

ser um bom diplomata é que confiava nos entendimentos, nas negociações, conforme disse um dos seus panegiristas discursando *in memoriam* na International Association of Arts and Letters, James A. Robertson (*Memórias*, Apêndice, pág. 297).

O último gesto de sua vida acentuou tudo isso.

Gastara êle o que pudera (e o que não podia, talvez) na aquisição de uma biblioteca especializada e riquíssima em assuntos brasileiros. Não podendo levá-la para onde fôsse em suas transferências de pôsto, deixou-a em Londres. Mesmo quando morava aqui em Pernambuco, sua verdadeira oficina e seus instrumentos de trabalho permaneciam no outro lado do Atlântico, nem tinha êle recursos para os mandar buscar, instalando-os devidamente. A solução que êle encontrou para o problema e que muito debatida foi, não resultou somente da circunstância de a Universidade Católica de Washington lhe ter concedido uma cátedra: inspirou-se em um sonho que era velho, de servir à paz dos povos e ao entendimento das Américas. Êle aspirava fundar um instituto e uma revista que alongassem e alargassem a sua ação pessoal aproximando os países do nosso continente mediante o conhecimento exato do gênio de cada um e o mais rigoroso respeito a cada intransferível destino. Pelo seu desenvolvimento e pelas suas iniciativas, os Estados Unidos lhe pareciam o ambiente natural dêsse esforço cuja adequada agência devia ser a Universidade Católica pois a afinidade do sentimento religioso habilitava-a a compreender mais facilmente os povos americanos descendentes de Espanha e de Portugal.

Todos êsses sonhos, todos êsses empreendimentos, tôdas essas lições, tôdas essas coragens de pensar e de agir, estarão sepultados no túmulo de Manoel de Oliveira Lima, com êle? Ou será que podemos fazê-los renascer em nossas consciências alertadas pela evocação de uma tão nobre e nítida figura de brasileiro, nas comemorações do seu nascimento ocorrido há um século?

A ARQUITETURA NA FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER (*)

IVALDO COUTINHO

A teoria da arquitetura exposta por Schopenhauer, como as outras explanadas por estetas e filósofos, se prende aos valores figurativos, sem nenhuma atenção aos valores espaciais, não obstante haja sido êle o autor da seguinte afirmação: “a arte arquitetônica se diferencia das artes plásticas e da poesia pelo fato de não ser uma cópia, e sim por nos proporcionar a coisa mesma; não reproduz, como aquelas, a Idéia conhecida, no decorrer da qual o artista empresta seus olhos ao espectador, senão que êle coloca o objeto diante dêste, facilita-lhe a compreensão da Idéia, fazendo com que o objetivo real individual expresse a sua própria essência de modo distinto a acabado”. Em face dêsse texto, nota-se que Schopenhauer esteve muito perto da concepção que tem no espaço interno o fundamental da arquitetura. A “coisa mesma”, a que se refere, é a realidade da extensão, seccionada pelo arquiteto e com os seus valores controlados artisticamente, nos têmos em que, a partir de 1914, com Geoffrey Scott, se fixam os dados de especulação estética em torno da arquitetura; mas, a influência da apreciação objetiva, ainda muito rigorosa à época da concorrência romântica, durante a qual êle escreveu *O Mundo como Vontade e Representação*, talvez tenha contribuído para que apenas ressaltasse aquêles elementos da visibilidade costumeira, deixando fora de seu esquema os de inefável condição, e que se combinam dentro do recinto arquitetônico.

A crítica de ontem e de hoje acêrca da estética de Schopenhauer se caracteriza pela dissociação que, do conjunto do sistema, fazem de uma de suas frações, dessarte mutilando o que o autor defendia como inatacável em seu pensamento: a

(*) Trecho do livro em preparo: *O Espaço da Arquitetura*.

unidade, a relação íntima entre cada uma das partes e o todo. Efetivamente, ao longo do prólogo à primeira edição deste trabalho, êle insiste nêsse aspecto, se bem que não suspeite do grau de malversação crítica que tanto prejudicou o seu renome de filósofo interessado em questões de estética: a geral desatenção à harmonia entre os componentes de sua obra. Inclusive compara o sistema filosófico com a arquitetura (também em termos de construtividade), fala de “uma disposição tal que cada parte sustenta a outra, porém não esta àquela”, que o tecto repouse no sustentáculo sem servir de base a nenhum elemento. Segundo êle, um pensamento único, por vasto que seja, deve conservar a mais perfeita unidade, e em todo o seu livro, ou melhor em todos os seus livros, se firma um pensamento único, a sua intuição, ou, como êle afirma, a pedra filosofal, não encontradiça nos que se moveram à sua procura.

Danificando-se a urdidura de sua filosofia com o processo de julgar-se isoladamente um de seus trechos, pratica-se uma ordem de incompreensão decerto pouco imaginada pelo autor, a despeito de êle haver sido muito vigilante a propósito de desentendimento entre a sua idéia e os leitores contemporâneos e futuros. Realmente, logo nas páginas de abertura, êle insiste na presença da vontade em todos os domínios do sêr, autêntica ideação ubíqua, supondo obviamente que nenhuma apreciação haveria de formular-se sem ter-se em conta a vontade presente, sujeito e objeto à vez e dela não se excetuar a arquitetura que, em seu aspecto mais adequado — o templo grego — manifesta um dos graus de objetivação dessa mesma vontade. A intuição de Schopenhauer consiste numa concepção da natureza, na qual esta figura como sinônima da vontade, portanto, se trata de um pensamento cósmico receptível de maneira equivalente à da absorção com que a alma do leitor ou do espectador aspira em face de um nome ou de uma composição cromática. À semelhança da “água”, do “fôgo”, entre pré-socráticos, é a palavra em sua afetuosa assimilação o que se subentende quando êle afirma: “Devemos agora isolar em pensamento a essência íntima, imediatamente conhecida dêste fenômeno, e logo conduzi-la a outros fenômenos mais débeis, mais indistintos, efetuando dêsse modo a ampliação, que pretendemos, do conceito de vontade”.

Sob a influência da terminologia de Kant, influência que êle próprio lastimou na idade madura, não pôde Schopenhauer estender aos capítulos epistemológicos a linguagem lírica frequentemente usada no curso de matérias mais vizinhas à sua intuição, entre elas a arquitetura, a despeito de a simplicidade helênica induzir à rigidez e economia de expressão tão comuns nos teóricos da pureza formal. Acontece ainda que êle escreveu para reduzido número de leitores, “esperando, paciente, que surja êsse pequeno grupo de pessoas cuja disposição de espírito, que não é a ordinária, os habilite à compreensão da obra”. Desejava a crítica de co-participação, tal como todos aquêles detentores da “verdade”, que, no meio dos artistas é sempre mais tolerada em relação à verdade de cada um dos outros, enquanto que, entre os filósofos, nenhum admite senão a sua verdade própria, a exemplo de Schopenhauer que dizia ser a dêle a única legítima; queria adeptos, e então procedia diferentemente dos criadores em arte que preferem o reconhecimento de seu mundo à adesão a êle, enquanto os filósofos, à maneira de Schopenhauer, imitam os fundadores de religião, anelam que todos se deixem penetrar pela mesma certeza. Isto acontece em face de a intuição no filósofo ser muito menos acidental — e no caso dêsse pensador, o conceito de vontade como ideação ubíqua é extensivamente cósmico — as ilustrações, porventura trazidas à baila, são feitas para persuadir, sem a possibilidade de controvérsia, a todos os entes, evidenciando, ainda, que cada um dêles é parte indissolúvel do sistema geral, estranhando o criador que à leitura do que veio de explicar, não obtenha, sem demora, de todos os leitores, a mais irrestrita solidariedade.

A posição de Schopenhauer numa história de filosofia anacrológica, se situaria em contiguidade à de Platão, de acôrdo, aliás, com a sua referência à preparação que êste encerra para o conhecimento de sua intuitividade, tendo ainda por fundo a sabedoria dos Vedas. Schopenhauer fazia, portanto, depender de outrem a receptividade de seu pensamento, a assimilação de seu mundo, quer no tocante à representação, quer no tocante à vontade, esta última sendo a conjuntura mesma de sua intuição, posto que orgânicamente unida à sua forma de objetividade, sucedendo que nessa parte representativa a in-

fluência maior fôra a de Kant, segundo êle próprio confessou. Mas, sentimentalmente figuraria ao seu lado a intuição platonica, inferindo-se, em vários setores de consideração, a sua consciente afinidade com outros filósofos, afinidade que era, também, acêrca da propagação de sua cosmologia, um anseio profundo, dado que “a verdade que alguém descobre termina sempre se impondo em algum outro espírito igualmente inclinado à meditação e que nela vê um prazer, uma alegria, um consôlo: a êsse espírito afim nos dirigimos como outros se dirigiram ao nosso, servindo-nos de sustentáculo no curso de árdua peregrinação da vida”. Apesar de seu conhecimento da filosofia de Berkeley, êle declaradamente não a cita como possuidora de intuição aproximada à sua, mostrando-se todavia inquestionável o parentesco entre ela e o conceito de representação em Schopenhauer, o ponto de partida dêste sendo consanguíneo ao nódulo do sistema de Berkeley.

De expressiva importância, ressaltam os seus dizeres: “não se procure a doutrina de Kant senão em suas próprias obras. Por sua originalidade pode-se afirmar dêle o mesmo que de todos os verdadeiros filósofos: que sômente podem ser conhecidos por suas próprias obras, não pelos relatos de outros”. A observação aplica-se a tôdas as mentes, às vulgares e às excepcionais, estando nela implícito o receio de omissões, mutilações, suplementos indevidos que venham a prejudicar, à vista dos leitores, o cerne da urdidura, como se fôsse profanação transmitir, sem o texto do mestre, o seu pensamento básico. Certamente que a unidade do livro, o método tautológico e a organicidade dos capítulos e sub-capítulos, tais como se ordenam em “O Mundo como Vontade e Representação”, inspiraram no autor a ressalva de que nos demais filósofos há sempre um núcleo de vida que se corrompe, se desgasta, se porventura se publica, através de outrem, mesmo de algum íntimo escoliasta. Para a obtenção de partidários, êle reclama o contacto direto com a tessitura, esta se lhe impõe como uma realidade intransferível, à maneira da realidade do espaço arquitetônico, algo que detém em seu conspecto, em sua presença, a respectiva conjuntura de ser.

Então, a intuitividade se aglutina aos conceitos, às combinações lógicas, às palavras com que ela se exterioriza, o

sistema se assemelha a uma obra de arte, às condições de sentir e refletir junta-se a de bem escrever, a forma bastante a parecer a consequência de emanação partida do interior. Em Schopenhauer tornam-se evidentes os aspectos habitualmente anotados nos artistas, quer os de dentro, quer os de fora, a sua localização cultural, inserindo-se no âmbito dos portadores de intuição liberta, tendo êle produzido numa época em que se faziam simultâneos os extremos da dualidade Apolo e Dionísio. O seu trabalho se ressentiria de predicados ecléticos se não se consubstanciasse em síntese ultrapassadora, por sinal residindo nas suas apreciações sôbre a arquitetura o ensejo para a crítica — crítica de não participação — denominar de eclética a sua concepção de arte, por envolver, a um tempo, manifestações neo-clássicas e românticas. A opinião de Schopenhauer, se emitida por êle como escritor de assuntos filosóficos e não pròpriamente filósofo, teria denunciado, com acêrto, a sua contradição, o defeito sincrético a destruir a uniformidade do pensamento; mas o filósofo é, por excelência, o autor que não se contradiz, a linfa da intuição a converter a si, no longo percurso das coisas animadas, inanimadas e abstratas, tudo quanto ela penetra, a porosidade à intuição vindo a ser a propriedade inerente a tudo quanto existe; rigorosamente vinculada ao seu âmago, a obra de Schopenhauer se integra em síntese unificadora, de sorte que a incoerência entre o templo grego e a vontade metafísica, entre um exemplar escultórico — êle via apenas o entablamento e as colunas — de continência formal, e um ente de densidade ânimica, o primeiro de feição clássica, e o segundo de natureza romântica, se resolve na síntese de seu sistema.

A crítica profissional não tem realmente compreendido que no filósofo, à similitude de Schopenhauer, as antinomias não são contradições absolutas; que de certa fase do alteamento especulativo, as partes, em aparência controversas, se desnudam dos desentendimentos, chegando, por fim, à abóbada da unificação; tal, em Schopenhauer, a conduta abrangedora de seu nódulo — a vontade — quando em ato de objetivação, desta vez, em se tratando de qualidades como o pêso, a coesão, a solidez, atributos naturais da pedra, se efetiva por meio de graus inferiores da visualização da própria vontade. A

factura neo-clássica significa, sem dúvida, a estilização artística dos atributos da pedra, nisso acompanhando a linha de suas congêneres do formalismo objetivista, êsse material havendo sido inspirador das inflexibilidades que se observam inclusive em materiais têxtilmente dóceis. Conforme a doutrina de Schopenhauer, a perfeição arquitetônica se realiza quando a carga e o sustentáculo, a modo do templo grego, se equilibram aos olhos do espectador; e dessarte, assim posta a questão do belo, tipicamente racionalista em seu cunho padronizador, como fundamental para a definição de arquitetura, com o desprezo de certas evidências práticas, a sua teoria revela um entendimento simplificador, uma irrestrita aceitação do esquema sujeito — objeto; que não há como cogitar, no domínio de sua rigidez estética, senão da abstinência da sensibilidade pessoal, da exclusão desta na feitura da obra arquitetônica.

Não sendo possível adotar a feição do templo grego a todos os programas de arquitetura, seria insólito atribuir a Schopenhauer a idéia de que as colunas e o entablamento se prestariam, em todos os tempos e em todos os lugares, a satisfazer os mais distintos fatores. A melhor interpretação consistirá em ver na teoria dêsse filósofo, nunca desarticulável de sua concepção do universo, a verificação de uma idealidade: a da arquitetura em via de se exemplificar no templo grego. isto é, um esforço existente e que se tem sublimado no equilíbrio em que se resolve a luta entre o pêso e o suporte. A arte arquitetônica se consubstancia no processo em que a vontade se faz aparente, contando-se com o acêrvo de obras que traduzem a gradação até o epílogo da procurada beleza: a clara separação entre a carga e o apóio. A busca da perfeita correspondência com a vontade, esta se expondo parcialmente visível até que, afinal, explícito se mostra no templo grego o anseio a tal desnudamento, incluso no teor dessa idealidade, infere-se da própria exposição do filósofo a respeito dos elementos de sustentação. Considerando o muro o mais inestético de todos, tem-se como impossibilitado de discernir a parte do pêso e a parte do suporte, ambas confundindo-se nêle que, simultâneamente, encerra as duas secções, o que, segundo Schopenhauer, “anula o efeito estético, efeito que se

produz mediante a separação de ambos os elementos, e que será tanto maior quanto mais nítida fôr a demarcação”. Para êle, entre o muro e a coluna — esta a forma condizente com os ditames da vontade — há grande número de “graus intermediários”; examina alguns: o pilar quadrado possui espessuras dessemelhantes, desiguais “que não se justificam para nenhum fim e cuja razão de ser está na facilidade de execução”, parecendo-lhe ser êste o motivo por que “é menos agradável que a coluna”; trata do pilar hexágono ou do octógono, que se apresentam “muito mais agradáveis”, isto em virtude de “mais se aproximar da forma da coluna cilíndrica, forma que é a única exclusivamente determinada por seu destino e aplicação”; reserva para a coluna os mais completos elogios, pois que ela satisfaz inteiramente o apêlo de sua intuição, exprimindo com simplicidade, sem auxílio de indicadores estranhos à sua natureza e aparência, a função especial que lhe designa o arquiteto, assim colaborando no externamento da vontade.

Assim como os elementos sustentadores configuram a gradação de um acêrto, que tem na coluna seu ponto final, a arquitetura inteira, conceituada em abstração, se ordena em série progressiva até a derradeira etapa, a do templo grego, quando a vontade atinge então a plenitude de sua expressividade, aquela que se faz possível por meio dos agentes inferiores de sua objetivação: o pêso, a coesão, a solidez, a fluidez, a reação contra a luz, a dureza, “qualidades gerais da pedra”. Impregnada, portanto, de estímulos neo-clássicos e atendendo-se ainda às perdurações dêsse estilo durante o vigor romântico, a teoria estética de Schopenhauer aparenta ser de cunho formalista, com a agravante, o que é explicável, de seu menos-prêzo pelas obras arquitetônicas de índole adversa, de intuição liberada, particularmente pelas manifestações góticas. As suas palavras de desestima são talvez as menos generosas que já se escreveram sôbre aquela fase de exacerbação intuitivista; “apesar de o estilo gótico possuir, indubitavelmente, certa beleza em seu gênero, seria uma temeridade cega e de bárbaros, atrever-se alguém a compará-lo ao da antiguidade. Essa pretensão seria intolerável. Que influência benfazeja exerce em nosso espírito a visão de um monumento construído conforme as

regras do estilo grego, depois de haver contemplado algum exemplar dêesses esplendores góticos! Imediatamente compreendemos a beleza do primeiro. Que diria um grego da antiguidade se o puséssemos defronte de uma de nossas mais célebres catedrais góticas? Com certeza exclamaria: *Bárbaro!*" A citação vale como apóstrofe temperamental, num período em que também foram muitas as polêmicas em torno de ambas as estéticas, sempre havidas por inarmonizáveis, pelo menos no tocante à genialidade criadora; vale, ainda, sob o aspecto de inconsciência do autor quanto à sua posição de filósofo que, diferentemente do artista comum, não lida com os valores de accidentalidade, terreno em que se permitem as dissensões, as antinomias, as situações "absolutas", que por sua vez, se dissolveriam ante a superadora e sintética intuição. Dentro dessa inconsciência denotada no texto, ressalta uma expressão correta: "compreendemos a beleza"; em lugar de sentir a beleza, Schopenhauer, participando da corrente objetivista, condicionava o seu recebimento aos poderes da reflexão lógica, na atitude especulativa com que racionalmente des-cortinava o prospecto de sua intuição, dessa forma contida na equilibrada luta entre o pêso e o sustentáculo; a apreensão da vontade então se confunde com um ato ou processo de conhecimento, e estando em causa — no fenômeno da arquitetura — umas categorias da matéria que só apresentam a vontade em índice inferior, nada mais consentâneo que aplicar a ela, a arquitetura, os meios racionais de apreensão e de julgamento.

Por conseguinte, a sua posição neo-clássica era a conveniente à natureza de sua tessitura, sendo própria do arranjo interior de seu sistema — com a superação de dualismos alcançada pela composição filosófica — a logicidade concernente à arquitetura, vale dizer, o seu empenho em firmar a observação crítica sobre dados escultóricos e não espaciais. A intuição visível através da arquitetura, não se pode oferecer direta e francamente ao espectador, como ocorre com a mesma intuição, ou vontade, quando ela se expõe por intermédio da natureza plena, livre da intervenção humana; há uma impureza de essência na factura arquitetônica, uma inferioridade que a torna escondizente com a efusão da vontade da natureza que "se expressa com o caráter mais puro e pronunciado de

suas idéias, de sua própria essência, tal como se objetiva no arbusto, nas montanhas e nas águas". A distinção entre natureza virgem e natureza estilizada foi sempre um pretexto de controvérsia, mas, em Schopenhauer o litígio se resolve com a presença da vontade tanto em um como em outro dos termos: na paisagem natural a intuição — a vontade — é liberta, enquanto no jardim ela se patenteia por interposta entidade, no caso o paisagista alterador, que transmite nela a feição com que a vontade se lhe apresenta.

A relação entre a vontade e o jardim assemelha-se à relação entre a vontade e a arquitetura, a intuição se perfazendo por mais dilatado caminho, tal a personalidade do arquiteto que terá o predicamento de exibir em sua obra essa mesma vontade, e tanto mais perfeita se ordenará a exibição quanto mais claro fôr o equilíbrio entre pêso e sustentáculo. Consequentemente, não obstante se tratar de um tipo de objetivação inferior, a atividade do arquiteto, entendida como plasmadora de figurações, mera construtividade, se traduz em atender aos reclamos intuitivos, inculcando-se maior ou menor, bela ou feia, segundo se aproxime ou se afaste do modelo em sublimação: o templo grego; e nessa função o artista se alteia na qualidade de afirmador, em primeiro lugar, da conjuntura metafísica, e depois a da conjuntura humana, isto é, o arquiteto, conforme o pensamento de Schopenhauer, antes de servir-se de um dado programa, a fim de criar o pretendido albergue, se louva num programa de transcendente aplicabilidade, mais intenso e mais profundo, qual seja o de deferir a solicitação da vontade: o seu afã de fazer-se exposta.

O capítulo "Da Essência Íntima da Arte", inserto no livro "O Mundo como Vontade e Representação" tem uma particularidade quanto aos outros capítulos da obra: encerra conclusões que, de tão justas e universais, excedem as fronteiras de seu sistema, podendo incluir-se na estética geral e com a prerrogativa de se antecederem a modernas consagrações. Essa transcendência formal é digna de relêvo, sobretudo porque a filosofia de Schopenhauer, imanente no espírito e na estrutura, se estabelece de maneira que todos os componentes se convertem ao significado da intuição, convergindo imagens e conceitos para o cerne da urdidura que, assim, se basta a si

mesma. Há, naquele ponto da obra, a nítida consciência de que o artista e o filósofo radicalmente possuem a mesma preocupação, a de interpretar o mundo a seu modo, ou segundo as expressões de Schopenhauer, “uma nova expressão da essência da vida, uma nova resposta a esta pergunta: *que é a existência?* Mas, se as obras de arte são verdadeiramente obras de arte, cada uma responde à sua feição e sempre de maneira exata”. Imediatamente lhe ocorre uma idéia que resulta ser a de accidentalidade da obra artística em confronto com a de substancialidade do sistema filosófico, idéia aqui explanada e sempre em retorno: “como as artes não conhecem mais que o idioma ingênuo e infantil da intuição, ignorando a linguagem abstrata e séria da reflexão, sua resposta é uma imagem passageira e não uma noção geral permanente”. Prossequindo na exploração desse pensamento, Schopenhauer ainda mais o fortalece, dessarte esclarecendo a comunidade de sentido que une uma tela, um poema, conquanto parte de uma cosmologia, à urdidura de um sistema filosófico, ambos apenas a divergirem quanto à extensão da motividade; a factura artística, além de ser uma verdade pessoal, compreende, de acôrdo com Schopenhauer, “tôda a sabedoria, embora somente em estado *virtual ou implícito*”.

Com efeito, a intuição se externa explícita no sistema filosófico, em todo o acidente indigitado por seu criador ela é apreendida, o leitor de co-participação se mune, a cada passo, de uma lente propícia, através da qual a ideação lhe mostra, à primeira leitura, a sua ubiquidade; na obra de arte decerto que a intuição se desvela explícita, cabendo ao espectador ou leitor exercitar, para devida recepção, uma faculdade de descoberta nem sempre destinada a êxito, havendo êle afirmado, que na satisfação do gôzo estético, “nenhum raciocínio, nenhuma reflexão, pode maculá-lo a ponto de confundí-lo com a evidência de uma noção”. A frase é incomum na retórica dos formalistas; um neo-clássico não costuma repetí-la frequentemente, mas Schopenhauer o era enquanto atendia a um flagrante da vontade, a uma objetivação de grau inferior, finalmente alcançada no templo grego; em última instância os valores e as aparências da intuição liberada tinham, garantida, a sua validade, não fôsse a própria vontade um ser de integração subje-

tivista, adequado à agenda romântica, mas compatível com imagens e conceitos adversos desde que todos se conduzem em cumprimento à determinação da vontade, constituem modalidades de ser e de parecer, a esta inerentes.

Consoante a lógica interna de sua obra e a contiguidade de seu sentimento das coisas com o de Platão, sem embargo dos séculos decorridos, compete à arte “facilitar a inteligência das Idéias do universo (tomando esta palavra na acepção platônica, única em que uso o vocábulo idéia). As idéias são, por essência, objeto de percepção sensível, e seus atributos determinativos se apresentam inesgotáveis e somente podem comunicar-se pelo caminho intuitivo, que é o próprio da arte. Todo homem detentor da concepção de uma Idéia e que deseje comunicá-la tem, portanto, o direito de recorrer à arte”. Schopenhauer, que descobria na arquitetura valores menores com referência à natureza de sua intuição, senão mesmo negativos quanto à aparência da vontade, ao inverso da música, da pintura que lhe eram estreitamente concordantes, Schopenhauer concedia ao conspecto do sentimento, pôsto que de forma discreta, um lugar de importância no temário de sua filosofia, sobretudo quando o afeto se emanava em êxtase, o que sobrevinha por intermédio da arte. Mesmo a arquitetura, tão escassa em corresponder à sua intuição, mereceu, claro que muito menos que a música, a pintura, a oportunidade de ser presente, de acudir diretamente ao óbvio da vontade; realmente poucas são as vezes em que Schopenhauer vislumbra, na arte arquitetônica, um ensejo do gôzo estético, nunca se verificando com êle algo semelhante à estada de Goethe em frente da catedral de Strasburgo, o espírito de Schopenhauer a se demover de qualquer comoção profunda, contentando-se, isento de exultação incontida, com o templo grego em sua quietude harmoniosa.

É sempre temerário introduzir suplementações e emendas ao contexto de uma obra como a de Schopenhauer, ainda que elas se aliem à qualidade da intuição, mas acontece que, por mais analítico e vário que se apresente o filósofo, há sempre margem para lhe suprir as omissões que podem advir em virtude de o filósofo mesmo não simpatizar as matérias e assuntos que evitou; mas a crítica de co-participação, entendendo os mo-

dismos e processos do tempo de Schopenhauer, compreenderia porque, sendo neo-clássica a índole de sua estética, muitos conceitos e imagens, tradicionalmente inclusos nas fases de recrudescência intuitiva, foram por êle empregados como pertinentes às facturas de intuição contida. Vale como elogio à sua posição de escritor, a correção e desenvoltura em abordar motivações mais frequentes no exacerbado sentimentalismo, quando, costumeiramente, os autores, movidos por exagerada pureza, se dispensam de focalizar aquelas coisas que lhes parecem incompatíveis com as possibilidades de sua forma, esquecidos de que os teores da arte são comuns a quaisquer ordens de manifestação, a fidelidade devendo recair no tratamento que se impõe a êles, a exemplo de Schopenhauer que, excetuando-se da regra geral, soube satisfazer o seu pendor neo-clássico tendo no índice de suas preocupações os mais densos mistérios da vida e da morte. Não seria desnatural, e sim consentâneo com a lógica interna do sistema, a conclusão de que o acêrto, com que êle se houve na objetivação de imagens e conceitos mais condizentes com o romantismo, indicava a direção de um fim superador, tal a sua intuição, a vontade, de cujo ângulo de observação, todos os pensamentos e figuras acorrem, fatalmente, à unidade por ela distribuída.

No mundo dos sistemas filosóficos os pensamentos e figuras não passam de entes relativos, de seres que, não obstante a objetividade da existência, alteram a identidade à medida que cada filósofo vem de necessitar de seu conspecto na obra que compõe, nenhum dêles, por mais intransigente e radical em si próprio, se recusa a comparecer à ideação ubíqua. Schopenhauer, à semelhança de outros, imprimiu flexibilidade à noções como se elas fôsem matérias equivalentes à da pintura e à da escultura, nas definições vendo-se substituído o nóculo do consagrado entendimento, agora tendo tôdas elas, como fundo imediato ou remoto, uma atmosfera bem distinta, qual seja a vontade que flui em todos os momentos e em todos os lugares. A plástica da arquitetura, ordinariamente compreendida como o invólucro do albergue, vem a traduzir-se sob a accepção de um ensejo de a vontade se expor, cabendo ao arquiteto criar a sua escultura nos têrmos que a fazem explícita, a sua clareza se sombreando em muitas oportunidades, quan-

do o equilíbrio, na transcendente luta entre a carga e o suporte, se quebra à maneira das manifestações egípcias, indús, enfim, de quantas não se submetem a cânone grego para as colunas e o entablamento. Êle afirma que as considerações que tece a propósito da arquitetura, são válidas apenas para o exterior dos edifícios, havendo, na assinalação dessa ressalva, a consciência de que existe, no interior do invólucro, algo que todavia não lhe mereceu igual consideração, algo de que êle pudesse emitir surpreendentes conceitos ou, em outras palavras, um objeto que também, galvanizando-se a modo dos outros, aparecesse imbuído de perene e unificadora da vontade.

Legitimamente o filósofo seleciona as matérias a seu gôsto, aplica a sua faculdade de preferência de conformidade com princípios que fogem às vêzes à compreensão dos demais, não sendo incomum a estranheza que despertam, no consanguíneo leitor, certos usos ou desusos, os quais entretanto, pertencem ao processo, à conjuntura íntima da criação. À sensibilidade de Schopenhauer tocou indubitavelmente o esplendor de espaços góticos e barrocos, mas a sua adesão neo-clássica impedia que êle trouxesse, à aura de sua intuição, aquêles elementos da realidade que, sob o tratamento do artista, desajustados portanto de suas contingências externas, exporiam diretamente a expressão da vontade. Decerto que o ruído, a sombra, a temperatura, refugindo de rotineiras definições, se integrariam no seio da vontade, ocorrendo, no plano especulativo, uma inversão que anula o papel da extrínseca racionalidade: a natureza dos espaciais componentes se consubstanciará em ser, em primeiro grau, não valores do espaço arquitetônico, e sim valores da vontade então presente. A accepção de portadora da vontade antecede, com efeito, tôda a consideração estética ou utilitária, o artista pode se ater a especialidades de qualquer ordem, esmerar-se na perfeição de um e outro mister, mas tem que satisfazer antes de tudo o predicamento da vontade em se pôr em externalização; assim, há um fundo indistinto que se concebe como a instância última da arte, consistindo, cada criação, na tarefa de ser imediatamente própria do criador, mas, ao mesmo tempo, em comunidade com as outras criações, nêsse sentido de tôdas elas se revelarem inerentes à vontade. A arquitetura, entendida como um proces-

so ideal em busca da perfeição, que se obtém com a forma do templo grego, possui, na teoria de Schopenhauer, ao inverso dos outros gêneros artísticos, a singularidade de — à proporção que se avizinha do determinado modelo, da excelstude a que se impelira — se tornar cada vez menos inédita, menos pessoal do respectivo autor. Há, conseqüentemente, na doutrina dêsse filósofo acêrca da arquitetura, uma correspondência com o teor geral de sua obra, com a sua intuição na plenitude da generalidade: o finalismo anônimo, o individual dissolvendo-se no universal, agora, no exemplo arquitetônico, a perfazer-se na subordinação dos arquitetos, de todos os períodos e de todos os lugares, à norma inserta no mais simples e harmonioso dos templos.

De tôdas as concepções do mundo que aceitam a corrente classicista, a de Schopenhauer é talvez a mais imperiosa em sua solidariedade, sendo a arquitetura — enquanto ilustradora, no mais puro grau, dessa aliança entre a expressão da pedra e a expressão da vontade — o recurso artístico menos trabalhoso ao convencimento que ela deve ministrar a todos que a observam, convencimento imediato de que têm, defronte de si, o final apaziguamento das oposições. O equilíbrio na luta entre pêso e sustentáculo significa a superação, em dados escultóricos, dos antônimos que se estimulam, nas filosofias de transcendência; e a de Schopenhauer, em sua feição imanentista, se prevalece da plástica da arquitetura a fim de dizer que busca a unidade suprema, o uso de sua intuição monística. Muitos pensamentos filosóficos se apoiam, metafóricamente, no fato arquitetônico, alguns sistemas — em número bem menor — se valem dêle sob a modalidade de inerência com a própria intuição, mas em Schopenhauer, o emprêgo da arquitetura se positiva, além do valor da intuição mesma, como um momento — no caso do templo grego — da vontade em unificação, a pedra convertida em vontade.

O estilo conveniente para se exteriorizar a diluição no uno se afigura ser o clássico: as intuições imanentes sempre se depararam com óbices intransponíveis para a sua efetivação através de uma arte individualizadora, tal como sucede nas intuições transcendentais, em cujas obras artísticas de pronto se patenteia a personalidade do autor; esta prerrogativa das fac-

turas da intuição comumente liberta se constitui em estôrvo à anulação da individualidade, têrmino de convergência a que se propõem os artistas do uno os quais, afora a dificuldade em subentender-se o nome do criador, somam ainda os impedimentos da côr e do volume, nem sempre tácitos ou explícitos na veiculação daquela unicidade. Adotando os moldes do templo grego, Schopenhauer nêle abrigaria o rol de todos os verdadeiros arquitetos, nenhum a pretender escapar ao anônimo de seu comportamento, uma facilidade de ser a compensá-los da renúncia em se fazerem pessoais, enfim, só o genérico importando no processo dessa idealidade que tem, na etapa última, o belo a confundir-se com a vontade em objetivação. Com o neo-classicismo, dispunha Schopenhauer dos atributos consentâneos com a natureza de sua intuitividade, computando-se entre êles, o da uniformidade e o da generalidade, que para ambos se ordena a arquitetura do templo grego, coincidindo com os ditames da própria vontade. Há, portanto, na obra de Schopenhauer um mais além do intelectualismo e do sentimentalismo, tais como históricamente se oferecem; trata-se de uma transposição dêsse dualismo que se disseca em têrmos de relação formal com o neo-classicismo, e em têrmos de substantivação com o romantismo, tudo mercê da vontade que, em seu espargimento, daquela maneira se defere à intuição do filósofo.

* * *

A associação do estilo clássico ao teor de seu sistema, não fomentaria maior atenção de Schopenhauer acêrca do interior arquitetônico, sabido que a disposição espacial do formalismo objetivista de raro se presta a estimular especulações a propósito do vazio da arquitetura; a equilibrada enquadração a que a obra racionalista se submete, sendo enunciável à simples observação sôbre o externo do edifício, com efeito seria a mais atraente para deter a sensibilidade do filósofo e descobrir-lhe o que o espaço da arquitetura contém de expressivo de sua intuição — a vontade. Acompanhando a atitude crítica dos estetas neo-clássicos, via êle tão sômente os valores de escultura percebidos de fora do prédio, escassamente referindo-se a ambientes internos de sua preferência, como na vez em que assinala a opressão e o prosaismo originados pelos tectos pla-

nos, em edifícios da antiguidade. O espaço da arquitetura não lhe mereceu isolada consideração, deduzindo-se a sua presença, em algumas ocasiões, do fato de aludir a elementos que configuram o vão íntimo, como os tectos, as colunas em directo contacto com êste.

Entretanto se lhe fôsse dado apreender a importância do espaço interno concernentemente à sua intuição, êle decerto que se utilizaria dos valores dêle para exprimir que a vontade, expressa, na escultura, em grau ínfimo de objectivação, se elevaria com a amostra que lhe proporcionassem ditos valores, dentre os quais se salienta a luz do sol. Esta não passou despercebida a Schopenhauer: unicamente êle a registrou em sua incidência nas faces do edifício, mas com suficiente impressão para dizer que a luz "é a mais deliciosa das coisas" e, ao mesmo tempo a condição para o mais perfeito conhecimento intuitivo; e, ainda, na contemplação de um belo edifício, o espectador "sente-se emancipado do conhecimento individual que serve à vontade, e está regido pelo princípio de razão, elevado a puro e livre sujeito de conhecer; isto é, o estado contemplativo, puro, liberto de todos os sofrimentos da vontade e da individualidade". A beleza da construção se revela inseparável da luz, esta vindo a transcender a sua qualidade física para se tornar, em concorrência com o espaço geral, a temporalidade, a causalidade — havidos, desde Kant, como os dados a priori do conhecimento — um valor insubstituível na assimilação da vontade. Fazendo sobressair a luz na experiência estética, e inclusive proporcionando um lugar de quinta-essência no corpo de sua filosofia, Schopenhauer distinguia no bloco arquitetônico um objeto extremamente discernível em face da luz, que deveria ser plena, antecipando-se a Wolfflin com a sua categoria de claridade absoluta. Compreendia Schopenhauer que, segundo os gregos, o belo não se criava inútilmente, que havia, em comutabilidade com êle, a estada de alguém a usufruir-lhe o harmonioso conspecto, que tôdas as provindências tomadas pelo artista, visando a propiciar o encantamento do espectador, se executavam mercê da luz que, assim permitindo a contemplação da vontade, assumia magnificante sortilégio.

A prevenção contra os ambientes onde não recaía, de forma direta, a propriedade desveladora da luz, explica a in-

diferença de Schopenhauer em, valendo-se do espaço interno, encontrar dentro dêle e por intermédio da luz arquitetada, a sua intuição do mundo, idéias que lhe emitissem, alí também, o prospecto da vontade. Se era avesso ao espaço interior do classicismo, com razão mais forte desdenhara dos vazios românicos e góticos, indo a lastimar que em seus dias, tivessem prosseguimento algumas construções iniciadas na idade média, demonstrando a sua natural apatia pela modalidade romântica da arquitetura. A luminosidade descortinadora não acharia na fachada gótica a superfície ideal para o seu acolhimento, ela se orna de minúcias que trazem momentos de sombra, e, a respeito de seu vão interno, muitas opacidades não se entendem com a viveza da luz, como a recusar abrigo à vontade cuja exposição depende, para o juízo estético, dessa mesma luz que anseia por ingressar nos mais íntimos recantos. Contudo se o vazio do bôjo não interessa ao filósofo, bastante lhe seduz a curiosidade o que de escultura se alinha no continente do vão: "a parte brilhante das igrejas góticas está em seu interior; ali, o que nos impressiona é o aspecto das abóbadas cruzadas, erguendo-se a uma altura imponente, sôbre esbeltos pilares que se elevam com a elegância de um cristal e nos dão a impressão de segurança eterna, posto que a carga não se vê em parte alguma". Tais expressões significam uma transigência com ressonância na síntese que se opera em sua obra, mas repletas de preconceitos neo-clássicos e impeditivos quanto à simples menção do verdadeiro espaço da arquitetura, sendo sintomática a preocupação com as abóbadas e pilares que inegavelmente se registram aos olhos do espectador, mas não lhe apresentam o acontecer total do recinto entre paredes.

O sentido da visão, nas vêzes em que, na arquitetura, concorre com os demais, assume a primazia para maior deleite da contemplação do tipo clássico formal, parecendo que só êle impera na captação do ambiente; observação esta que explica o largo emprêgo da teoria da visibilidade, estendendo-se ao vazio arquitetônico, mas com inevitável deficiência, desde que então se trata de uma realidade específica, e não de uma representação tal como se pode perceber do conjunto escultórico. Schopenhauer, adaptando a sua sensibilidade artística ao comportamento neo-clássico, restringia o próprio conceito de es-

tética, de sorte a favorecer a compreensão racionalista: para êle, “o prazer que nos produz a contemplação das obras góticas depende em sua maior parte de associações de pensamentos e de reminescências históricas e, por conseguinte, possui uma origem completamente estranha à arte”. Sentia obscuridades na indefinição dos elementos que sustentam e dos que são sustentados, a clareza, com que, no templo antigo, se expunha a objetivação da vontade, desaparecia ante a confusão dêles, tornando-se impossível a equilibrada aparência, com o predomínio do sustentáculo em relação ao pêso. A sua crítica a êsses exemplos de intuição liberada era, no fundo, equivalente a quantas se teceram em sua época e depois ainda, sempre firmadas, com justeza, na existência de situações inconciliáveis, a menos que se partisse para um arranjo eclético; no entanto Schopenhauer, possuindo, na qualidade de filósofo, o condão de ultrapassar a propositura do dilema, não estendeu a cada um dos polos o mesmo relativo tratamento; quando mais correto seria que êle, compensando o natural pendor de sua intuitividade, recolhesse, no vão da arquitetura, e com todos os sentidos e atenções propiciamente abertos a desclarações opostas à luz e à evidência grega, externações da vontade e também valiosas; mas torna-se excessivo imaginar uma conduta dêsse gênero: na história da filosofia, análogamente ao que sucede na história do romance, o autor revela preferências indeclináveis, não fôra da significação da obra artística a maior ou menor presença dêle, autor, na estrutura ou nos ornatos apostos. A personalidade de Schopenhauer, como filósofo detentor de uma intuição, transcendia à dualidade costumeira, o uso de sua finalidade diluindo quaisquer oposições acaso surgidas na estruturação do sistema, no transcorrer do qual a arquitetura intervém como um processo, o que, aliás, se deduz de uma passagem onde êle esclarece: “se pensássemos em dar ao estilo gótico uma razão de ser natural e justificada, por inimigo que sejamos das comparações, poderíamos chamá-lo de polo negativo da arquitetura ou, em outras palavras, seu aspecto menor”; todavia acontece que, no pensamento de Schopenhauer, os modos inferiores se fazem de alguma sorte positivos na edificação do sistema, se vêem alcançados pela vontade que é um ser permanentemente ubíquo.

ENCANTAÇÃO DE GUIMARÃES ROSA

ARIANO SUASSUNA

Entre os depoimentos prestados, no Conselho Federal de Cultura, em memória de João Guimarães Rosa, constaram os de Augusto Meyer, Afonso Arinos de Mello Franco, Adonias Filho, Octavio de Faria e Josué Montello. Êste último afirmou que havia duas grandes linhagens de escritores, os lógicos e os mágicos; e, referindo-se ao depoimento de Octavio de Farias (que salientara a importância da palavra na obra de Guimarães Rosa), disse que essa mesma preocupação com os signos e palavras era de mágico: é como se Guimarães Rosa fôsse um mago que, com o ingrediente das palavras, fazia as combinações da alquimia e das ciências ocultas.

Aliás, e sem ter havido combinação prévia, Augusto Meyer já se referira ao fato de que Guimarães Rosa, como Fausto (ou como Riobaldo, seu grande personagem épico do “Grande Sertão: Veredas”), tinha realizado uma espécie de pacto com o Diabo, vendendo sua alma nos altares negros da forma e da palavra pura. Augusto Meyer fêz uma distinção entre *estilo* — alguma coisa de profundo e entranhado no sangue do homem — e *forma*, aparência exterior de um conteúdo. Tomou dois grandes escritores do século XX, Kafka e Joyce, para exprimir, segundo êle, as duas tendências dominantes da Literatura do nosso tempo. Seriam êstes os mais expressivos das duas tendências: Kafka, rico de significados, múltiplo, profundo, cheio de enigmas, mas tudo isso expresso numa forma *clássica* sóbria, ordenada, racional, transparente, que parece acentuar ainda mais, por sua clareza diáfana, o enigma do conteúdo; Joyce, muito mais preocupado com as combinações de palavras e mesmo de sons, num sentido quase contrário ao de Kafka. Seria talvez por causa desta oposição que Joyce representa, numa forma “moderna e de vanguarda”, a recriação do muito tradi-