

Desafios da Estética Comparada

Alexandre Freitas
Universidade de São Paulo
alexandrefreitas@usp.br

Resumo:

Baseado principalmente na obra do filósofo/esteticista Étienne Souriau, o artigo apresenta definições de estética comparada, bem como alguns dos principais desafios para a sua prática. Na primeira parte passamos por questões históricas, pelas premissas para construção metodológica e pela exposição dos principais objetivos do exercício da disciplina. Em seguida, citamos três desafios: a delimitação das práticas artísticas, a construção terminológica e o estabelecimento de semelhanças estruturais a partir da observação de paralelismos entre música e artes visuais.

Palavras-chave: estética comparada, sinestesia, poética.

1. Definindo estética comparada

“Nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, estão levitando no mesmo templo”¹ (SOURIAU, 1969, p.20).

Como explicar, situar e entender este parentesco? De que forma sistematizar o estudo dos paralelismos entre as artes? Arte será entendida genericamente segundo dois prismas. A definição de SOURIAU (ibid., p.45), segundo a qual ela é atividade instauradora e a materialização de uma idéia, e a definição de PAREYSON (2001, p.26): arte como *formatividade*, que consiste no “formar”, em um executar, produzir e realizar, que é, simultaneamente, inventar, figurar e descobrir. Dentro desta multiplicidade de significações, o artista vai perseguir o valor artístico e esta busca pode sugerir escolhas e caminhos que não estão livres de serem permeáveis por diferentes universos artísticos.

Desde a antiguidade artistas e pensadores se interrogam de diversas maneiras sobre os paralelismos das diferentes atividades artísticas: tentativas de transposição de técnicas, motivos de inspiração, busca por uma arte integral ou integradora, etc. Com relação às artes sonoras e visuais podemos citar na Antiguidade a representação gráfica da música², as proporções musicais na arquitetura de mosteiros, vitrais ou pias batismais na Idade Média³, os estudos de ótica e acústica de Da Vinci, o teclado ocular do padre Luis Bertrand Castel⁴ e as fugas de Michel Maier (BOSSEUR, 1998, p.31) na Renascença e no Barroco agregando esforços no sentido de traçar paralelos científicos dos materiais artísticos. A partir do Romantismo

¹ *Rien de plus évident que l'existence d'une sorte de parenté entre les arts. Peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, sont lévités au même temple.*

² Através dos mitos greco-romanos, revelando que a forma física dos instrumentos era portadora de variados significados extra-musicais, além das funções da música na sociedade.

³ As mesmas proporções que regem a organização melódica das escalas modais foi aplicada organização das colunas dos mosteiros. Intervalos de oitava (2/1), quinta (3/2) e de quarta (4/3) (BOSSEUR, 1996, p.85).

⁴ Castel, matemático francês, concebeu em 1725 um instrumento que projetava luzes coloridas ao mesmo que notas musicais. De acordo com LÉVI-STRAUSS (1997, p.100), ele era visto como gênio louco, mas mereceu a confiança do compositor Georg Philipp Telemann, que chegou a compor para o teclado ocular.

essa vontade integradora se torna mais efetiva e os artistas foram levados por um impulso que incitou uma espécie de retorno à unidade original da criação artística e a se interrogar claramente sobre a analogia das sensações perceptivas, como observamos nas óperas de Wagner e em poemas dos simbolistas Rimbaud e Baudelaire, por exemplo. Da transição do romantismo para a modernidade aos dias de hoje, interferências parecem se intensificar e serem expandidas e perseguidas conscientemente por diversos artistas, como veremos no decorrer do texto.

Ainda com relação ao som e a cor, existe o fenômeno da audição colorida, uma forma freqüente de sinestesia⁵, onde percepções auditivas provocam impressões visuais. Os músicos Alexander Scriabin e Olivier Messiaen, por exemplo, revelaram em suas obras e seus escritos fortes associações perceptivas entre sons e cores. Alexander Scriabin compôs a sinfonia Prometeus (1908), que integrava um teclado que projetava cores (*luce*) e Olivier Messiaen, os Oitos Prelúdios para piano (1928), onde para cada prelúdio é descrito por uma cor, ou algumas cores que devem permear essas peças puramente instrumentais⁶. Os sentidos podem se confundir e metáforas podem surgir, motivados seja por condições neurológicas, seja por desejo de unidade. Estéticas podem se sobrepor e dialogar.

A confrontação entre obras e processos artísticos de diferentes artes será a base da estética comparada, segundo SOURIAU (1969, p.26), disciplina que se constituirá em uma ramificação da estética que delimita explicitamente sua intenção comparatista e coloca em evidência o que as artes podem ter em comum, o que pode se transpor de uma arte para outra ou as influências mútuas. A construção de uma disciplina sólida, que se aproxime da problemática da correspondência das artes com rigor e profundidade, implica a necessidade de um método laborioso sem temores na busca da revelação do que Souriau chamou de “semelhanças secretas”. Três premissas são necessárias para a constituição das linhas de força metodológicas (SOURIAU, *ibid.*, p.37): 1. Transposição rigorosa e alargamento legítimo e metódico de uma terminologia permanente. 2. Buscar a extensão de cada fato percebido e avaliar sua importância e lugar arquitetônico, isto é, sua posição hierárquica entre as diversas leis morfológicas que regem a obra. 3. Tenacidade, paciência e exigência para forjar os instrumentos (vocabulário, método, experiências) visando uma progressão fecunda, acumulação do conhecimento, organização sistemática e uma penetração efetiva no coração dos fatos.

Baseando-se nestas premissas, a abordagem metodológica será tão variada quanto as possibilidades de interferências mútuas nas diversas atividades artísticas. Não devemos negligenciar o fato de que as estruturas sensoriais da percepção de artes não são as mesmas e a verdadeira correspondência entre as artes é dialética⁷ e devemos evitar que as “semelhanças secretas” se tornem afirmações de caráter universalista com significados excessivamente amplos ou imprecisos. Isto representa apenas um dos obstáculos que enfrentamos ao nos iniciarmos na estética comparada.

2. Problemas e desafios

A unidade e a diversidade das artes

Não temos dúvidas de que existam diferenças entre as naturezas perceptivas de cada arte, mesmo que os limites entre atividades artísticas nem sempre sejam claros. A classificação das práticas artísticas pode constituir um primeiro problema no exercício da estética comparada.

De acordo com PAREYSON (1996, p.174) as artes se distinguem historicamente segundo vários critérios dos quais ele cita: - Distinção através do órgão do sentido o qual se destina; - Espaço e tempo (espaço: artes plástico-figurativas, tempo: música e poesia); - Fisicidade e espiritualidade (grande fisicidade: arquitetura, pura imaterialidade: música); - Carga semântica (nível de abstração). Entretanto, o próprio PAREYSON (1996, p.179) afirma ser impossível estabelecer o número das artes, mesmo que isso já tenha sido tentado inúmeras vezes na história da estética. A diferença entre as artes está na diversidade das

⁵ A sinestesia é a ligação através da qual a excitação de um sentido incita, em algumas pessoas e de maneira regular, impressões de um outro sentido (SOURIAU, 1969, p.148). LÉVI-STRAUSS (1997, p.101) diz haver várias investigações realizadas em diversas línguas que revelaram que o fonema /a/ evoca geralmente o vermelho, sobretudo nas crianças e em adultos com audição colorida mais marcada.

⁶ Podemos citar ainda as obras “Couleurs de la cité celeste” e “Chronochromie”.

⁷ No sentido platônico de aproximação de idéias particulares e universais.

matérias: na “linguagem”, na “técnica”, no “meio que se encarna”, no “específico que distingue” e nos “instrumentos que adota” (ibidem, p.177).

Para ilustrar o posicionamento da unidade das artes, por outro lado, Dahlhaus cita o platonismo que nutriu a estética até o fim do romantismo e remete à idéia da arte como manifestação de uma essência e como irradiação do belo⁸.

Logo, temos por um lado o posicionamento da diversidade das artes, buscando o fundamento da especificidade das artes e acabando por deter-se mais no que as divide do que na busca daquilo que as une e, por outro lado, o posicionamento da unidade das artes, que tende a dar importância às características genéricas e descuidar-se das especificidades (PAREYSON, 2001, p. 33).

A estética comparada deve ter por pressuposto de seus aprofundamentos um posicionamento no qual a especulação filosófica da unidade das artes não ofusque as especificidades de suas poéticas⁹. A problemática da multiplicidade e unicidade das manifestações artísticas pode ser amplificada na estética comparada. No entanto, é muito provável que o diálogo entre as expressões artísticas que a disciplina propõe incite o afloramento de tensões férteis e instigantes.

Adequação terminológica

Um dos obstáculos da consolidação da estética comparada como disciplina é o uso indiscriminado de metáforas ou figuras de linguagem, o que SOURIAU considera como a “peste” desse domínio do conhecimento (1969, p.35). Quando utilizadas sem real fundamentação, as metáforas podem enfraquecer o caráter científico¹⁰ e podem vir a construir falsas referências terminológicas de comparação estética ou interferir nas terminologias já existentes. O “doce” som da sinfonia, os “acordes” produzidos pelo bailarino, o “perfume” de um quadro, a “luz” e o “brilho” de uma sonata, etc., são impressões pessoais que resultam em metáforas e acabam por escamotear observações ou julgamentos fundamentados em analogias buscadas com mais rigor e cuidado. A investigação da estética comparada busca e ressalta as semelhanças e dessemelhanças entre objetos (que se instauram como artísticos) e também visa uma maior riqueza de entendimento, fruição e contemplação dos mesmos. As figuras de linguagem, nas quais destacamos a metáfora e a sinestesia (como figura de linguagem) representam frequentemente um ensaio simplista de estética comparada: “devemos tomar cada arte em seu próprio idioma e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções” (ibidem, p.12).

Definição de semelhanças e diferenças

Observando as interferências mútuas entre artes visuais e música, verificamos, sobretudo no século XX, uma grande variedade de aproximações partindo dos mais diversos critérios. Cada artista que transitou entre as artes, forjou seus instrumentos e seus pressupostos. Entre as várias aproximações entre as artes visuais e sonoras citadas por BOSSEUR (1998) estão: busca por conjunções sensoriais (Kandinsky e Messiaen), interpenetração entre tempo e espaço (Kupka e Delaunay) e equivalências estruturais (Klee e Matisse).

Para o exercício fértil da estética comparada, é necessário delimitar as relações de semelhança e paralelismo entre as artes e revelar assim os pressupostos da pesquisa. O conceito de semelhança foi desenvolvido profundamente por Michel FOUCAULT em “As Palavras e as Coisas” (1966), que o abordou como importante forma de articulação do saber. Neste livro, Foucault visa apresentar o conceito de solo epistemológico, as transformações nos saberes e o papel das ciências humanas. Considerando o reconhecimento de “semelhanças secretas” como importante fim da estética comparada, não nos parece

⁸ “DAHLHAUS (1991, p.14) cita um aforismo de Schumann: “A estética de uma arte é a das outras, só o material é diferente” e nos previne sobre o risco que a metafísica platônica corre de estar além da arte e acabar sendo estranha a ela.

⁹ Poética entendida a partir de sua origem etimológica poiesis, que se define como criação, formação, produção, ou seja, uma instauração do fenômeno artístico (SOURIAU, 1990, p.1150).

¹⁰ Entendido como busca laboriosa e metódica de um fato por Souriau (1969, p.22).

inadequado aplicar sua categorização das relações de semelhança (ibid., p.32-40) nesta disciplina¹¹. *Convenientia*: São as coisas que convenientemente se encaixam e são ligados ao espaço através da forma. *Aemulatio*: É uma forma de conveniência, porém é imóvel e joga com a distância. *Analogie*: Têm semelhanças mais sutis de relações e sempre precisam de ajustes. Tem imenso poder. *Symphatie*: Nenhum caminho é determinado antecipadamente, nenhuma distância é suposta ou seqüência prescrita. A simpatia tem estado livre nas profundezas do mundo.

Compreender que existem diferentes formas de se estabelecer relações de semelhança pode representar uma contribuição importante quando investigamos aproximações poéticas ou traduções de uma arte por outra. Buscaremos uma adequação da epistemologia da semelhança de Foucault com a estética comparada, partindo de alguns exemplos. Tomamos por *convenientia*, a transposição integral de parâmetros estruturais de uma arte para outra. Por exemplo, se transformarmos relações entre notas musicais em configurações gráficas, como o fez SOURIAU (1969, p.224-225). Baseando-se nas proporções intervalares, na duração e no direcionamento das notas ele propõe uma configuração gráfica a partir de alguns compassos de uma fuga de Bach¹². A semelhança por *aemulatio* nos parece adequar-se aos paralelos conceituais, como quando Piet Mondrian usa linhas retas associando à idéia de única nota sem *vibrato* e sem ressonâncias no momento da ruptura. O gesto gráfico concreto estabelece paralelismo com propriedades acústicas e não com uma obra ou som específico. Paul Klee associa as cores primárias a um acorde perfeito na música e as outras cores como dissonâncias em sua obra “Village de Montagne”. O pintor estabelece uma relação entre cores e certa configuração de intervalos musicais, construindo assim uma relação de semelhança mais sutil e maleável que pode nos remeter a idéia de *analogie*. A *sympatie* nos parece ligada a associações mais genéricas, por exemplo, a ausência da nitidez de contornos em obras de impressionistas francesas e as ressonâncias e melodias menos delimitadas em obras de Claude Debussy.

Ou seja, o estabelecimento de pressupostos na construção das relações de semelhanças pode constituir-se em importante fundamento para o exercício da estética comparada e seus desenvolvimentos desde que tenhamos consciência do grau de subjetividade dos objetos artísticos. “O grau de similaridade entre dois objetos pode ser uma propriedade controversa (...). Enquanto um sujeito enxerga um copo meio vazio, um outro enxerga um copo meio cheio...” (COELHO, 2006, p.113).

Mesmo entre objetos de naturezas semelhantes existirão interpretações distintas e até contraditórias, imaginemos então entre as práticas artísticas que se dirigem a sentidos distintos. Acreditamos, entretanto, que o impulso para o entendimento das semelhanças nas poéticas constitui espaço de tensões férteis justamente pela sua abertura e sua polissemia.

Conclusão

As possíveis interseções nas poéticas de artes que se destinam a diferentes sentidos nos incitam a ir além de comparações superficiais e a estabelecer linhas de força para uma aproximação dialética através de exercícios de estética comparada. Para a constituição desses exercícios será necessário um esforço permanente no sentido de revelar semelhanças, interferências e correspondências nas artes e forjar métodos propícios para uma aproximação analítica das estruturas dos objetos artísticos. Através da estética comparada podemos revelar o que pertence genericamente à arte e a sua essência ativa, mas para isso precisamos dispor de conhecimentos sólidos, metodológicos e científicos. A abertura para o vigor e o mistério da instauração da arte deve permear este exercício e constituir a pedra fundamental da estética comparada.

¹¹ É importante lembrar que o objeto artístico não foi deixado de lado por Foucault em “As Palavras e as coisas”. O quadro “Las Meninas” de Velásquez e a obra “Dom Quixote” de Cervantes, por exemplo, são utilizados para apresentar conceitos de representação, semelhanças, assinaturas e imaginação entre outros.

¹² Porém essa correspondência direta entre práticas artísticas, como Souriau também verificou, pode ser altamente limitadora, tanto na música, que perde o encanto próprio da sonoridade, quanto da arte visual, reduzindo drasticamente a liberdade do artista no espaço.

Referências Bibliográficas

- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et beaux-arts: De l'Antiquité au XIXe siècle*. Paris: Minerve, 1999.
- _____. *Musique et arts plastiques : Interactions au Xxème siècle*. Paris: Minerve, 1998.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas da Estética*. 3º edição. São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- SOURIAU, Etienne. *La correspondance des arts: Éléments d'esthetique comparée*. Paris : Flammarion, 1969.
- _____. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires, 1990.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. "A lógica do pensamento musical". In: ILARI, Beatriz S. (Org.) *Em busca da mente musical*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.