez sucumbir tão depressa não foram tanto suas blasfêmias, nem sua obstinação contra tudo, que, no homem, fosse marca da imagem de Deus, nem a literatura (antiliteratura) que o infestava: foi sua inconsistência espiritual. Nada mais pueril, nada mais arrogante, do que transferir a métodos de inspetor de polícia, de sonâmbulo e de professor, tomados como os arcanos da Ciência Física, a função de explorar os chamados abismos da alma e de captar a poesia. Por que admirar, então, que se tenham assim reanimado as larvas de um freudismo já academizado e certas obsessões, cujo requinte, muito burguês, de estetismo não chega a dissimular a desconsoladora vulgaridade? Embora tão rica de talento, a pintura de Dali, sob esse aspecto, é a manifestação de um resultado muito lógico. Se um Éluard, por causa da força do dom na-

tivo que nele atua, pelo senso de contacto com a dor, e também por muita inteligência, assim com outros, em um momento dado, por efeito fortuito ou pela catástrofe de alguma decomposição singular, atingem, verdadeiramente, de passagem, o coração selvagem da poesia, tal acontece a despeito do sistema e dos processos supra-realistas, e porque, através da própria dissolução, as setas do ser descobrem uma saída. O supra-realismo, como sistema, matou a poesia. No fundo, sempre a detestou, atormentando-a com exigências impossíveis.

A capacidade de travar, ao longo dos tempos, um diálogo sempre novo com os deuses, parece que Deus a conservou viva só em alguns corações que a inspiração religiosa torna mais atentos ao mistério do criado. No momento que vivemos, os problemas sociais tomaram o lugar da poesia.

Concordo evidentemente em que a poesia conserva ainda alguns grandes testemunhos. Mas a obra de Claudel, como a de Éluard ou de Reverdy, de Cocteau, de Max Jacob, de Jammes ou de Supervielle, bastam-se a si mesmas, não há dúvida, mas não abrem caminho a uma época nova.

Da mesma forma, se um Jouhandeau continua a ocupar-se do universo da alma, e só a ele conhece, e a si próprio se dilacera nas pérfidas arestas de suas cavernas metafísicas, se, em certos livros de excepcional significação, sua arte perfeita, à qual uma desconhecida mágoa empresta tanta crueldade, projeta sobre as realidades espirituais a maravilhosa luz de uma teologia de vertigem, ele é certamente o único a se empenhar em tão rara exploração, não tem companheiros nem seguidores.

O romance suscita questões completamente diversas, que não abordo aqui. Para ele, o “conhecimento do homem” é, se posso dizer, uma tarefa profissional, mas em Mauriac como em Malraux, e no próprio Green, trata-se antes de um conhecimento *moral* que *poético*.

Concordo também, de outra parte, que uma certa vontade de se regenerar pelo contacto com a terra, e de redescobrir o sentido natural da mais simples coisa já vinda à existência (e que só por isso constitui algo de maravilhoso) é visível em muitos, atualmente. Claro que não falo aqui do que se chama po-

tivo que nele atua, pelo senso de contacto com a dor, e também por muita inteligência, assim com outros, em um momento dado, por efeito fortuito ou pela catástrofe de alguma decomposição singular, atingem, verdadeiramente, de passagem, o coração selvagem da poesia, tal acontece a despeito do sistema e dos processos supra-realistas, e porque, através da própria dissolução, as setas do ser descobrem uma saída. O supra-realismo, como sistema, matou a poesia. No fundo, sempre a detestou, atormentando-a com exigências impossíveis.

A capacidade de travar, ao longo dos tempos, um diálogo sempre novo com os deuses, parece que Deus a conservou viva só em alguns corações que a inspiração religiosa torna mais atentos ao mistério do criado. No momento que vivemos, os problemas sociais tomaram o lugar da poesia.

Concordo evidentemente em que a poesia conserva ainda alguns grandes testemunhos. Mas a obra de Claudel, como a de Éluard ou de Reverdy, de Cocteau, de Max Jacob, de Jammes ou de Supervielle, bastam-se a si mesmas, não há dúvida, mas não abrem caminho a uma época nova.

Da mesma forma, se um Jouhandeau continua a ocupar-se do universo da alma, e só a ele conhece, e a si próprio se dilacera nas pérfidas arestas de suas cavernas metafísicas, se, em certos livros de excepcional significação, sua arte perfeita, à qual uma desconhecida mágoa empresta tanta crueldade, projeta sobre as realidades espirituais a maravilhosa luz de uma teologia de vertigem, ele é certamente o único a se empenhar em tão rara exploração, não tem companheiros nem seguidores.

O romance suscita questões completamente diversas, que não abordo aqui. Para ele, o "conhecimento do homem" é, se posso dizer, uma tarefa profissional, mas em Mauriac como em Malraux, e no próprio Green, trata-se antes de um conhecimento *moral* que *poético*.

Concordo também, de outra parte, que uma certa vontade de se regenerar pelo contacto com a terra, e de redescobrir o sentido natural da mais simples coisa já vinda à existência (e que só por isso constitui algo de maravilhoso) é visível em muitos, atualmente. Claro que não falo aqui do que se chama po-

pulismo, e que a meu ver não existe. Penso antes em uma espécie de realismo vigoroso, como que uma reação da arte do artesão contra a arte do poeta.

Sadia reação, sim; mas regressão também, a menos que prepare uma futura volta ofensiva da poesia. O supra-realismo deixou-se desviar por um perigoso pressentimento, em si mesmo não enganador. A poesia não engana. Mesmo em Joyce tal pressentimento é reconhecível. Uma arte liberta dos artifícios e esqueletos de uma linguagem mecanizada, adaptada às necessidades mais superficiais do ser humano, uma arte transcende o bem sucedido e o bem feito, e que salta “além de sua sombra até o sol” — que outra coisa poderia tornar a vida tolerável (como dizia Santa Teresa, justamente a propósito da poesia) senão esperanças de tal natureza? É perfeitamente lícito imaginar que, no uso dos sinais e das formas, e no universo da poesia, o homem não tem diante de si menos segredos a descobrir do que no mundo das ciências e do conhecimento da natureza.

Do fundo de sua humildade, um pintor medita e olha, vê as vinhas nascidas das mãos de Deus, as oliveiras, as urtigas, os touros e os unicórnios, — as terras e os céus da Bretanha — e os trabalhos e os movimentos lentos dos homens, que Deus os fez também; o que recebe pelos olhos cai no silêncio de um lago que freme de contemplação, e lentamente vegeta, antes de ressurgir, no mundo exterior, em obra capaz de agir como talismã, para pacificar os corações. Em virtude de seu religioso respeito pelas coisas, mas que não seria suficiente sem a profundidade de sua alma, Jean Hugo reconcilia a sensibilidade de nosso tempo, e tudo o que nos encantava em Henri Rousseau, com a pureza altiva e grave da inspiração dos primitivos e dos chineses.

II

MAS é de música e de poesia que eu pretendo falar.

Nada melhor que a música para revelar ao filósofo a misteriosíssima natureza da idéia criadora ou idéia factiva, cuja função é central na teoria da arte. Um exemplar, diziam os escolásticos, *id ad quod respiciens artifex operatur*; aquilo que o espírito criador contempla em si a fim de levar sua obra à existência. Nada mais exato; porém, como se dá com tantas fórmulas escolásticas, nada mais fácil de enganar a quem supõe entendê-lo. Segundo um modo de pensar acadêmico, aquela fórmula significará que a idéia operativa é um modelo que o artista traz em sua cabeça, nele vê tudo já realizado, dele a obra será uma *cópia* ou um retrato. É fazer da arte, por definição, um cemitério, um cemitério de imitações. Pois toda *cópia* (não digo toda imagem) é a imitação, sem forma em si, nem formativa por si

mesma, de uma coisa formada de dentro, esta sim, com sua forma e sua alma.

Assim também na ordem ética, o acadêmico da virtude, que pede ao ser humano se faça a *cópia* de um ideal, transforma a vida moral em um cemitério de mentiras; o ideal acaba embaindo a consciência e fazendo de cada ato uma hipocrisia: então, não há outra saída senão a do pobre Jean-Jacques, fugindo para o mundo de seus *habitantes*. Decalcai quanto puderdes vosso ideal, construí-o em vós, recorrei ao compasso e à fita métrica, não passareis jamais de uma imitação; não há decalque no mundo de Deus. Imitar os santos não é copiar um *ideal*, não é *copiar* os santos. É, a seu exemplo e deixando, como eles, que um Outro te conduza aonde não queres ir, e que o Amor te configure, interiormente, à Forma que transcende toda forma, que te transformarás precisamente em um *original*, não em uma cópia: imitar os santos é tornar-se inimitável, como eles. Inventar algo de novo, inventar para ti mesmo uma fisionomia nova? Isto seria demasiadamente mesquinho, na realidade, e ainda uma vez, mentira. Eu digo transformares-te a ti mesmo, e no próprio íntimo de teu ser, em invenção e novi-

dade, a invenção de um outro e da terra nova em que ele habita, — pois “Ele tem uma idéia, e quem poderia obrigá-lo a invertê-la?”⁴ Que esta idéia tome corpo em ti, alma de tua alma, e interiormente te divida e te dissolva, a fim de refazer-te sem que tu mesmo o saibas, e te mude em um ser dissemelhante perante todos os outros seres, em um abismo de solidão, não mais fechada mas aberta, e povoada pelo dom, pelo dom mais total: nada menos que isso se deve ao amor e à liberdade. *Non est inventus similis illi qui conservaret legem Excelsi.*

Assim também se dá com a obra de arte, à sua maneira e no universo do *factibile*. A obra de arte não é a cópia nem o duplo, seria antes o corpo da idéia do artista. Maravilhosa correspondência das coisas divinas! a obra vive, fora do artista, de uma idéia que é seu princípio interno de consistência e de significação, e que entretanto só existe, como idéia, no espírito do artista, e separada da própria obra de arte. E é somente quando a sinfonia é feita e acabada que, no espírito do músico, a idéia criadora por sua vez se completa, digo quanto à sua *exprimibilidade*, quanto ao de-

4. Jô, XXIII, 13.

talhe de suas determinações e de seus contornos. Um modelo a copiar? A idéia criadora é uma iluminação intuitiva (surgida de repente, mas só enquanto inexpressa e sem contornos) em que toda a obra é contida virtualmente, e que se explicará na obra, e que fará da própria obra um original e um modelo; incomparavelmente mais imaterial do que o imagina o academismo, ela é “um momento de intelecção absolutamente espiritual e simples que, em relação à obra, é transcendente e ilimitada”,⁵ e pelo qual são formadas as próprias representações, as concepções e as imagens que são como que os primeiros materiais da obra.

A idéia criadora exprime-se finalmente na matéria, como a intuição especulativa do filósofo se exprime no verbo mental. E, na verdade, é um trabalho análogo: o de bem realizar o verbo no espírito e a obra de arte na matéria. A maior parte das pessoas vai comprá-lo já inteiramente pronto nos armazéns da linguagem, e essa nuvem de pássaros que os homens passam uns aos outros e que obscurecem o céu (o chamado comércio das

5. *Les Degrés du Savoir*, p. 791.

idéias) são verbos empalhados que se jogam de um lado para o outro, com uma raqueta; os pensadores põem chumbo neles, na esperança de perturbar a visão do parceiro ou de quebrar-lhe a cabeça. De tempos em tempos, nasce verdadeiramente um verbo, emergindo das invisíveis águas vivas em que o raio da intuição abstrativa redescobre as imagens e a sensibilidade profunda.

Quanto à idéia criadora, é, sobretudo, a a bem dizer, como uma decisiva emoção que ela surge à consciência, mas uma emoção transverberada de inteligência, tênue nuvem, a princípio, mas cheia de capacidade de visão, cheia de imperiosos olhares, carregada de vontade, ávida de existir ; e se o tom afetivo se impõe, aqui, antes de tudo, ao nosso conhecimento de nós mesmos, de fato, nessa emoção feita inteligência é o invisível dardo intencional da intuição que principalmente importa. Suponhamos mesmo que a idéia criadora seja pura intuição intelectual, como no anjo ; em todo caso, é só na própria obra que produz, exteriormente, que sua estrutura e seus contornos se exprimem ao espírito, sua objetividade toma feição e é proferida ; subentendida por conceitos, nascida em meio a conceitos,

requerendo até, sem dúvida por causa das condições da atividade mental do homem, algum vago conceito obscuro, para que possa nascer no espírito, em si mesma a idéia criadora não é um conceito; é uma visão intelectual, é uma intelecção que tem por *conceito*, por fruto inteligível engendrado — mas exterior ao espírito e nascido da matéria —, a própria obra que se faz, objeto não de conhecimento mas de criação, ou antes objeto de conhecimento criativo, em formação e não formado, em produção e não produzido.

*

Onde melhor que na criação musical encontraremos a imagem da criação de um mundo? Como a cantata ou a sinfonia, o mundo é construído no tempo (em um tempo que começa com ele) e conservado ao longo de sua duração sucessiva pelo pensamento do qual recebe a existência. Nenhuma matéria mais próxima do abismo do criado, que o movimento daquilo que vai passando, o fluxo, ritmado e ordenado, das impermanentes eclosões de uma alegria do sentido que cede e se esvaece. Como o mundo e o movimento, o

canto só adquire uma fisionomia na memória : *si non esset anima, non esset tempus*. E, tanto e como o escoar do tempo, a música não é, em si, limitada e fechada. Por que se haveria de suspender o canto? Uma obra musical, por que haveria de ter fim? “Não é como um quadro, que razão há para que se acabe...: haverá nisso um paradoxo? Digamos antes que, como o tempo do mundo um dia se precipitará no instante da eternidade, a música só poderia acabar emergindo num silêncio *de outra ordem*, cheio de uma voz substancial, e no qual a alma prove, por um momento, o tempo que já não existe.

*

E como encontrar mais instrutiva imagem do conhecimento criador incriado do que o conhecimento criador criado? Assim como em sua essência eternamente vista Deus conhece todas as coisas, o artista, em sua idéia operativa, conhece sua obra de uma maneira por assim dizer substancial.

Mas não disse eu que esse conhecimento que produz o ser só se torna acabado, em seu detalhe representativo, quando a obra é acabada? Ousemos afirmar que, em certo senti-

do, se dá a mesma coisa com o conhecimento divino. Pois, para adquirirmos alguma inteligência das propriedades da ciência criadora, da chamada *scientia visionis*, não é somente a consideração daquilo a que se chama a “vontade antecedente” de Deus (pela qual Ele quer que tudo seja bom, que tudo seja salvo) que devemos acrescentar à consideração da essência divina infinitamente transparente à divina intelecção; é também a consideração da “vontade conseqüente” de Deus, pela qual Ele permite o mal da criatura livre — e em razão de que circunstâncias, senão das recusas opostas pela mesma criatura: quero dizer, não apenas a possibilidade geral de recusar incluída na liberdade criada, como também as iniciativas de recusa que de fato emanam dela, em tal ou tal momento?

Se é verdade que, na linha do mal, a criatura é causa primeira (deficiente, não eficiente), — causa primeira da privação ou do nada que fere tal momento de sua liberdade — é preciso dizer que o mal não pode ser conhecido senão no próprio instante em que fere assim a existência, quando a criatura se subtrai voluntariamente ao influxo de ser e de bondade que

desce do amor criador :⁶ e porque o tempo, todo inteiro, está presente ao imóvel *nunc* eterno, é que, desde toda a eternidade, a privação, a não-regulação voluntária, o não-ser, raiz do ato desviado por mim praticado em tal hora desse relógio do universo ou do átomo, é e era e será conhecido por Deus.

Será isso impor uma determinação da ciência divina pela criatura, isto é, pela irrupção do nada de que a criatura tem a primeira iniciativa? Mas então acreditais que o não-ser é capaz de determinar? E acreditais, além disso, que os seres criados sejam, para ciência divina, outra coisa senão um termo secundário, atingido como pura matéria, de nenhum modo formativa ou especificadora? Esquecei-vos de que só a ciência divina é objeto formal e especificador, para o divino conhecimento, e que nem as coisas (diversas d'Ele próprio) que Deus conhece, nem os "decretos", nem as "permissões" de sua vontade desempenham a

6. Da mesma forma, o bem da criatura livre só pode ser conhecido, no próprio instante em que é querido, mas por uma razão diversa: porque, de modo geral, a constelação de todas as causas criadas é incapaz de fornecer um pré-conhecimento, com certeza, do ato da vontade livre, que, como tal, só depende de si mesma e da causa primeira.

mínima função determinante com relação a seu conhecimento? Se não começamos por reconhecer a liberdade absoluta da ciência divina relativamente a seus objetos criados, nem sequer devemos começar a falar de tais coisas. Mesmo quando a ciência divina conhece aquilo de que não é causa — o mal como tal — não é jamais formada por isso que conhece. Suas próprias permissões são ainda formadoras, neste sentido que a ciência divina se apodera das iniciativas de recusa da criatura, e as assume, nos desígnios e nas formas através das quais passa a torrente do ser.

Dizer que Deus conhece as criaturas em sua essência, não é dizer que Deus não conhece as criaturas porém modelos ideais destas, idéias-quadros, idéias cartesianas, objetos conhecidos em lugar das coisas, e dos quais as coisas seriam a cópia, ela mesma desconhecida; não é fazer da essência divina um ídolo das coisas criadas! A essência divina não é a imagem ou a expressão das coisas, as coisas é que são, elas próprias e em si mesmas, uma similitude e uma expressão da essência divina. Deus não as conhece em Sua essência, como em uma imagem delas, mas como na intuição infinitamente transcendente d'Ele por Ele

mesmo, que é também a forma criadora das coisas.

No puro clarão de eterna e subsistente intelecção que é Seu ser, Deus conhece as coisas possíveis, conhece-as e lhes esgota o conhecimento, até o mais profundo de sua essência própria; e aí, neste mesmo raio de luz, conhece Seus “decretos pré-determinantes”, ou, dizendo de outra maneira, conhece, entre as coisas possíveis, algumas enquanto livremente queridas e amadas por Ele, e pois enquanto existentes, amantes e atuantes; e nas criaturas livres assim exaustivamente conhecidas em sua idéia criadora, que se comportam, perante Ele, a modo de deuses inferiores, pois Ele permitiu que recusem o Seu amor, se o quiserem, conhece o nada que elas, podendo “fazer” sem Ele e só podendo “fazer” sem Ele,⁷ “fazem”-no, em tal instante, por sua única iniciativa, e assim escapam d’Ele e fendem o próprio ser (aliás, onde conheceria Ele o mal, senão ali, onde, negativamente, o mal toma sua forma, — isto é, no bem que fere?). Assim Deus conhece, pela ciência de visão, o mal, ou melhor a livre não-atenção à regra de ação, essa

7. “Sine me nihil potestis facere.” Jo. XV, 5.

pura privação secretíssima que é a raiz metafísica do mal da ação má, — conhece-o na própria criatura atualmente em ação, que Ele conhece. — enquanto existente e livremente atuante — nos fogos do amor criador, e, — quanto à sua natureza e ao abismo de suas possibilidades — na luz consubstancial da essência criada. Assim, na luz daquilo que Ele mesmo é para si próprio, as coisas criadas, conhecidas por Ele na própria experiência de Sua beleza e de Sua bondade, são tocadas por Ele sem O tocarem, no mais profundo de seu ser e seu não-ser, no mais profundo da bondade daquilo que elas são (*et erant valde bona*), no mais profundo da doçura do bem, da amargura do mal do que elas fazem.

*

Como a vida orgânica é um crescimento do ser que se constrói através de vitórias e de ruínas, como a vida mística é uma passagem constantemente acelerada, através das rajadas da luz e da noite, — assim a vida do espírito criador é uma estranha experiência de crescimento e de aprofundamento; — refiro-me, sem dúvida, a coisa inteiramente diversa do aperfeiçoamento do saber técnico ou da habilida-

de —; tudo é perigo naquele crescimento, mas o perigo maior está em recusá-lo.

Que é ele, afinal, senão um progresso na realização do parentesco metafísico, assinalado ainda há pouco, entre a idéia criadora humana, sem embargo de tudo quanto ela arrasta consigo de estranhas submissões, e a idéia criadora por excelência, que é a absoluta liberdade com relação ao objeto, — formativa e não formada? Por sua natureza a idéia criadora humana depende, de maneira humilhante, do mundo exterior e de todo um acervo de formas e de belezas já realizadas; e ainda de toda a massa do que as gerações aprenderam; e do código de sinais em uso na tribo; e até das regras (enquanto são ainda distintas da própria idéia) das regras de fabricação do objeto. Tem necessidade de tudo isso e tudo isso lhe é estranho. Deve sujeitar a si tudo isso, ao mesmo tempo que de tudo isso se deve purificar; sujeitar tudo isso a si, e, entretanto, separar-se de tudo isso: *segregata ut imperet*.

É preciso que vá crescendo sempre o movimento de espiritualidade operativa que é o essencial da idéia criadora, e que, *como tal*, é livre de tudo, nada recebe de nada nem de ninguém (salvo do primeiro Poeta), para uni-

sujeito que se dá. A arte da China e da Índia, como a da Idade Média, em vão se abriga por detrás do rito ou do simples dever de ornar a vida: ela é tão pessoal, neste sentido, mais pessoal, às vezes, que a do Ocidente individualista. O maior ou menor rigor canônico da arte é, no caso, uma condição secundária; a canonicidade constituía, outrora, uma condição favorável, pois escondia a arte de si mesma. Mas a consciência de si e, de igual modo, a liberdade a que se apegara agiram como benéficas ameaças que mobilizaram a poesia.

Todavia o homem não se conhece por sua essência. Sua substância lhe é oculta, ele só se percebe refratado pelo mundo de seus atos, que, por sua vez, refrata o mundo das coisas: se não se encher do universo, permanecerá vazio de si mesmo; assim, não é na luz, anteriormente possuída, de uma intuição de si por si mesmo que ele capta, como os puros espíritos, suas intuições criadoras; o homem só se pode exprimir em uma obra, sob a condição de que as coisas ressoem nele, e, juntos, emergam do sono, elas e ele, num só despertar. Daí, as perplexidades da condição do poeta. Se ouve as palavras mágicas e os segredos que se

balbuciam nas coisas, se percebe realidades, correspondências, imagens de horror ou de beleza de uma objetividade muito segura, se capta, como um feiticeiro, as irradiações dos transcendentais, não é porque liberte essa objetividade, em si mesma, é porque recebe tudo isso nos refolhos de seu sentimento e de sua paixão, — não como algo diverso de si próprio, segundo a lei do saber especulativo, mas, ao contrário, como algo inseparável de sua pessoa, e, na verdade, como ele próprio; e é por captar, assim, obscuramente, o próprio ser, através de um conhecimento que apenas na criação terá o seu termo, que o poeta só se conceituará numa obra realizada com as próprias mãos. Por se nutrir de uma “inteligibilidade ligada”⁹ é que o conhecimento de conaturalidade afetiva, o conhecimento por ressonância na subjetividade, é, por natureza, um conhecimento poético, ordenado, em si, a uma obra de sons ou de cores, de formas ou de palavras. Não é sem razão que a experiência mística, embora por si mesma incommunicável (exatamente enquanto mística) transborda-se tão freqüentemente (enquanto

9. *Les Degrés du Savoir*, p. 5.

conhecimento de conaturalidade) em expressão poética. E quanto ao próprio poeta, não é também sem razão que se crê escolhido para sofrer mais que os outros homens:

*Sofro o êxtase e o terror de haver sido escolhido.*¹⁰

Como o místico sofre as coisas divinas, o poeta aí está para sofrer as coisas da terra, e sofrê-las tanto que seja capaz de, exprimindo-as, exprimir a si mesmo. E se, além do mais, ele se empenha em um ato de comunicação espiritual, aí é que sofre, ainda mais diretamente, o peso de uma inexorável mão, mais forte do que ele, e que passa e não volta.



Para que, pois, a vida do espírito criador cresça sem cessar conforme sua lei, é preciso que sem cessar se aprofunde o centro de subjetividade, no qual, sofrendo as coisas do mundo e as da alma, ele próprio se desperta. Seguindo essa linha de reflexões, somos levados a perguntar se, passado um certo nível, aquele progresso de espiritualidade possa continuar, sem que, sob uma forma ou outra, uma ex-

10. Paul Verlaine.

periência religiosa propriamente dita venha ajudar a alma do poeta a abandonar o plano superficial. Continuar a todo preço, recusar-se, heroicamente, a renunciar ao crescimento do espírito criador, quando tal experiência, exigida por todo o ser, se tornou entretanto impossível — não estará nisso o segredo do desastre de Nietzsche? Em todo caso, o que pretendo afirmar aqui, é que a criação se forma, em níveis diferentes, na substância espiritual da alma, e nisso cada um se confessa o que realmente é; quanto mais cresce o poeta, tanto mais desce o nível da intuição criadora, dentro da espessura de sua alma. Ali onde, antes, podia mover-se a cantar, já nada mais pode hoje: ser-lhe-á preciso cavar mais fundo. Dir-se-ia que o choque do sofrimento e da visão faz cair, uma após outra, as vivas paredes sensíveis, atrás das quais se esconde sua identidade. O poeta é afligido, é acuado, é destruído, impiedosamente. Infeliz dele se, retirando-se para dentro de si próprio, encontra um céu devastado, inacessível; só lhe resta mergulhar em seu inferno. Se, porém, no fim dos fins, o poeta se cala, não é porque tenha chegado a um termo o crescimento de que

falamos, não é porque o canto já não se esforce por nascer nele, mais profundamente, menos longe da espiritualidade criadora incriada, arquétipo de toda vida criadora: é porque a derradeira muralha do coração foi atingida, e consumida a substância humana.

Falei do poeta, mas daquele que todo artista deve ser, e não apenas daquele que faz verso. E aqui ainda, é na verdade o músico que oferece às especulações do filósofo uma experiência privilegiada. Menos ligado ao universo das idéias humanas e dos valores humanos que aquele que cria com os vocábulos da linguagem dos homens, menos ligado que o pintor e o escultor às formas e às imagens das coisas, menos ligado que o arquiteto às condições de uso da coisa a criar, é no músico que se verificam, da maneira mais límpida, as exigências metafísicas da poesia. Nele é que, quando faltam tais exigências, a falta melhor se percebe. Ninguém melhor que um compositor de óperas poderia ilustrar uma decepção tão perfeitamente decisiva, como a de um Nietzsche.

III

ESSA questão da maior ou menor profundidade do ponto de formação do impulso criador prima, na verdade, sobre todas as outras. Importa se verifiquem mil outras condições à obra de arte, aquela é a mais importante de todas. Se a obra musical de Arthur Lourié se me afigura tão rica de sentido, é porque me parece que, em nenhum artista, hoje, a intuição criadora nasce em nível mais profundo.

Música pura, na verdade, e essa música, a mais pura, é, ao mesmo tempo, a mais ampla. O filósofo aí encontra uma admirável ilustração da lei segundo a qual, verificada a condição de haver nascido bem profundamente na alma e de ser bastante forte também para sobreviver aos perigos, a música ou a poesia é mais verdadeiramente música ou poesia pura (pois esse nível mais profundo em que nasce é um nível de espiritualidade factiva, de espírito de música ou de poesia) precisamente

quando dela transborda mais a seiva humana e divina (pois, para ter sido aprofundada até aquele extremo, a alma teve de sofrer muito de si mesma e das coisas).

Porque a arte é também espírito na carne, desde que se torna consciente de si mesma, começa a sofrer do tormento da liberdade. Não será ela forçada, também, a uma espécie de parto? Quintessência das energias do criado, não estará a arte empenhada também no trabalho de parturição, como toda criatura? A desgraçada época a cujo fim estamos assistindo teve consciência dessa vocação, e por isso nos comove tanto. Mas como se saiu mal! Um grande poeta “cujo forte não é a estupidez”¹¹ iria colocar uma fraca e triste esperança na soberana arte da evasiva, que foi sempre o refúgio do espírito clássico francês; o temor da alma e a procura de uma vitória compensadora, de uma eternidade ilusória, ao lado de superfícies infalivelmente arumadas, a irremediável dualidade humanista e jansenista, justamente assinalada por Charles Du Bos no espírito clássico,¹² — aliás comple-

11. Paul Valéry.

12. Cf. Charles Du Bos, *Approximations*, VIe. série.

tamente laicizado e esvaziado de substância — tinham mesmo, afinal de contas, de reduzir a poesia à forma impecável e deleitável de uma ausência. Foi também, a despeito das aparências, do lado das palavras e do mecanismo da expressão (tentando, desta vez, pôr a nu suas origens subconscientes — mas o ato de destruir uma máquina é ainda mecânico) que os supra-realistas procuraram a liberdade. Dissimulado por um fervor do mistério, bastante suspeito, era sempre um gosto de experimentação cartesiana que estava em ação. Os supra-realistas não tiveram um músico.

Foi na música que a poesia encontrou sua melhor oportunidade. A música pesquisou com antenas mais sensíveis; muitas vezes tocou no que mal se pode captar.

Debussy ou a música redescoberta,¹³ sim, foi uma primeira libertação; que maravilha! torcia-se o pescoço da eloqüência, renunciava-se à pretensão de enfeitiçar, à mistagogia; a força e a humildade criadoras redescobriram as condições próprias da arte, abriam as fontes da inteligência operária, cassavam as regras de es-

13. Cf. Louis Laloy, *La Musique retrouvée* (Le Roseau d'or, Paris, 1928).

cola, restituíam à obra sua verdade de fruto espiritualmente amadurecido para a deleitação. Libertação, contudo, da arte, mais ainda que da poesia; esta continuava ligada demasiadamente à psicologia, às aparências afetivas, às vezes se diluía na onda fugaz de uma emoção que não atingia o íntimo da alma. Não fossem alguns artistas penetrantes, sábios e sensíveis, como você, meu caro Roland-Manuel, a experiência de Debussy não teria revelado o seu segredo; e uma obra genial, cuja tendência genial se dirigia no sentido da objectividade factiva, iria entretanto mudar de rumo, parecendo ceder aos prestígios do sentimento.

A obra de Satie parecia menos grandiosa: sua lição ia contudo mais longe; era a lição de um Sócrates, maliciosamente despertador de virtude; perturbando as más consciências e aguilhoando as boas, Satie despojou a música de toda pretensão e de toda pedanteria, purificou-a profundamente: acho que, nessa ordem da purificação dos meios, desceu muito mais profundamente que Debussy; mas era ainda, antes de tudo, uma purificação da virtude de arte, o pudor e as dissimulações de sua ironia são, sob esse aspecto, bem significati-

vas; a poesia — e com que frescor! — insinuava-se tênue e disfarçadamente, no entre-abrir das portas; ali ficava admiravelmente viva e vivaz, como a ternura; estrangida, porém, tímida como um pobre, esperava sua vez. Não é caluniar os sucessores de Satie afirmar que, no que diz respeito a eles, a vez da poesia raramente chegou. Depois de brilhantes promessas, e de um pouco mais que promessas, a mecânica da habilidade, da inteligência e do gosto começou outra vez a distribuir surpresas; a monotonia desse exercício iria logo assumir um aspecto fatal. Os talentos mais seguros, Deus sabe quão numerosos são em nossos dias, não conseguem romper o encanto. Havendo recaído na inércia de um novo formalismo, — suspendida, de súbito, em uma outra direção, pela grande experiência strawinskiana, que nada mais deixa a fazer por onde tenha passado, — ou sacudida por tentativas, algumas admiráveis, de galvanização, — a música moderna se encontra, uma vez mais, em uma fase crítica, que parecia não ter saído.

De seu inquieto retiro no Alhambra de Granada, um solitário, incendiado de ardor e de fé, mostrou, no entanto, o caminho. As-

pero e sábio, como a paixão, discreto, secreto, preciso e pouco a pouco transfigurado, nos desertos da oração, o canto de Manuel de Falla faz brotar da rocha uma água eterna. Harmonizando-se, a princípio, com a violência da melodia popular, um tanto descarnada, apesar de tudo, e próxima do pitoresco o Falla do *Retábulo de Mestre Pedro* agora como que domestica, à maneira de um asceta falando aos pássaros, o universo da poesia. Será ele um músico demasiadamente excepcional para servir de exemplo ao filósofo que procura anotar os sobressaltos de uma época? Responde-lhe outro solitário, cujo exemplo é também significativo.

Não sei se nosso tempo está disposto a receber aquilo de que Lourié é portador; mas sei, e muito bem, que ele nos traz uma música libertada.

Já outros¹⁴ traçaram a curva singularmente instrutiva, de suas experiências e de suas pesquisas, desde o tempo do refinado futurismo dos círculos de Petersburgo, e do

14. Cf. Boris de Schloezer, *Courrier des îles*, n.º 4, juillet 1934; Henri Davenson, *Esprit*, février 1935.

manifesto do *Espectro espontâneo*.¹⁵ O que pretendo salientar aqui é a força de *tração*, se assim posso me exprimir, de emancipação de sua obra. Ela atrai a si e em si acumula quase tudo que tem sido procurado pela música de nossos dias, e não só pela música, pela poesia também, pela revolução, tudo que trabalha nossa cultura, nos centros nervosos de sua dor. E eis que, com todas as armas, logo dominadas, da técnica e da sensibilidade de nosso tempo, todo esse acúmulo de despojos, sobre o qual se precipita um fogo desconhecido, põe-se a lançar para os ares suas mais altas chamadas.

Nada evidencia melhor as leis de crescimento de que falávamos há pouco. Não se veja nisso nenhum efeito de rabulice. Sinto-me até *embaraçado*, tão precisa é a *confirmação*, ao ter de verificar que esse grande afluxo da alma e da inspiração que renova a música de hoje, através da invasão de um murmúrio

15. (1914) Nesse documento, Lourié assinalava como princípios especiais da música: "1) a eliminação da linearidade (do arquitetônico) por meio da perspectiva interna (a síntese primitiva); 2) a substancialidade dos elementos." Veio depois a ter maior consciência da importância da construção.

vindo do fundo da substância e de uma nuvenzinha que se forma no horizonte e que vai umedecer, com uma chuva tépida como o fogo, as energias do intelecto criador, produziu-se em Lourié, no mesmo instante em que um outro alento, este agora contemplativo, vinha intensificar a unidade vital, nas profundezas de um espírito, já de há muito, religioso.

Disseram da música de Lourié que é uma música ontológica; em estilo kierkegaardiano, dir-se-ia também "existencial". Ela nasce das raízes singulares do ser, o mais perto possível dessa juntura da alma e do espírito de que fala São Paulo. A ontologia, como saber metafísico, está no mais alto grau da intuição abstrativa; mas a poesia, ao contrário, brota tanto mais perto do recesso impenetrável da individualidade, isto é, da individualidade dessa alma espiritual una em substância com a carne, quanto mais ontológica se apresenta. E é essa fonte da individualidade que dá à obra produzida a mais poderosa carga, concreta ainda de universalidade. Se é verdade, como notávamos acima, que uma ressonância do universo no *eu* criador é requerida pela idéia operativa, aquele contraste é facilmente entendido. E ao mesmo tempo se explicam certos equí-

vocos dos filósofos, quando pedem para sua filosofia os privilégios de um conhecimento reservado ao músico, ao pintor, ao poeta.

Uma música “ontológica” é uma música “erótica” — aqui falo ainda na linguagem do dinamarquês — isto é, tira sua substância do “eros” imanente ao ser, da carga interna de desejo e de dor que a toda criatura faz gemer: por isso, tal música é naturalmente religiosa, e só se desperta, completamente, a um toque do amor de Deus. Enfim, ela não progride à maneira de um cavalo ou de um boi, de uma serpente, de um pássaro ou de um projétil, progride — pois o ser é, por si mesmo, transcendentemente verdadeiro, e refletido ou possível de refletir-se na inteligência, — por um movimento de palavras e de respostas, organicamente ligadas, e como que por meio de ecos inteligíveis, ou à maneira de um diálogo, à maneira do diálogo interior que usamos para conversar conosco mesmos ou com Deus. É nesse sentido (e sem a menor relação com não importa que jogo lógico de teses e antíteses) que uma das obras de Lourié é intitulada *Sinfonia dialética*. E vamos assim redescobrir em Lourié, embora pertença ele antes ao espírito que ao verbo, aquele traço

da conversação substancial que é elevado ao grau supremo em um Mozart, anjo da palavra.

É, parece-me, com a *Sonata litúrgica* que se abre o período em que a arte de Lourié atinge sua plenitude e realiza, de modo irrecusável, o axioma paulino: onde está o espírito, aí está a liberdade. No *Concerto espiritual*, a música propriamente religiosa, livre de toda forma tradicional, adquire, com sua inspiração essencial, uma espontaneidade estupenda. A *Sinfonia dialética* é ainda religiosa, mas por motivo totalmente diverso, e na própria ausência de todo tema cristão: apenas pela linha-gem da obra. Corresponde assim ao que poderíamos chamar um senso religioso da existência profana. O ritmo bate como o coração da grande noite, com uma inexorável necessidade vital; o canto atravessa, envolve essa noite, como um olhar que não é contido por coisa alguma, como um amor que faz a lei, que é a lei. Com o *Festim durante a peste*, é no seio da perversidade da criatura, da muito amada delicadeza de seus deleites e de suas nostalgias, que penetra o mesmo sentido espiritual, antes de ver estenderem-se, sobre esses prazeres e nostalgias, as asas tranqüilas

da morte; as profundas afinidades baudelairianas de Lourié, o que há nele de “dandismo” e de crueldade, quebrada, entretanto, por uma enorme doçura, surgem com singular intensidade, nessa admirável festa da agonia de nosso mundo. Pois bem, o que me impressiona é o progressivo despojar-se e aguçar-se da intuição, na série das três grandes obras, que tinham de nascer, logicamente, naquela ordem, e em que a visão criadora vai assumindo tanto mais acuidade quanto mais sombrio é o objeto. Mas eis que a obra mais recente, na data em que escrevo, *Procissão*, canto a duas vozes inspirado em um poema religioso, nada mais é que pura humildade e fidelidade, perfeito desprendimento, no mover-se da alma que se encaminha para a doação.

*

Será ainda um efeito dessa analogia de situação espiritual com Baudelaire, da qual acabo de falar? Acho na obra de Lourié um aspecto que só posso caracterizar, arriscando-me a dizer, na falta de melhor vocábulo, que há “magia” nessa música. Palavra perigosa, coisa perigosa e desejável, convém propor, a respeito, algumas reflexões.

Toda obra de arte é feita de corpo, de alma e de espírito. Chamo *corpo*, a linguagem da obra, seu discurso, o conjunto de seus meios técnicos; *alma*, a idéia operativa (*factiva*), o *verbum cordis* do artista, — ela nasce, com efeito, da abundância do coração; *espírito*, a poesia.

Não é preciso dizer que o corpo é o instrumento da alma. Mas eu penso — afinal as definições de palavras são livres — penso que há “magia” na obra, quando o espírito é transcendente à alma, de algum modo separado dela, — como o *Nous* de Aristóteles que entrava pela porta — e quando a alma e o corpo se acham, em relação ao espírito, como que aniquilados, quero dizer, tornam-se ambos, a alma como o corpo da obra, puro instrumento de um estranho espírito, sinal por onde passa uma causalidade superior, sacramento de uma poesia separada que joga com a arte.

Uma vez munidos de tais noções, que poderemos então dizer? Notaremos primeiro, que há (dado que a beleza é coisa transcendental e analógica) três linhas, se assim me posso exprimir, quase independentes, ao longo das quais a emoção estética e a admiração podem surgir; pois uma obra pode ser bela pelo

corpo, ou pela alma, ou pelo espírito (isto é, pela poesia). E há uma quarta linha que não é mais precisamente da beleza, mas da graça, no sentido em que Plotino dizia que a graça é superior à beleza; e, nesta linha, o importante é a magia da obra. É bom recorrer aqui ao velho mestre de magia de Enêades. Seu ensinamento é suspeito, quando pretende conduzir-nos à contemplação mística, e introduzir-nos nas coisas divinas; mas, se o mudamos de região, se o transportamos para o lado das coisas da poesia e da beleza, ele assume, então, sua verdadeira força. Aí é que devemos escutar Plotino.

Não tenho, depois disso, nenhuma intenção de propor classificações ou de empreender uma distribuição de palmas; uma obra sem magia pode ser mais bela, maior e mais bem realizada, assim como mais rica de poesia, do que uma outra dotada de magia; parece-me todavia, que não é desinteressante provar, ao contacto da experiência, o valor de nossos instrumentos de prospecção.

No temor de estender mão parricida sobre o maior dos músicos, ousaremos dizer que há pouca magia em João Sebastião Bach? Sim, diremos que a mais sublime das músicas, a mú-

sica-mãe, é uma música sem magia: em Bach (aí talvez o segredo de sua potência e de sua fecundidade) são uma só coisa o espírito e a alma, a poesia da obra é consubstancial à sua idéia criadora, esta jamais é instrumento, mas sempre rainha e deusa. Daí por que a música de Bach reza uma grande oração vocal que se eleva à contemplação a que a teologia mística chama "contemplação adquirida"; não transpõe o limiar da oração mística ou infusa.

O perigo da magia provém de que ela é um dom de uma ordem exterior ou superior à arte. Quem a possui sem a ter procurado, recebeu alguma coisa do céu ou do inferno, — coisa difícil de suportar e que exige uma arte bastante forte para obedecer. Quem a procura altera inevitavelmente a sua arte, fabrica moeda falsa. Wagner viveu inteiramente para a magia; mas, se excetuamos *Tristão*, não há magia em sua música, nem sequer uma sombra de magia negra, — apenas as fraudes e as drogas de uma cabeça ébria de ciência e de gênio.

É o inverso o caso de Satie. Em sua paixão de probidade, ele detesta, excomunga em si mesmo toda eventual magia, purifica ferozmente sua obra de todo efeito mágico. Recal-

cada, ela se disfarça, então, no extravagante gosto da mistificação que desarma as tentativas do mistério, e que protege a neve irônica de uma música virgem.

Em Strawinsky, o espírito ou a poesia da obra não é consubstancial à sua alma: transcende-a. Mas é o espírito pessoal do músico, seu intelecto dominador, sua vontade própria. Por aí se compreende que, quanto mais se identifica consigo mesmo, tanto mais se afasta da magia. Comparai *Ritos* e *Nupcias*, nos quais ele ainda é habitado por tantos espíritos da terra e das águas, com outras obras-primas, como *Apolo* ou este *Capriccio* cuja luminosa poesia decorre, toda inteira, do objeto realizado.

Não há magia em Beethoven; no entanto, quem melhor do que ele sabe fazer-se amar? Bem diferente de Wagner, ele não procura a magia. Espírito e alma confundidos, como resistir a esse grande coração que se entrega, e que supre uma certa falta de invenção técnica pela generosidade de sua substância, dispensada sem medida?

Há magia em Schubert, em Chopin, em Mussorgski. A magia não é sempre branca. A magia de Lourié irrompe das sombras do humano, atravessadas pela piedade que de tu.

do se apodera, nasce de uma espécie de catástrofe do ser que tem todo o peso de uma tragédia, mas cujo caráter propriamente trágico, isto é, desesperado, permanece problemático, e por assim dizer em suspenso, por causa da face de Deus que passa através das portas. Sua música, quando reza, transpõe o limiar do recolhimento sobrenatural. O maravilhoso, nele, como nos outros príncipes da magia, está em que esta torna mais forte e mais densa a arte que visita; e a arte lhe obedece sem se dobrar. A magia do príncipe dos príncipes é uma magia angélica — não vou ao ponto de dizer que, em Mozart, apenas um anjo inocente é que age; neste milagre da infância heróica, a crueldade da criança e do anjo, uma graça mortífera, atravessa, por vezes, a lucidez da ciência infusa e do infalível jogo.

Há, enfim, uma magia sagrada, absolutamente branca, que tem sua fonte nos desejos inenarráveis do Espírito-Santo: é a magia da melodia gregoriana. Esta, porém, pertence a um outro universo.



Para reconhecer certas famílias de espírito, poder-se-iam escolher outros princípios de

discriminação, tirados, sobretudo, da analogia entre o mundo da arte e o mundo da vida moral. Em uns, a virtude da arte parece aparentar-se mais com a prudência, em outros, com a contemplação. Eis duas famílias que jamais se entendem: aqui, como no mais, o prudente teme o contemplativo e desconfia dele, tem não raro ressentimentos contra ele. Como o velho Descartes, Péguy, Rouault, Satic, são prudentes; daí, circunspecções, susceptibilidades, temores, e a paixão pela invenção admirável, pelo rasgo de gênio, incubado na solidão. Bergson ou Léon Bloy, Lourié, Jean Hugo são contemplativos; têm a desenvoltura, as exigências e o desapego, a sorte ou a desdita dos privilegiados; sua ventura e sua desgraça dependem de um transcendental, sobre o qual apostaram.

*

Você não acha, meu caro Lourié, que há estranhas correspondências entre a Música e a Filosofia? Ambas, quando o seu centro está nelas próprias, são capazes de falar alto e de ir onde querem, atingem seu fim, crêem nas

suas próprias forças, realizam o seu roteiro sobre as rodas de suas belas técnicas; instalam-se, são instaladas.

Quanto a nós, preferimos que elas tenham fora e acima de si (na verdade, infinitamente acima de si) o ponto de fixação do qual estão suspensas, o centro de sua vitalidade. É menos cômodo para elas, já não podem crer em si, são condenadas a mexer-se sempre, a se desprender, a se desenraizar, nunca deixam de estar começando, têm palpações de coração, são, para falar linguagem própria, virtudes *excêntricas*. Muito bem; elas têm oportunidade de conhecer o país e de viver um pouco, e talvez assim se aproximem daquele “Amor que reconhecemos pelas chagas que lhe fizemos”.

Seu fim está sempre a fugir diante delas. Quanto mais avançam, mais o vêem distanciar-se, talvez um pouco atrás se vissem mais perto dele, mas não podem voltar a cabeça. Nelas, não há a menor sombra de esoterismo, e, no entanto, andam mascaradas. Que dizer? É-lhes necessário seguir uma via evangélica, mascarar-se de luz e de simplicidade, é isso que

mais seguramente ofusca os olhos dos homens. É-lhes preciso atravessar as zonas perigosas, em que o espírito de vertigem pode apoderar-se delas, antes de chegar àquele lugar onde todos os caminhos desaparecem, para só ficar o grande firmamento da liberdade dos pacíficos.

7 - 8 - 41.

ÍNDICE

	Págs.
Prefácio	7
Três pintores	
Marc. Chagall	15
Georges Rouault	23
Gino Severini	35
Diálogos	49
A liberdade de cantar	91

Composto e impresso nas oficinas próprias de Artes Gráficas Indústrias Reunidas S. A. (A G I R), em Lucas, Rio de Janeiro, Brasil, em fevereiro do 1947, para a

Livraria A G I R Editora

AGIR

**ANUNCIA, COM INDISFARÇÁVEL ORGULHO, A EDIÇÃO
DE OBRAS QUE POR SI MESMAS SE RECOMENDAM
PUBLICADAS**

De Jacques Maritain

Cristianismo e Democracia 12,00

Princípios de uma Política humanista 25,00

De G. K. Chesterton

Barbaria de Berlim 12,00

De Franz Werfel

Entre o Céu e a Terra 25,00

De Gustavo Corção

A Descoberta do Outro esgotado

Três Alqueires e uma Vaca 25,00

De Alceu Amoroso Lima

OBRAS COMPLETAS

Tomo IX Pela Cristianização da Idade Nova
(Teoria) 35,00

Tomo IX Pela Cristianização da Idade Nova
(Prática) 35,00

Tomo XX O Problema do Trabalho

Do Pe. Leonel Franca S. J.

OBRAS COMPLETAS

Tomo IV O Divórcio 35,00

Tomo VIII Psicologia da Fé 35,00

NO PRELO

De Raissa Maritain

Grandes Amizades (Memórias) — 1.º e 2.º vols.

De Georges Bernanos

Sol de Satã (Trad. de Jorge de Lima)