

Qual é a lei da arte? Por séculos se disse: a imitação da natureza. Mas a esta expressão se foi dando, pouco a pouco, o significado pretendido por uma poética, recomendando ora uma representação realista, ora uma figuração idealizadora, ora uma invenção fantástica, acabando logo por reduzi-la mais a programa de arte do que a lei estética. De modo semelhante, as regras das várias e mutáveis retóricas acabavam mais por revestir o caráter de prescrições recomendadas pelo gosto do que de leis imanentes à atividade artística.

Poder-se-ia mesmo dizer que até o romantismo foi reconhecida, como lei de arte, a beleza. Qualquer que fosse, pois, o modo concreto de entender a beleza, ou como harmonia e proporção, ou como perfeição interna, ou como unidade variada de um múltiplo, ou qualquer que fosse o lugar designado à beleza com relação à arte, ou como objeto de imitação, ou como Cânone, ou como finalidade, este foi um modo de conferir à arte uma lei geral, sobre um plano estético, para além das mudanças das poéticas, dos programas, dos gostos. Mas com o romantismo teve início um movimento que terminou por subverter totalmente esta perspectiva. Principiou-se a aconselhar o característico, isto é, a representação do indivíduo na sua irrepetível singularidade, além de qualquer idealização conforme os cânones da beleza. Substituiu-se, pois, à beleza canônica a beleza de expressão, chamado artístico aquilo que revela um sentimento ou uma interioridade, mesmo que em contraste com as leis do belo; chegou-se paradoxalmente até a recomendar o feio, como quando Zola afirma que “o belo é o feio”, e Baudelaire sustenta que “a beleza é um monstro enorme, terrível, se arte”, e os críticos hodiernos afirmam que o conceito de belo é menos apto para aproximar-se da arte de hoje, e até dizem que arte e beleza não têm nada a ver uma com a outra. Mas acerca destas expressões paradoxais tinha já tido razão o mesmo pré-romantismo, quando utilmente distinguia entre representações de objetos belos e bela representação dos objetos, confinando a primeira a uma determinada poética de caráter clássico, inclinada a vetar a representação do feio, e reivindicando a beleza artística não aos objetos representados, mas ao modo de representá-los, afirmando assim que deve ser possível uma representação artística, e portanto bela, de objetos feios e repugnantes. E deste princípio o romantismo tirou uma consequência que vai bem além de um conflito de poéticas e de gostos, que é a contraposição do programa de figurar objetos feios àqueles de representar objetos belos, isto é, o princípio de que a beleza não é lei mas resultado da arte: não seu objeto ou fim, mas seu efeito e êxito. Não que a obra de arte seja artística porque bela, mas é bela porque é artística: o artista deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo. Como diz Goethe, o artista deve visar não o efeito mas à existência da obra.

No fundo, isto significa que não existe uma lei geral da arte: só há a inventividade e a originalidade do artista, isto é, coisas que ou existem ou não existem, e que nem se pode prescrever, nem recomendar, nem considerar como leis da arte. Depois desta revolução, será preciso considerar a atividade artística como

privada de lei? Seria o mesmo que dizer que a arte é atividade cega e arbitrária: seria como identificar a liberdade como licenciosidade, a inventividade com o acaso, a originalidade com o capricho. Tudo isto é contrário à experiência dos artistas, os quais embora arrastados pelo estro de veia fácil e abundante, conhecem todavia o inflexível rigor e a severa legalidade que preside ao êxito das suas obras, e não estão facilmente dispostos a conceder que a sua arte se reduza ao resultado de uma espontaneidade cega e incontrolada. Sem levar em consideração que em tal caso as obras de arte tornar-se-iam impossíveis de serem julgadas: empareadas numa existência indiferente, apresentar-se-iam como produtos de uma força cega, privada quer de valor quer de desvalor, não susceptíveis nem de apreciação nem de juízo.

Parece que nos encontramos diante de uma verdadeira e própria antinomia. De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve portanto haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente. Estes dois aspectos devem poder conciliar-se, como de resto a própria realidade das obras de arte reclama. O que há de mais contingente, de mais novo, de mais único e irrepetível que uma obra de arte? E o que há de mais necessário, de mais férreo, de mais peremptório e imodificável que a coerência que nela mantém indissolúvelmente unidas as partes, numa mútua adequação, e faz com que ela tenha tudo quanto dever Ter, nada de mais e nada de menos?

A antinomia não se resolve senão reconhecendo que na arte não há uma lei geral e predisposta, cuja intervenção a mataria na sua qualidade de arte, mas há uma legalidade que é aquela querida pela obra singular, isto é, a regra individual da obra. Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedecem, nem mesmo consegue fazê-la. Isto concilia liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. Extremamente livre e criador enquanto cria não somente a obra mas também a lei que a governa, e esta é o único modo como ela se deve deixar fazer; mas, ao mesmo tempo, vinculadíssimo e sujeito a uma lei inviolável e extremamente severa, que é aquela mesma legalidade que ele desencadeia no ato de conceber a obra: autor e súdito, inventor e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo.

Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito. Em todas as outras atividades uma operação é bem sucedida enquanto é conforme à lei universal: uma ação é boa pela sua conformidade à lei do dever, e uma proposição é verdadeira pela sua conformidade às leis do pensamento. Em arte, por outro lado, a obra triunfa porque triunfa: triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas na sua interna coerência, por si mesma.

## 2. A formação da obra: invenção e execução.

Por longos séculos o processo de formação da obra de arte não foi objeto de consideração filosófica, permanecendo quando muito no âmbito das poéticas e abandonando às regras da retórica. Começou a interessar à meditação filosófica quando os próprios artistas principiaram a meditar sobre, principalmente sob o estímulo de poéticas que queriam o artista consciente das próprias operações. Neste campo, as mais frutuosas meditações de artistas forma, deixando outras em silêncio, as de Goethe, de Poe, de Flaubert, de Valéry, as quais, além de atestarem uma experiência concreta de arte tal como dificilmente os filósofos teriam tido à sua disposição nos séculos presentes, têm elas mesmas um caráter estritamente especulativo, que as torna preciosíssimas para indagar filosoficamente esta importante região da experiência artística e, deste modo, acrescentar um novo capítulo à estética, para o qual também contribuíram utilmente algumas pesquisas especiais de psicologia.

A coisa depende também da impostação geral de uma filosofia. Por exemplo, a filosofia crociana, sendo antes uma filosofia do espírito absoluto do que da pessoa singular e, portanto, do encontrar e do triunfar mais do que do procurar e do tentar, descuida inevitavelmente este aspecto, pondo a ênfase sobre as obras acabadas e desinteressando-se da complicada trajetória da sua formação. Tem-se a impressão, embora Croce advirta que é “longo o caminho entre a intuição e a obra acabada”, de que para ele, todavia, a obra irrompe já perfeita no mundo humano, uma vez que ele não se preocupa com teorizar aquela advertência, e abandona as vicissitudes do processo formativo mais a uma descrição psicológica do que à especulação filosófica. A filosofia de Dewey, pelo contrário, que é uma filosofia da operosidade humana vista no seu aspecto de busca, de tentativa, de precariedade, insiste muito no processo pelo qual, em geral, o

homem chega às suas realizações e, em particular, quando o artista acaba as suas obras: ele fala do processo artístico como de um processo orgânico que, através de uma trajetória de gestação, incubação, nascimento, crescimento, maturação, chega à obra, como de uma série de atos reativos que se acumulam em direção de um cumprimento e de atos seletivos que contribuem para a interpretação de todos os fatores numa totalidade.

Seja como for, o problema da formação da obra se multiplica em várias questões, sobre as quais valem as seguintes observações. Uma primeira questão refere-se ao momento em que a forma nasce: alguns sustentam que antes da execução, e outros que depois. Para Croce, por exemplo, o processo artístico consiste no copiar uma imagem interna: invenção e produção, concepção e execução, são dois processos diversos e distintos no tempo. Em primeiro lugar, há a ideação de uma imagem interior, já toda acabada e formada, e depois a realização desta figura numa matéria física. Pelo contrário, há os que, como Alain, afirmam que o processo artístico é essencialmente realização: a invenção e a concepção são absorvidas na própria realização; a imagem é encontrada no decurso da execução e, na verdade, só existe quando a execução é ultimada. Estas duas concepções são diametralmente opostas: para a primeira, o artista é primeiro inventor, e depois copiadador da própria obra, porque ela precede a sua execução, enquanto, para a segunda, mais que inventor da sua obra o artista é seu espectador, porque ela nasce quando ele já terminou o seu trabalho; para a primeira, a execução é um caminho seguro, já traçado, que consiste no reproduzir externamente uma imagem interior, e para a segunda, uma aventura que não se sabe como irá terminar, e na qual para aquilo que está por fazer o único guia é aquilo que já está feito.

Muitas são as dificuldades das duas posições, mas extremamente frutuosa é a sua problemática. A primeira posição acaba por considerar supérflua a execução, já que, se a forma já está completa na primeira concepção, a sucessiva realização, que se limita a reproduzi-la, não lhe acrescenta nada de essencial. Isto é diretamente contrário à experiência artística: os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem, e mesmo quando, sob o prepotente estímulo da inspiração, parece-lhes que o que fazem é só transformar em sinais físicos, uma imagem impetuosamente formada na sua fantasia, na realidade põem-na à prova, com a própria extrinsecação, que desse modo confirma-se como inseparável da concepção. Esta contemporaneidade de invenção e execução cria uma contínua incerteza e precariedade, pela qual a situação do artista é bem diversa daquele caminho seguro e traçado de que fala a primeira concepção, porque, até o último momentâneo, o mínimo desvio pode comprometer o êxito. De outra parte, a segunda concepção não explica como um processo de realização completamente abandonado a si mesmo possa ter um caráter inventivo: o êxito não pode ser produto do acaso, nem a coerência pode resultar da desordem. Este estado de tateamento e de aventura total é contrário à experiência artística: o decurso do processo artístico é de algum modo orientado, porque o artista, mesmo não

possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo.

Evidentemente, é a esta intrínseca orientação que alude a primeira concepção, a qual, no entanto, a enrijece na precisa segurança de um caminho traçado, assim como evidentemente é à incerteza do processo artístico que alude a segunda concepção, que, porém, a exagera até um estado de aventura, completamente abandonada a si mesma. Atenuando o extremismo das duas teses e conseguindo conciliar suas justas exigências, chegaremos a uma concepção mais aderente à experiência artística, capaz de explicar ao mesmo tempo a incerteza que torna precário o processo de formação até o momento do sucesso e a orientação que dirige desde dentro, endereçando-o para o êxito. Se analisarmos bem, único é o fundamento destes dois aspectos, e é a teleologia interna do êxito, tal como aparece na própria natureza da tentativa. A condição do tentar é uma união de incerteza e orientação, em que a incerteza não está nunca tão abandonada que ignore outros recursos além do acaso e a orientação não é única tão precisa que garanta o êxito: trata-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso, mas esta expectativa e esta esperança conseguem ser um guia eficaz, porque a expectativa se faz operativa como adivinhação da descoberta, e o êxito, embora sendo apenas o objeto de uma esperança, exercita uma verdadeira e própria atração sobre as operações das quais será o resultado. E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta dialética de forma formante e forma formada a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. Naturalmente, é necessário notar que os pressentimentos aos quais ela se oferece e que orientam o processo de produção não têm valor cognoscitivo, mas apenas operativo: não são nem previsões, nem intuição, nem conhecimentos, e nem ao menos projetos, mas identificam-se com a consciência da descoberta e do sucesso que o artista tem e quando lhe acontece encontrar ou triunfar.

Deste primeiro ponto de vista, o processo artístico é, portanto, caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante de forma formada.

### 3. Criação e descoberta; tentativa e organização.

Uma segunda questão é se o processo artístico é uma criação ou uma descoberta. Há os que, romanticamente, afirmam que a obra é resultado de uma criação absoluta do artista, o qual, semelhante a um deus, cava por si próprio a sua substância e realidade, devedor exclusivamente do prometeico ímpeto de seu gênio. De outra parte, há os que sustentam quem no fundo, a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão procurar descobri-la : ela é uma realidade escondida, que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar. Não é o caso de remontar as fontes platônicas para encontrar exemplos desta concepção, nem de recordar a idéia de Miguel Ângelo de que a estátua está presente no bloco de mármore de onde o artista a subtrai, retirando-lhe o excedente: Proust sustentou que a obra de arte “preexiste a nós”, e que “nós devemos descobri-la , porque ela é ao mesmo tempo necessária e escondida, como faremos para uma lei natural”, e , mais recentemente, Benn declarou que “o poema está já acabado, belo e pronto, antes ainda de ter sido iniciado, só que o poeta ainda não conhece o seu texto”.

Estas duas posições encerram duas exigências reais. De fato, é verdade, por um lado, que o artista é o único autor da sua obra, e que a diferença entre as condições e o resultado, entre os materiais coletados e o de combustão, é tal que permite falar de uma verdadeira e própria criação original, da qual não temos de agradecer a outros senão ao artista. Mas, por outro lado, ‘ é preciso também reconhecer que a obra tem uma independência e uma geração inteira, pela qual o artista, mal a concebeu, não é mais livre de fazer aquilo que quer, mas deve seguir a finalidade interna da mesma obra que ele ideou, quase como se fosse um germe que tende a se desenvolver em fruto maduro. Mas nas duas concepções as tais justas exigências vêm exageradas até o ponto de falsearem, com a sua unilateralidade, a verdadeira natureza do processo artístico. O processo artístico não é uma criatividade tão absoluta que deixe ao artista uma liberdade completa e incondicionada e de excepcional e tumultuosa fecundidade do gênio, nem uma obediência tão confiada que se reduza a um simples acompanhamento, conforme à idéia de Goethe de que a poesia nasce, cresce e amadurece como um planta, de modo que ao artista não resta outro trabalho senão do jardineiro, de secundar e favorecer o seu desenvolvimento, removendo e prevenindo todo obstáculo.

Examinando bem, somente quando unidas aquelas duas exigências podem dar uma representação adequada ao processo artístico, o qual é uma síntese de atividade criadora e desenvolvimento orgânico, de liberdade e obediência, donde se pode, paradoxalmente, dizer que a obra se faz por si, não obstante a faça o artista. Trata-se de dois aspectos, ambos essenciais ao processo artístico, e que manifestam a sua conciliabilidade logo que se pensa que se trata de dois pontos de vista diversos, o do artista às voltas com a obra a ser feita, e o da obra

acabada. Do ponto de vista do artista às voltas com a obra por fazer tudo depende dele e da sua atividade. É bem ele o criador da obra: ele soube realizá-la abrindo caminho entre mil possibilidades, mediante uma progressiva delimitação. No início a sua liberdade parecia infinita, e a ele se ofereciam muitas possibilidades, igualmente sedutoras, mas quase todas enganadoras, porém ele soube individuar as boas através de uma escolha adivinhadora e de uma controlada seqüência de exclusões. Não se tratou de um caminho triunfal: ele teve de orientar-se através de uma série de tentativas e de escolhas, através de uma peripécia de tentativas, ensaios, retomadas, correções, repúdios, refazimentos; literalmente, ele teve de ajudar a sua obra pedaço a pedaço, quase construindo-a e fabricando-a através da unificação dos materiais. Mas precisamente nisto está a prova de que ele é o seu verdadeiro autor : a mais esperada autentificação consiste precisamente no caráter de tentativa de uma operação que teve de orientar-se entre múltiplas possibilidades. Pelo contrário, do ponto de vista da obra acabada trata-se de um desenvolvimento orgânico, isto é , de um processo unívoco que vai da primeira concepção da obra até seu definitivo acabamento, do mesmo modo como do germe ao fruto, através de um espontâneo e orientado movimento de crescimento e de manutenção. É a própria obra que se forma, desenvolvendo-se daquele primeiro embrião grado e incubado na mente do artista, e tendendo para o termo natural da própria finalidade, a ponto de que se a atividade do artista não consistir no individual e no seguir este desenvolvimento natural, a obra aborta e falha. Que este caminho seja unívoco, é coisa que só aparece quando a obra está acabada: O artista o ignora no curso da produção, e é por isso que ele procede tentando e excluindo pouco a pouco as possibilidades escolhidas e postas à prova; mas quando a obra é conseguida , refazendo o caminho às avessas e rememorando a aventura, ele compreende que só podia fazer a obra daquele modo.

Eis como o processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação. O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta , vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; ante, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma.

#### 4. Inspiração e trabalho.

Uma quarta questão relativa ao processo artístico é se ele constitui inspiração, êxtase, furor poeticus, alegria da criação, ou trabalho, fadiga, longue patience, tormento. Também este problema dividiu e continua a dividir dois diversos modos de fazer arte e de conceber a arte. A mentalidade romântica acentua de tal modo o fato de que na diversa perfeição da obra não deve restar traço de esforço e fadiga, que termina por conceber o processo artístico como o curso triunfal de uma criatividade absoluta e como o êxtase operativo de uma atividade ignara de obstáculos e dificuldades, renovando no mito moderno da inspiração e do gênio a idéia antiga da (...?...) e do demônio. Não é preciso dizer que não faltam testemunhos para apoiarem esta tese: além da experiência quotidiana de que alcançam maior êxito as coisas feitas em estado de graça do que aquelas realizadas com esforço e dificuldade, este é o exemplo de artistas que operaram com extraordinária facilidade e felicidade excepcional, como que presos a uma inspiração irresistível e prorrompente, como que possuídos por uma forma da natureza; donde a idéia de que a arte se opõe ao artifício, e só triunfa se nativa, espontânea, fácil, impaciente de lima e intolerante acerca de qualquer pausa meditativa e de todo protelamento crítico. Mas a esta posição contrapõe-se a severa e austera concepção de quem vê na arte uma tarefa rigorosa e difícil, que requer dedicação, sacrifício, pena e maceração, e impõe ao artista mais do que a imediata mas infiel facilidade do gênio, a árdua e calculadíssima perfeição da forma.

E não faltam exemplos de artífices de satisfação muito difícil, que não conseguem produzir senão através de um trabalho diuturno e paciente, que vai desde os atentos exercícios preparatórios até uma composição lenta e penosa, das escolhas meditadas e sopesadíssimas até os intermináveis golpes de lima, acumulando os esforços para alcançar o ponto em que, na obra, não permaneça traço algum de esforço, e se fazem testemunhas de uma concepção que vê, na obra bem-sucedida, o suadíssimo prêmio de uma fadiga assídua e tenaz, isto é, um dom que responde a um mérito e uma conquista que recompensa um esforço, e, na arte, não uma espontaneidade ingênua e nativa, da qual é melhor desconfiar do que orgulhar-se, que é melhor frear do que desbrindar, mas uma facilidade sagazmente alcançada, através de uma dedicação operosa e constante.

No fundo, trata-se de dois diversos *modus operandi*, e, por isso, de uma diferença tipológica na atividade artística: a história de todas as artes contém abundantes exemplos de artistas de um tipo e do outro, isto é, de artistas de inspiração prepotente e explosiva, de veia fácil e abundante, e artistas de composição lenta e atormentada, de obras contadas e cuidadíssimas. Com frequência, todavia, esta diferença se alia com divergências de gosto recorrentes na história das artes, de modo que, de um lado, temos uma poética de arte imediata e espontânea, e de outro uma poética de arte burilada e polida, sendo que a primeira acusa a segunda de artifício e de frieza e a segunda acusa a primeira de excesso de desordem. Frequentemente quem prefere o robusto mas descomposto vigor de uma inspiração descontrola ao refinamento de uma arte difícil não vê nesta nada além de artifício e afetação, e quem prefere as árduas e

conquistadas vitórias de uma arte colhida aos exuberantes abandonos de uma natureza impetuosa não vê nestes últimos senão exagero e desmesura, escasso respeito pelo freio da arte.

Mas seria absurdo querer tirar duas teorias estéticas desta diferença de procedimentos e de programas artísticos. Inspiração e trabalho não são dois modos diversos de teorizar o processo artístico, mas dois aspectos igualmente necessários de tal processo, do qual o primeiro se refere principalmente à orientação impressa na produção artística pela teologia interna do germe, e o segundo à trajetória através da qual o artista busca individual, entre os milhares de possibilidades que se lhe apresentam., aquela que o levará ao êxito. Poder-se-á chamar “inspirado” o artista para quem o desenvolvimento orgânico do germe poético se oferece peremptoriamente, quase se impõe, de modo que a sua iniciativa fica como que vencida pela dinâmica interna do processo bem logrado e a sua atividade fica como que dirigida, transportada, arrastada, pelo seu próprio resultado futuro; e poder-se-á falar de “trabalho” nos casos em que mais dificilmente se verifica aquela coincidência da finalidade interna do germe com a atividade própria do artista, e a univocidade do desenvolvimento, mais do que impor-se, emerge lentamente da venturosa trajetória das tentativas.

Mas ambos os aspectos são necessários: o processo pelo qual a obra se faz de per si deve identificar-se como processo pelo qual o artista faz a obra , e o artista deve chegar a fazer a obra como se esta se fizesse por si mesma.

Na verdade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito , quer esta adequação seja lenta e difícil, quer difícil e imediata.

## 5. Relações entre o processo artístico e a obra de arte.

Há quem não considere essencial o processo artístico, no sentido de que ele não interessa em nada ao espectador da obra de arte, o qual deve fixar o olhar sobre aquela perfeição doravante imóvel e definitiva em que se consumiu o incandescente fervor da produção e se aplacou a peripécia das tentativas. “Uma coisa é o efeito da obra e outra o conhecimento do processo” , declara Poe ; e Valéry acrescenta que é preciso distinguir nitidamente entre o esforço por fazer a obra, que pode ser longo e penoso , e o efeito desta, que deve ser pronto e imediato. Simples preparação da obra e vestibulo externo da arte, o processo artístico não tem, portanto, nada a ver com a apreciação da poesia , e não vale a pena teorizá-lo no plano filosófico: quando muito ele pode interessar ao psicólogo curioso de procedimentos mentais. De outra parte, há aqueles que,

como os assim chamados críticos “variantisti”(1), consideram essencial à avaliação artística, a consideração do processo de produção da obra, isto é, o voltar a percorrer aquele processo, indagado na sua determinação histórica e reconstruído na sua efetiva sucessão temporal. A obra não é colhida no seu valor sem a consideração atual da sua Gênese, a qual, portanto, adquire uma precisa relevância artística: a obra é indivisível do processo da sua produção, que a precede no tempo.

Estas duas concepções, que na recente cultura italiana defrontaram-se por longo tempo, não deixam de mostrar a sua unilateralidade quando submetidas a um maior aprofundamento. A primeira concepção é justa quando afirma que o processo artístico não interessa de per si, porque o que interessa é a obra na sua perfeição; mas arrisca não entender a própria perfeição da obra quando a vê na sua inerte e imóvel estaticidade, e não como conclusão de um movimento que chegou ao seu acabamento natural e ao ponto preciso de sua maturação. De nenhum modo a imodificabilidade da obra deve ser confundida com a imobilidade, porque, antes ela se patenteia apenas a quem souber ver a obra no ato de adequar-se a si mesma. Esta concepção acentua de tal modo o fato de que até o último momento a forma não existe ainda, que nada é seguro e definitivo e que tudo ainda pode arruinar-se, que considera o processo de produção como externo à obra que dele resulta, e a obra como transcendente à sua formação. Isto significa esquecer o caráter orgânico do processo artístico, que Dewey utilmente recordou quando disse que a obra não é nem a última etapa do processo, nem um efeito que o transcenda. Pelo contrário, é preciso dar-se conta de que a obra inclui em si o processo da sua formação no próprio ato que o conclui, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo, no fazer amadurecer: em suma, no perficere. Eis por que a perfeição da obra não é imobilidade e estaticidade, mas precisamente acabamento, condução, “perfectio”, isto é, perfeição dinâmica: é o próprio movimento da sua formação chegando à totalidade, concluído mas não interrompido, chegado a seu termo natural, “arredondado sobre si”, para usar o termo caro a Moritz e a Goethe. Como desenvolvimento orgânico, o processo artístico é um movimento improssequível: ou ele cessa e se interrompe, e então não leva a nada e a obra aborta, ou se concluí, torna-se inteiro, atinge a própria totalidade, chega a seu ponto culminante, além do qual não pode avançar, pois que à maturidade somente sucede a corrupção, e então a obra é esta mesma conclusão, ou melhor, é o próprio processo em forma conclusiva e indusiva. A obra no seu acabamento não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes este mesmo processo visto no seu acabamento.

Mas a obra contém a necessária referência a seu processo de formação precisamente no seu interior, de modo que a segunda concepção, que utilmente recorda a inseparabilidade da obra do processo de que ela resulta, arrisca, depois, a enrijecer a consideração de tal processo, materializando-a no histórico encontrado de uma sucessão temporal. Dar-se conta do valor artístico da obra significa ver a sua perfeição dinâmica, surpreender a imodificável inteireza no

ato de acabamento, olhá-la como processo no ato de conseguir a própria inteireza. O processo aparece assim como incluído na própria obra: aplacado, não extinto; consolidado, não enrijecido; tornado estável e definitivo na calma e imodificável perfeição da obra, mas, precisamente por isso, não identificável numa trajetória histórica, psicológica e temporal. É preciso distinguir entre uma consideração genética e uma consideração dinâmica da obra de arte, aquela dirigida a reconstruir os antecedentes históricos da obra, esta dirigida a discernir a obra no ato de aprovar-se; é preciso recordar que, enquanto a consideração dinâmica é necessária e indispensável para a avaliação do valor artístico, a consideração genética não é senão um dos tantos modos de Ter acesso a uma obra de arte. Os críticos variantisti buscam reconstruir não tanto o desenvolvimento orgânico da obra, isto é, a sua teleologia interna e a lei da sua perfeição, como, antes a história das operações dos artistas à luz de documentos que nem sempre são verazes e integrar: consideração genética muito útil para atingir uma consideração dinâmica da obra, mas de modo algum indispensável para tal fim, e, sobretudo, não identificável com ela.

## 6. Definitividade ou abertura.

A propósito do processo artístico, ainda nos podemos perguntar se ele se conclui com a obra ou se ainda continua depois. Há, com efeito, os que afirmam que a obra de arte é substancialmente incompleta e, por isso, não se oferece ao leitor senão reclamando que ele participe no ato criativo do autor e o prolongue por conta própria, com os mais diversos e originais complementos. E quem afirma isso apela para a própria intenção do artista, que com freqüência prefere o inacabado ao acabado, muitas vezes para evocar, com a indeterminação do esfumado, uma misteriosa dissociabilidade de significados, e às vezes programaticamente pretende mais sugerir do que definir, contando com o prolongamento livre e inventivo do leitor, e até quer deixar a obra aberta, com a possibilidade de apresentá-la de modos diversos, chamando assim o espectador para a própria oficina de arte, solicitando-o a colaborar com o autor.

Contra esta concepção é necessário recordar que o plano de estética não se confunde com o da poética. Há uma poética do inacabado que, entendida de maneiras diversas, remonta dos românticos até Leonardo; há uma poética da sugestão, como a do simbolismo; há uma poética da obra transformável pelo leitor, como o "Livro" de Mallarmé, e aquelas esculturas hodiernas que querem ser postas em movimento, e certas composições arquitetônicas de hoje, modificáveis à vontade; mas tudo isto permanece no plano da poética, isto é, dos programas de arte, e não modifica em nada o limite que deve haver entre autor e leitor, e que consiste na perfeição da forma fechada em si, já que só o acabamento da obra assinala o início do trabalho do leitor, e só o caráter definitivo da forma possui em si tanta força a ponto de estimular a interpretação,

e só a inteireza está em condições de reclamar não a unicidade do complemento, mas a infinidade das interpretações. Se a poética exige a indeterminação do não-acabado, aquela sugestão, aquela transformabilidade que estava no programa. A completa definição da obra enquanto forma no plano estético não contrasta em nada com a sugestividade e a transformabilidade, programadas no plano poético, e a abertura da obra a uma multiplicidade de interpretações não tem nada a ver com estes casos programáticos de inacabamento, mas consiste precisamente no caráter concluso e definido da forma enquanto tal.

Nem se deve pensar que a íntima infinidade da obra deva necessariamente manifestar-se numa exterior incompletude e indefinição, como se a obra fosse dotada de uma interpretação múltipla, enquanto traz em si alguma coisa de inexpressivo e de inexprimível. A inexaurível e insondável infinidade espiritual de uma obra de arte não só busca mas exige o limite perfeito da forma, porque só assim ela consegue aquela inteireza tangível que a torna objeto de infinitas interpretações da parte dos leitores. O processo artístico é a busca de acabamento, de perfeição, de estabilidade definitiva, e por isso, como exige que o autor leve sua obra até o fim, não pretende, nem tolera que o leitor retome o trabalho criativo; e precisamente porque assinala à formação a tarefa de produzir o definitivo, precisamente por isso ignora qualquer espécie de metamorfismo e de dissolução das formas no complexo das suas relações e do seu devir.