

Naum Simão de Santana

Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Orientada pelo Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert.

**A crítica de arte entre o homem e as coisas:
Sérgio Milliet leitor de Montaigne e Pascal**

São Paulo, Fevereiro de 2003



T/UNESP
701.17
S231c

Agradecimentos

A minha família, que em nenhum momento se manifestou contrária aos caminhos que eu escolhi.

A Francisco Alambert, que desde a Faculdade de Filosofia me orienta e que posso também chamar de amigo.

Aos meus amigos mais próximos, sempre interessados pelos rumos do meu estudo e, além de tudo, companheiros de uma prazerosa convivência: André de Araújo e Henrique Marcuzzo (obrigado pela tradução), Gheihart (uma pessoa singular), Pri D'Avanzo (você também é muito especial).

Essa pesquisa foi financiada em parte por uma bolsa de mestrado da Capes.



Sumário

Resumo e Abstract.	4
Introdução: da crítica e do método.	5
Primeira Capítulo: Figura e Fundo: Sérgio Milliet e o traço de uma modernidade.	15
- Figura: Um Retrato Azul	16
- Fundo: Uma modernidade inacabada.	21
Segundo Capítulo: Entre o homem e as coisas: conceitos da filosofia de Michel de Montaigne e Blaise Pascal	39
Michel de Montaigne	
- O Eu	41
- A dúvida	45
- A relatividade dos valores	51
- O Método: ensaísmo assistemático	53
- O conflito	58
- O Exílio	61
Blaise Pascal	
- Os modos e as possibilidades do conhecimento	64
- A dúvida	69
- A pintura do homem	74
- A inconstância e a busca constante	78
- O método: o fragmento	82
- O conflito	85
- O exílio	90
Terceiro Capítulo: Temas de Estética e Crítica.	97
- Intimismo no discurso crítico.	98
- Possibilidades do conhecimento no debate estético	103
- Crítica e ceticismo, arte e dúvida	111
- Artistas e problemas estéticos do modernismo	122
- A geografia de uma arte nacional	147
- <i>O pensamento que se ensaia</i>	167
- Inquietação e angústia	173
Conclusão: "A Razão dos efeitos"	179
Bibliografia	189



Resumo: No intuito de compreender as razões pelas quais Sérgio Milliet foi uma consciência oblíqua na crítica de arte brasileira, nos propomos nesse estudo a analisar os seus procedimentos críticos diante dos problemas da arte moderna e sua manifestação nacional. *Explorando uma comunicação com os filósofos Michel de Montaigne e Blaise Pascal*, traçaremos essa linha circular entre esses modos de pensar, ressaltando a convergência entre o crítico e os filósofos através dos temas que se tornaram comuns na Idade Moderna: o Eu, a dúvida, a relatividade, o conflito e o exílio.

Palavras-chaves: Sérgio Milliet – crítica de arte – arte moderna – arte moderna brasileira - filosofia moderna.

Abstract: In order to understand the reasons why Sérgio Milliet was an oblique consciousness inside the Brazilian art critique, this study is intended to analyse his critical procedures concerning the problems of modern art and its manifestation in Brazil. By mediating a communication with the philosophers Michel de Montaigne and Blaise Pascal, a circular line between their ways of thinking is drawn, emphasising the convergence between the brazilian critic and the two philosophers through the themes that became common in the Modern Age: the "I", Doubt, Relativity, conflict and exile.

Keywords: Sérgio Milliet – Art critique – Modern art – Brazilian modern art – Modern philosophy.



**Introdução
da crítica e do método**



Emergindo de uma formação filosófica, em que a arte e os problemas maiores da existência humana fomentaram o nosso entusiasmo, nos parece propício dedicar parte dessa introdução a algumas definições e explanações sobre as partes estanques do nosso objetivo central, para com isso, traçarmos uma cartografia de viagem. Uma viagem exploratória que o espírito moderno herda dos renascentistas mais astutos.

Nos anos da Faculdade de Filosofia, na ânsia pelo estudo da arte moderna, e do surrealismo principalmente, surge-nos Sérgio Milliet. Através de uma postura que em princípio não agrada a um estudante principiante, com traços da ingenuidade de uma reflexão pouco amadurecida, Milliet se nos apresenta em um estudo sobre o surrealismo no qual traz um posicionamento cético a respeito dos métodos e soluções dessa escola vanguardista. Apesar de termos estudado o ceticismo, é a primeira experiência que travamos com ele. Só compreendemos o ceticismo quando o presenciamos no desmoronamento de nossas crenças e convicções e, desse modo, o primeiro contato que temos com o crítico paulista resume-se nessa experiência.

Um tanto amargo era, para nós, o paladar dessa crítica. Justa, mas difícil de aceitar devido à postura mal formada com a qual direcionávamos os nossos estudos. O exercício dessa dúvida nos cativou de forma que, gradativamente, o surrealismo se afastou de nossa reflexão, mas o interesse por esse, que outrora havia nos desiludido, se manteve cada dia mais aceso. Poderíamos até dizer que a presença de um crítico estimulou a nossa percepção filosófica e o interesse cada vez maior pela atividade que exercera tão bem.

Sérgio Milliet alimentou uma postura que, de um lado, seguiu na contra mão das posições vigentes no modernismo brasileiro e, por outro, foi um acréscimo ao esforço geral de construir uma base sólida para o desenvolvimento da arte nacional. Sua vivência européia o fez experimentar essa desconfiança, esse ceticismo que nos incomodou em



princípio, devido à ampla base de debates e polêmicas que presenciara. Além de tudo, conheceu o estado de guerra e os riscos da crença irreprimida como império da consciência, como todos os *ismos* que podemos enumerar.

Desse modo, Milliet viu a necessidade de se construir uma nova “base humana”, como Lisbeth Rebollo Gonçalves acentua em seu estudo, *Sérgio Milliet, crítico de arte*, que favorecesse o crescimento de uma atividade cultural e artística não substanciada nesses imperativos de afirmação ideológica, mas na emergência de um diálogo fecundo em que o seu espírito polêmico contribuiu exemplarmente para o estudo da arte no Brasil.

É sensato então introduzir a nossa pesquisa através do sentido da crítica de arte no século XX.

A palavra crítica adquire o sentido de “ [...]exame de um princípio ou de um fato, a fim de produzir sobre ele um juízo de apreciação “ (LALANDE, 1999, p. 221). Assim, podemos chamar de “[...] espírito crítico aquele que não aceita nenhuma asserção, quer do ponto de vista do seu conteúdo (críticas interna), quer do ponto de vista de sua origem (crítica externa) “(LALANDE, 1999, p. 221)

Giulio Carlo Argan em *Arte e Crítica de Arte*, após analisar a condição da arte no século XX, expõe o significado da crítica nesse mesmo período. Para ele, a crítica de arte surge na cultura moderna, mais especificamente a partir do século XVIII e do Iluminismo, como uma “disciplina autônoma” que têm como objetivo o estudo da arte a partir de metodologias específicas. Após a segunda metade do século XIX, adquiriu um novo sentido, passando de atividade secundária para elemento fundamental na composição de um panorama cultural, devido à nova complexidade dos fenômenos artísticos e sua relação com o meio social. Assim, diz Argan:



O facto de, na situação actual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não – imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja, entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. (ARGAN, 1988, p. 128)

Há então a preocupação com a formação de um público que seja capaz de compreender e discutir a arte de seu tempo, no qual “[...] a crítica ofereceria assim uma interpretação ‘justa’ ou até mesmo científica das obras de arte, a qual seria válida para todos, sem distinção de classes. “ (ARGAN, 1988, p. 128)

Não só como meio de formação do público se configura a crítica de arte no século XX, mas também como coadjuvante da produção artística, intermediadora e debatedora dos novos resultados:

[...] não se limitaria a julgar quais obras são ou não artísticas, ou seja, operando sobre aquilo que tem sido feito e apresentado como arte, mas participaria directamente dos temas programáticos e polémicos das correntes e tendências, das poéticas e das intencionalidades mais ou menos explícitas, demonstrando assim preocupar-se com o que falta ainda fazer ou está a ser feito, e portanto com a futura orientação da arte. (ARGAN, 1988, p. 129)

Exige-se então do crítico um processo de intervenção no processo artístico, de intervenção conceitual e reflexiva a respeito das verdades produzidas, de seu funcionamento e de sua articulação com a própria arte e com o seu meio.

Assim, Argan finaliza sua análise esboçando o dever da crítica de arte no século XX:

A tarefa da crítica contemporânea consiste, pois, substancialmente, em demonstrar que o que é feito como arte é verdadeiramente arte e que, sendo arte,



se associa organicamente a outras actividades, não-artísticas e até não estéticas, inserindo-se assim no sistema geral da cultura[...] (ARGAN, 1988, p. 130)

Prosseguindo em nossas definições, o que poderíamos dizer sobre o homem e as coisas mencionados no nosso título. As concepções a respeito da natureza humana, tramitam entre as unidades físicas primárias do empirismo pré-socrático e a transcendência metafísica de espiritualistas e racionalistas modernos. A coerência de Pascal nos ensina que estamos, como sempre estivemos, entre esses extremos da natureza. Não somos gigantes em relação ao universo, nem anões desprezíveis em relação à matéria estática e ao animal instintivo. O pensamento nos traz a consciência desse estado e a devida proporção do nosso ser. Desse modo, as referências ao homem que surgirão nesse estudo derivam das características do seu estado existencial: a capacidade de interpretar o mundo, duvidar, de estabelecer uma tensão com o seu meio, de se exilar e se analisar.

A expressão coisa, do mesmo modo, pode adquirir vários significados. Uma coisa empírica, “uma realidade encarada no estado estático[...] constituída por um sistema supostamente fixo de qualidades e propriedades. “ (LALANDE, 1999, p. 167), uma coisa metafísica, “aquilo que subsiste em si mesmo sem pressupor outra coisa “ (1999, p. 167), ou ética na qual a coisa diferencia-se da pessoa e não pertence a si mesma mas a quem possa possuí-la(1999, p. 167). Mas a designação comum para o termo é o que melhor elucida nosso sentido. Tudo “[...] o que pode ser pensado, suposto afirmado ou negado. É o termo mais geral podendo substituir tudo aquilo que se põe a existência, fixa ou passageira, real ou aparente, conhecida ou desconhecida. “ (LALANDE, 1999, p. 167). Assim, as coisas das quais falaremos são as coisas do mundo as quais Montaigne, Pascal e Milliet direcionaram seus olhares: a sociedade, os hábitos, a moral, o pensamento e a arte.



A crítica de arte que desejamos estudar em Sérgio Milliet configura-se nesse exame dos princípios da arte que cria o seu sentido na medida em que dialoga com o homem e as coisas do mundo. Exame que não se limita apenas em produzir juízo, mas estimular o estudo, o diálogo e a formação de um artista e de um público não-sectário e consciente do processo histórico-cultural em que se insere.

O posicionamento em Montaigne, como em Pascal, é a base para o discurso sobre o mundo e o estudo dos objetos. Por isso é necessário que elucidemos o método de nosso trabalho. Traçar uma linha de corte para esse estudo, tendo em vista acentuação dos elementos importantes e pontuais na pesquisa que nos propomos a executar.

Num exercício de discernimento pascaliano, ressaltamos que o trabalho possui cortes um tanto quanto justos, uma espessura que chegamos após nossas análises e deduções com a intenção de atribuir um dinamismo e um ritmo particular a essa reflexão. Objetivamos com isso uma profundidade, uma extensão vertical e não horizontal, que não encontra na grande abrangência temporal e histórica o seu emprego mais propício. Tratemos primeiro das fontes.

Nesse trabalho, optamos por concentrar as nossas reflexões nos textos de Milliet datados nos anos 40 devido uma série de razões. Primeiramente, por ser a coletânea de ensaios *Pintura Quase Sempre* que nos serviu de alicerce, desde o início, às reflexões sobre o crítico paulista. Não apenas por esse primeiro contato, mas também pela forma pela qual o livro foi editado, pelo modo como os textos foram reunidos, em que o nosso estudo dirigiu-se ao encontro das questões nele formuladas. A década de 40, também é o período



em que a atividade de Sérgio Milliet como crítico de arte toma uma configuração mais clara. Escrevendo para o jornal *O Estado de São Paulo* desde 1938, publica ao longo dessa década uma série de estudos e ensaios que acentuam a reflexão estética. Também é nos anos 40 que se mostra mais freqüente as referências e os temas atribuídos à Montaigne e Pascal.

Observamos nosso trabalho como um ensaio configurado na pesquisa acadêmica. Não nos propomos a fazer um estudo de grande extensão, nem temporal nem do material disponível, e sim, dentro desse tempo e dessa matéria pré-configurados, pretendemos destacar os momentos e os textos que melhor se ajustam ao molde traçado e ao corpo do nosso pensamento. Devido a essa delimitação, alguns textos, comentários, direcionamentos e hipóteses foram suprimidos a fim de concentrarmos no que fosse essencial para a confecção do *costume* que nos propomos. Aliás, um *costume* delicado é o retrato de Milliet, com pontos justos e uma sobriedade exigente.

Esclarecida as fontes, passemos às técnicas de análise, ao método. Devemos esclarecer o instrumental utilizado para que nosso *modus operandi* se harmonize ao objeto no desenvolvimento do trabalho.

Uma das definições trazidas por André Lalande no seu *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, apresenta o método da seguinte maneira:

Programa que regula antecipadamente uma sequência de operações a executar e que assinala certos erros a evitar, com vista atingir um resultado determinado. [...] As palavras metódico, metodicamente, são quase sempre usadas neste sentido, e implicam uma preconcepção refletida ao plano a seguir. (LALANDE, 1999, p. 679)



O nosso método segue os passos de um estudo filosófico, em que pretendemos através da análise de alguns princípios, de alguns conceitos, deduzi-los de forma lógica a fim de verificar as nossas hipóteses, ou seja, a razão do efeito constatado.

Ernildo Stein em seu livro *A Questão do Método na Filosofia*, se preocupou com a relação entre método e objeto e diz : “ [...] estou convencido de que método e objeto devem ser repensados num movimento unitário “ (STEIN, 1973, p. 7) Desse modo, o presente estudo não só se desenvolverá nessa dedução lógica de termos, das premissas, mas as respostas serão obtidas a medida do bom funcionamento desse mecanismo. Ou seja, a compreensão da crítica de Milliet a partir de nossas hipóteses, se evidenciará na medida que os fatores também se harmonizem nesse procedimento, no movimento entre premissas e conclusões.

Num primeiro momento, nos dedicaremos a uma análise estrutural dos textos, uma análise de conceitos, em que estudaremos a filosofia de Montaigne e Pascal na intenção de levantar os seus temas, conceitos principais, e observar o seu funcionamento interno na estruturação desses discursos. E, numa segunda parte, comparativa, faremos uma justaposição dos conceitos analisados outrora com a crítica de arte de Sérgio Milliet, procurando os resultados dessa correlação, e exercitando um diálogo entre os textos a fim de caracterizarmos um fragmento de sua postura .

Desse modo, dividimos o estudo em três capítulos. O primeiro, *Figura e Fundo: Sérgio Milliet e o traço de uma modernidade*, têm como objetivo esboçar o painel de uma modernidade histórica e estética como fundo de uma tela, e analisar o personagem Sérgio Milliet como a figura da obra que nos propomos executar. Em *Entre o homem e as coisas: conceitos das filosofias de Michel de Montaigne e Blaise Pascal*, propomos um trabalho de análise filosófica na qual estudaremos a estrutura do pensamento desses dois autores e



destacaremos os seus conceitos principais a fim de os comparar com o discurso de Milliet . E sob o título de *Temas de estética e crítica*, o terceiro capítulo se desenvolve na análise da crítica de arte de Milliet, relacionando-a com os conceitos apontados no capítulo anterior, exercitando os cruzamentos e extraindo deles as conclusões possíveis da nossa leitura. Ou seja, como as questões filosóficas do Eu, da dúvida e da relatividade dos valores se manifestam na análise da arte moderna europeia e nacional. Como se dinamizaram na crítica de arte de Milliet nos anos 40 e se transformaram em um modo particular de discussão estética.

Assim estamos tratando principalmente de um procedimento crítico: como se formou, caracterizou e se manifestou. Pretendemos analisar a ressonância de questões caras aos filósofos franceses, em parte da crítica de arte de Sérgio Milliet nos anos 40. O modo pelo qual se comportou e se relacionou às questões propostas por Montaigne e Pascal, no seio da discussão acerca da arte moderna e sua manifestação nacional. Não nos deteremos no exame de fontes, como já fez muito bem Regina Salgado Campos, mas no estudo de conceitos que ora estão evidentes, ora permanecem nas entrelinhas do pensamento de Milliet.

O estudo de Sérgio Milliet não se justifica apenas pela importância desse crítico num panorama histórico da arte, da intelectualidade e da cultura brasileira no século XX. Partindo do princípio do reconhecimento de sua relevância, pretendemos fazer uma análise do “ato crítico” de Milliet (termo caro a Antonio Candido) e como esse aclimatou questões filosóficas provindas do início da idade moderna, em Montaigne e Pascal, à discussão da arte moderna. A peculiaridade dessa crítica que assumiu o intimismo, o ceticismo e o relativismo característicos desses autores, trazendo um caráter novo para a crítica local.



Nosso trabalho dialoga com os trabalhos já feitos sobre Sérgio Milliet, se aproximando e se diferenciando das questões propostas e dos métodos empregados por esses. A partir deles, estabelecemos alguns cruzamentos na discussão das questões levantadas redirecionando-as através da especificidade de nossa formação: a filosofia. Lisbeth Rebollo Gonçalves, através do seu *Sérgio Milliet, crítico de arte*, nos privilegiou com seu itinerário da obra de Milliet, em que estabeleceu as questões principais de sua crítica de arte, nos fornecendo referências e motivos que se acham presentes em nosso estudo. Francisco Alambert com *Um melancólico no auge do modernismo*, trouxe à tona o exílio como fato na sua vida intelectual, que nos ajudou a compreender o seu perfil no seio dos conflitos modernistas. E, por fim, Regina Salgado Campos confirmou a hipótese referente à presença de Montaigne no modo crítico de Milliet através do seu estudo *Ceticismo e Responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*.

Assim, manteremos esse diálogo no desenvolvimento desse trabalho e procuraremos contribuir para o estudo dessas diversas faces do crítico paulista.



Primeiro Capítulo
Figura e Fundo: Sérgio Milliet e o traço de uma modernidade



Figura: Um Retrato Azul

No estudo de uma personalidade, seja ele um intelectual ou um artista, há sempre a intenção última de defini-lo. Nos perguntamos então: como definir Milliet? Um espírito tão rico que qualquer fragmentação tornaria-o menor e qualquer totalização faria-o pretensioso, algo que nunca quis ser. Assim encontramos o *Retrato Azul*, de Tarsila do Amaral, pintado em 1923 em Paris, em que, através de uma figuração particular do crítico paulista, traz-nos uma bela metáfora para o seu estudo. Um primeiro exercício que incita a caminhada em direção a compreensão de sua postura crítica, trazendo luzes valiosas a seu respeito.

Procuraremos aqui esboçar um pequeno croqui a fim de realizar, ao longo do trabalho, uma análise estrutural da figura.

Vemos no quadro de Tarsila a confluência de dois aspectos que também se identificam em Milliet: o moderno e o clássico. Sob um fundo cúbico e intensificado por um dinamismo futurista, repousa imóvel a figura em gesso do intelectual em sua juventude. Pele alva, face melancólica e o olhar que, tragado pelos pensamentos, escapa no horizonte. Um olhar distante, mas um ouvido atento. Um tom lírico extraído a delicadeza de um romântico de face bem cortada pelo pincel, explorada em linhas finas e por uma sombra sutil que desce pelo pescoço. Tantos pensamentos poderiam surgir em uma conversa entre amigos: a guerra; os manifestos; a nova arte. Propostas de renovação: diletantes; verdadeiras; sem força e apáticas; rotineiras nos idos de 1920. Frases empolgadas que o tornam cauteloso, fazendo o seu ouvido atento e a sua face imersa em reflexões. Talvez um desvio para além mar, para o Brasil que deixou repleto de deficiências, promessas, propostas ardorosas. Talvez um amor, um poema ou uma crítica. Mais do que tudo é a



melancolia de um moderno sem bandeiras, sem lemas ou gritos de guerra. Um moderno desconfiado dos credos novos e ávido por repensar o presente.

Tantos cafés eram os de Paris, como eram os *ateliers* dos novos pintores e nomes consagrados. Tanto havia o que se pensar: a Paris dos impressionistas que agora era dos cubistas. Dos surrealistas que ainda se mantinham como uma revolta, que mais tarde tornaria-se uma revolução bem sucedida, propondo o sonho ao invés da realidade amarga. Um mundo gira ao redor de Milliet, mas esse parece imerso no seu íntimo, buscando um motivo lírico, uma poética nova, pensando no grito tropical da *Semana* e nos impasses da arte moderna. Seu terno se ajusta ao manequim magro como as suas idéias pretendem-se se ajustar ao presente. Uma mão que exige gentil tranquilidade, depositada num apoio, repousando com o corpo sobre uma cadeira, talvez a de um bar, em uma calorosa discussão.

Esse corpo parece acompanhar o fundo (o modernismo), mas toma outros caminhos, como o próprio Milliet. Ora segue a atmosfera moderna do fundo, ora não, permanece quieto e se movimenta em outra direção. Sua figura é clássica não tanto na formalização de Tarsila, mas em sua presença. Sua Melancolia traz a conversão para a modernidade, pois não se transforma em lamúria. Sendo moderno, mas não querendo precipitar-se em conclusões apressadas, propõe um repouso no movimento da máquina, um silêncio no barulho da multidão. Uma pausa reflexiva para não ser ineditista, novidadeiro. Talvez a figura de Milliet seja um ponto de interrogação nesse fundo eufórico, latente. Mas isso é a própria modernidade, o conflito e as contradições aparentes.

Não optamos em fazer biografia. Sabemos que ela pode e já foi melhor realizada por outros autores, interessados em fontes e intenções diversas. Nosso objetivo é o discurso e sua articulação, mas alguns fatos vitais podem nos ajudar a compreender o intelectual por trás do raciocínio: um contorno que procuraremos definir ao longo do estudo.



Francisco Alambert em sua dissertação de mestrado *Um melancólico no Auge do Modernismo: Sérgio Milliet (uma trajetória no exílio)*, já ressaltou a hereditariedade do crítico. Descendente de uma família de fourieristas do século XIX, engajados em ideais humanistas e libertários, exilados por suas posturas em uma época tensa de confrontos e idéias revolucionárias. Nasceu no Brasil, herdando o seu nome e sua história pelo lado materno. Sérgio Milliet da Costa e Silva também foi levado à Europa na qual tomou contato com a efervescência cultural do período de renovação. Estudando ciências econômicas e sociais em Berna, na Suíça, encontrou intelectuais com os quais aprendeu, debateu e fez amigos, ganhando um olhar característico com o qual voltou ao Brasil e se empregou na vida cultural do seu país, seguindo a intenção de também debater calorosamente as idéias e os rumos da modernidade no século XX.

Retornando pela primeira vez nas vésperas da *Semana de Arte Moderna de 22*, na qual integrou com um poema, Milliet vê a motivação nessa agitação que se espalha, se retratando de suas antigas posições em um artigo em tom epistolar e íntimo. Publicado em 1922 na revista belga *Lumière*, intitulado *Uma Semana de Arte Moderna em São Paulo*, diz ele:

Marthe, minha amiga, não sei se você se lembra das palavras cruéis que eu disse outrora sobre a arte brasileira, ainda no ano passado, e sobre nossos artistas, sua prudência, sua frivolidade.

Hoje sou obrigado a me desmentir, a abandoná-las. Eu me incluo no batalhão dos que ainda crêem na banalidade dos provérbios, pois me acabo de assegurar da verdade de um deles.

Os dias se sucedem...La Palisse não teria dito melhor essa imensa verdade, mas, querida alma, é preciso meditar, de tempos em tempos, sobre a verdade conhecida. (AMARAL, 1998, p.283)

Assim, inicia-se a atenção de Milliet pela arte moderna brasileira.



Em 1919 voltou a São Paulo que o viu nascer, mas que o perdera aos 14 anos pela educação européia. Uma São Paulo que já hospedara a exposição de Lasar Segall em 1914, e a polêmica de Anita Malfatti em 1917. Mas tão pouco era o avanço das nossas idéias que desaponta Milliet. Não havia museus nem universidades, herança do iluminismo que emancipou a cultura européia. Os debates deixavam-se aos luxos das casas privadas, do particularismo dos amigos e da camaradagem. Colabora com esses, escrevendo para a revista *Klaxon*. Mais tarde desenvolve amplos estudos de sociologia e história a fim de compreender esse abismo cultural da nação e tentar suprir essa carência.

Participa da *Semana* em que é lido um poema seu, em francês, pelo amigo e companheiro de redação Henri Mugnier: *oeil-de-boeuf*. Volta para Europa em 1923, logo após as polêmicas festividades da modernidade tropical que aqui se instala, e habita Paris até 1925, voltando definitivamente ao Brasil em 1926: um pouco devido os apelos e provocações de Mario de Andrade, um pouco pela saudade e muito pelo compromisso ético que lhe assombrava.

De volta, não é a propaganda da arte moderna nem a contar as esnobes estórias da sofisticada Paris que se dedica. Detentor de um espírito libertário, acima de tudo um humanista, dedica-se à formação de uma cultura nacional e para isso reconhece a necessidade do esforço em prol das instituições: terreno neutro para a pesquisa e para o debate. A correta instauração dessa representa o melhor modo de não formar um público sectário frente às arrebatadas manifestações conservadoras e modernas – ufanias que pululavam dentro desse esboço mal acabado da cultura nacional.

Assim sendo, não é, primeiramente, na intenção de seguir as linhas do fundo cubista traçado por Tarsila, mas sim na promoção de uma base pré-modernista, clássica pelas intensões de Bem Pensar, Bem Julgar e Bem Fazer, que nosso crítico se dedica. Milliet



compreendera que não poderíamos ser modernistas sem antes sermos clássicos. Mas como sem universidades, sem museus, sem um palco aberto para debates produtivos.

Não poderia, devido a sua consciência analítica e exigência ética, inflamar o espírito modernista sem antes criar um terreno para a discussão desse, tal como presenciara na Europa. Não poderia seguir o fundo cúbico de Tarsila sem antes ser essa escultura em gesso. Silenciosa, de volume bem estruturado e pedindo uma pausa reflexiva.

Milliet estava em comunhão com outros intelectuais que se encontraram constantemente na casa de Paulo Duarte, criando projetos de ação cultural em prol da edificação da produção de conhecimento. Na *Escola de Sociologia e Política*, fundada em 1932, Milliet foi secretário, professor e tesoureiro. Em 1935 surge desse mesmo grupo o *Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo*, no qual é atribuído a Milliet o setor de *Documentação Histórica e Social*.

Nesse período a produção de Milliet volta-se para o estudo de sociologia e histórica. É na sociologia que se estabeleceu o primeiro contato com as ciências humanas, ainda na Suíça, e pela qual adentra à outros campos do saber, como a filosofia nos anos 40. Daí se segue a seção de artes da biblioteca municipal, a fundação do MAM e as Bienais.

Milliet pensa então na crise do homem contemporâneo e para isso assume um projeto pedagógico: libertar o público do preconceito perante a arte moderna e polemizar dentro dos modernistas contra a euforia dos modernismos. Ou seja, Duvidar e bem pensar para não ser sectário.

Por fim, podemos citar um fragmento do livro *Sócrates* do filósofo italiano Rodolfo Mondolfo, em que nos expõe a razão do ensino socrático. Diz : “ A forma própria do ensino socrático é o diálogo onde o mestre mais pergunta do que responde, exercita a reflexão



ativa do discípulo e provoca a sua resposta obrigando a procurar para descobrir; ou seja. É um despertador de consciência e inteligência [...] “ (MONDOLFO, 1963, p. 36)

Do mesmo modo estava presente, no esforço formador de debatedor de Milliet, a importância do diálogo em que a provocação da resposta torna-se parte do seu método. Essa dialética socrática se refletirá de certo modo nas conversações de Montaigne e Pascal, e pelo caminho das releituras do ato investigativo é que pretendemos caracterizar o crítico paulista como um autêntico moderno.

Fundo: Uma modernidade inacabada

Entre os estudiosos da arte moderna paira a polêmica em relação à definição de um ponto inicial para sua manifestação. O filósofo da arte inglês Herbert Head, vê em Cézanne e no pós-impressionismo o seu início, na fixação cezanniana contra o efêmero impressionista, ao passo que o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan compreende o impressionismo e sua pesquisa pictórica como o primeiro grande exemplo da pintura moderna, resultante da tensão, da “dialética” como ele mesmo sugeriu, entre clássico e romântico que contribuiu para a formação de um certo *zeitgeist* para a arte desse tempo. Querendo nos esquivar de tal direcionamento no debate, encontramos em Sérgio Milliet uma postura tangencial. Não se detendo a essa oposição, o crítico paulista procurou alternar a discussão ao analisar a arte do século XX, a partir do desenvolvimento histórico da Idade Moderna como um processo de formação cultural, em que se manifesta a arte que conhecemos como moderna. Assim, atribuiu ao estudo desse tema um hibridismo de cruzamentos, expandindo a percepção do fenômeno para além das características imediatas, mais próximas do século XX. Desse modo, observamos em Argan uma proximidade ao



discurso de Milliet, e em Head um distanciamento. Razão essa que podemos constatar na abordagem do último em *Uma História da Pintura Moderna*, negando a importância da transitoriedade estética do impressionismo, enquanto que em *Arte Moderna*, do historiador italiano, há um retorno ao século XVIII em busca da compreensão do século XX, uma postura paralela ao do crítico aqui estudado.

Sérgio Milliet, em seu ensaio *Marginalidade da Arte Moderna*, que por sua vez mostra-se um grande exemplo de rigor analítico numa história crítica da arte, lança-se no entendimento da arte moderna através de uma análise sócio-cultural com o objetivo de, num exercício pascaliano, compreender as razões do seu efeito. Na verdade, o crítico visa a compreensão e a elucidação de um problema que afeta diretamente as vanguardas artísticas do século XX, e talvez aquele que mais o preocupou: a quebra na comunicação entre arte e público. Ao analisar as etapas desse ciclo civilizatório, um baixo ciclo por ser um período transitório, Milliet traz à tona os contínuos aspectos que contribuíram para esse estado.

Observamos no modo como conduz a reflexão, um tratamento de certo modo mais orgânico do tema, pois não delimita esquematicamente o início da arte moderna no século XIX, e muito menos no século XX. Traça um quadro histórico no qual as civilizações se sucedem por clímax e transições, Egito – Creta – Grécia/Roma, em que a Idade Média e a civilização cristã é antecedida pela transição bizantina e sucedida pela Idade Moderna como um período de passagem para uma nova cultura, denominada por Milliet de socialista. Tal postura faz a concepção de Milliet mais flexível e menos redutora, abrangendo uma quantidade de fenômenos e manifestações maiores do que freqüentemente são apresentados. Sendo assim, o Renascimento terá o duplo significado de decadência de uma civilização e a emergência de outra. Diz ele: “Dentro desse esquema toda a época moderna,



desde o Renascimento, revela-se um período de decadência da cultura cristã e de transição para uma nova cultura.“ (MILLIET, 1944, p.108)

Através de um hábito não-sectário que Milliet sustentou através de sua vida intelectual, encontrando no temperamento polêmico e na constante utilização da dúvida a sua expressão mais fiel, aponta a necessidade de uma compreensão mais ampla, menos “imediatista”, da arte que se fundamente no seio das ciências humanas. Ao relembrar o pensamento do sociólogo Ernst Grosse, na qual “[...] a maioria dos que se preocupam com a arte o fez dentro de um certo diletantismo filosófico ou em obediência a uma doutrina totalitária da vida. Uns para divertimento sutil, outros no intuito de acertar o fenômeno artístico dentro de uma fórmula partidária. “(MILLIET, 1944, p.101). Como principal instrumento de análise, Milliet utiliza o conceito “homem marginal“ (*marginal man*) do sociólogo Stonequist, para explicar a condição dos artistas representantes de uma nova proposta nesse duplo movimento de decadência e transição. Para o crítico paulista, “[...] a arte dos períodos de transição em que a cultura sofre violenta mudança é uma arte marginal. “ (MILLIET, 1944, p.111). Ou seja, nasce uma cultura periférica que se tornará central no seio de uma cultura vindoura, preenchendo o hiato entre os ápices civilizatórios. Assim, se justifica Milliet: “ Nessa transposição dos contatos culturais do espaço para o tempo é que se encontra a inovação aqui representada. E dela se tira a teoria da marginalidade da arte em época de transição, isto é, nos períodos em que as culturas se chocam no tempo e não no espaço. “ (MILLIET, 1944, p.105)

Desse modo, configura-se uma perspectiva fundamental para o nosso estudo: a arte moderna como um fenômeno cultural dessa época transitória denominada Idade Moderna. Para analisá-la, Milliet retorna ao pré-renascimento para “[...]apontar, pelo caminho, as grandes figuras que marcam a quebra das tradições, que, pela sua marginalidade,



pressentem a cultura vindoura e semeiam soluções em choque com as do seu grupo cristão.”(MILLIET, 1944, pp.120-21). Dedicuemo-nos agora à caracterização da cultura moderna e da arte emergente desse período como expressão legítima do seu tempo.

Como um período de transformação, a Idade Moderna mostrou-se fértil em mudanças e conflitos. Assim, podemos enumerar três características principais nesse intervalo histórico que colaboraram para essas mudanças e para a própria caracterização da arte na modernidade. São elas: a transitoriedade; a tensão (conflito) e a laicização da cultura (humanização da arte) .

A Idade Moderna sendo um período intermediário entre o ápice da civilização cristã e o clímax de uma nova civilização que se desenvolve, denominada por Milliet de socialista, encontra na transitoriedade, ou seja, na não permanência, o ritmo próprio das manifestações do seu tempo. São várias as transições, e podemos enumerá-las em uma escala cosmológica decrescente: do divino para o humano, da realeza para a burguesia, da monarquia para a república, do religioso para o social, do artesanato para a indústria, etc. Além disso, a Idade Moderna é marcada como a época do experimento: a experiência terrena da ciência, o gosto pela empiria e pela anatomia, os cálculos de previsão e construção da realidade; a experiência da relatividade das culturas, das éticas, da mente; o experimento de novas técnicas, a indústria que substitui o artesanato e influi na completa refuncionalização da produção, da arte e das cidades; o experimento social, a estrutura classista e a república.

Filosoficamente, esse aspecto transitório manifesta-se na relatividade que segue os pensadores, como em Montaigne e Pascal que iremos estudar, moldando as concepções filosóficas, pois, libertando-se da ortodoxia medieval, conscientes do mundo novo e da outra condição humana, afastando-se da órbita aristotélica, esses intelectuais não puderam



afirmar uma concepção de mundo cristalina, mas, pelo contrário, no trânsito, no movimento das coisas e das idéias que relembra o filósofo grego Heráclito. Assim, não há como admitir, a partir do modo como conduziremos a nossa reflexão, uma arte moderna que se inicie nesse suposta permanência da forma de Cézanne, ressaltada anteriormente por Herbert Read. Os fatos que surgem no estudo desse período, criam uma complexa confluência na reflexão de Milliet e o afastam de concepções como a do esteta inglês. Não seria possível compreender a pintura de Cézanne como edificação da arte moderna a partir da suposta anti-transitoriedade de sua concepção ou de uma certa atemporalidade do construtivismo, visto que nascem em uma época que ainda está por se completar, uma época inacabada que não conheceu o seu clímax e não pode eleger uma arte que a configure desse modo. Talvez concluamos que a modernidade foi uma época incompleta por si mesma e encontrou a sua cristalização na própria efemeridade que a segue.

A esse respeito, diz Baudelaire, que dedicou sua escrita ao retrato e a definição desse tempo: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1997, p.25)

O temporal e o atemporal encontram-se no corpo de uma obra. O temporal é o seu elemento mutável enquanto que o atemporal é a seiva eterna que caracteriza parte de sua natureza como capacidade de perenizar-se, de ignorar a passagem e ultrapassagem dos fatos, das idéias, se fazendo legível ainda hoje. Assim, na modernidade o caráter temporal da obra lhe caracteriza como “transitório”, “efêmero” e “contingente”, enquanto que sua “outra metade” permanece serena, caso contrário não resistiria a tantas passagens.

A transitoriedade produz na gênese desse período, outro aspecto fundante que a caracteriza e atribui um dinamismo específico ao seu desenvolvimento: a tensão. A transição de uma cultura cristã, estratificada, centralizadora, dogmática, para uma sociedade



de contínua laicização. Devido à emergência da burguesia como nova e poderosa classe, das descobertas que contribuíram como réplica poderosa aos estamentos medievais e do protestantismo como uma alternativa burguesa ao hermetismo católico, trazem consigo o confronto, as contínuas reações, como amostra da temperança de um novo período.

Os séculos XVI e XVII foram prolíficos em conflitos entre posições políticas, culturais e religiosas que as causaram transições entre as regras fixadas. Agora, numa modernidade artística, acompanhamos situação semelhante. Após a pena desbravadora do Renascimento e sua réplica barroca, por exemplo, a tensão entre clássico e romântico anuncia um novo capítulo na história da arte ao inaugurar um dinamismo eloquente no seio dessa atividade.

Walter Friedlander observa que, a partir do final do século XVI, desponta na pintura francesa duas correntes estéticas que, num vigoroso debate em torno do significado, fundamento e função da arte, contribuíram para a modernidade estética ao elucidar essa situação de tensão que caracteriza a própria modernidade histórica: “A primeira tende a ser moralizante e didática; a Segunda é livre dessas inclinações éticas. A primeira deriva da época clássica francesa, século XVII e continua pelo século XVIII. A Segunda é menos constante, mas se manifesta de forma mais exuberante na metade do século XVIII.”(FRIEDLANDER, 2001, p.11).

Nomeia de racional e irracional, essas duas movimentações em torno da arte, que Argan também ressaltou como sublime e pitoresco num momento e clássico e romântico em outro. Mas, como diz o autor alemão: “Ambas, embora expressas numa grande diversidade de transformações e cruzamentos, podem ser identificadas na complexa estrutura da pintura francesa do século XIX e continuando até os nossos dias.”(FRIEDLANDER, 2001, p. 11). Devemos acrescentar que esse fato não se refere



apenas a pintura francesa, mas inaugura uma espécie de diálogo na arte ocidental em que se opõe teses e antíteses na ânsia pela cristalização da pintura de cada época.

Mas esse diálogo, claramente laico, só poderia se desenvolver a partir de uma certa passagem do divino para o humano que podemos caracterizar como a grande redenção da cultura moderna, um marco fundamental para a sucessão das criações artísticas que se sucederam com particularidade nesse tempo.

O Renascimento trouxe a ênfase para uma pesquisa terrena: o lugar do planeta, a constituição do corpo, o desejo pelas formas humanas, impregnando os corpos santos ao enfatizar o antropocentrismo nas grandes conquistas. Lionello Venturi traz ressalvas importantes sobre esse fato ao enfatizar uma linha envolvente entre o artista e o cientista que se desenvolve nesse período. Diz ele: “ No renascimento, o estudo da natureza passa a ser o objetivo fundamental a que aspira o artista: ele contribui activamente para a descoberta do mundo exterior “ (VENTURI, 1984 , p.77).

No momento o religioso mantém laços estreitos com o profano. A atenção migra lentamente dos assuntos sagrados para os mitológicos, como se confirmará no classissismo, e depois para o social, no realismo. O corpo coberto dará lugar ao nu, fruto do conhecimento anatômico em voga na ciência. Um olhar lentamente descoberto do peso existencial do pecado que traz à vida dos santos um tom mais épico do que lamentoso, mais eufórico, eletrizado pelos músculos que desabroçam, do que velado. Assim, Milliet ressalta que: “ Pouco a pouco porém relaxam-se as regras religiosas, a inteligência cansa-se das explicações simplistas, principia de perscrutar o alicerce racional dos dogmas, a alma percebe a imprescindibilidade de um retorno à carne para seu rejuvenescimento. “ (MILLIET, 1944, p.112)



Dessa forma, o artista exhibe a sensualidade dos corpos já conhecidos, mas agora esculpidos diferentemente pela sua nova percepção: emancipada do sofrimento e deseja de um prazer ansioso da nova classe, a burguesia. Milliet exemplifica esse fato através de Cimabue e mais tarde por Giotto no qual “[...] as madonas e os babinos perdem seu aspecto macilento e sofredor. Se ainda não alcançam a volúpia grega, já aparecem entretanto com a doçura do ingênuo, com uma tendência para a quebra da dureza canônica.” (MILLIET, 1944, p.112-13)

Giotto interessa particularmente ao nosso crítico nesse estudo, pois é “[...]perfeitamente característico dessa humanização da arte cristã que a afastará lentamente das concepções hieráticas e impessoais da Idade Média.” (MILLIET, 1944, p.121). A lamúria dá lugar a uma feição esperançosa no rosto das figuras santificadas. Os gestos mais claros contornam as linhas do corpo coberto pelas túnicas, expressando uma reluzência menos convulsiva a que o duro e pesado ideal cristão estava habituado. Um ideal que irá aos poucos perder sua absoluta autoridade sobre os artistas que iniciam de maneira sutil, mas cada vez mais intensa, uma exposição para além do retilínio pálido que leva aos céus. As curvas, a angulosidade e o brilho natural dos corpos representam essa exposição individual do artista. O sorriso e o frescor ganham os rostos dos santos de Giotto e de seus contemporâneos como uma ávida esperança pelo devir. Continua nosso crítico sobre o mestre italiano: “Liberdade de dar ao santo uma figura humana, de tirá-lo de sua montanha para insuflar-lhe sentimentos individuais. Ao mesmo tempo se amolecem as linhas, outroras rígidas, e se complicam a composição. Antes ordenadas num sentido simbólico predeterminado.” (MILLIET, 1944, p.122)

Essa pesquisa terrena, o entusiasmo pelas formas e a nostalgia da Renascença pelo mundo antigo das proporções exatas e da preocupação com o elemento humano, colaborou



com o caminho emancipatório da obra de arte. Os santos, querubins e as madonas, estão cada vez mais próximos de uma forma física observada de modo clínico. Soprando juntamente com as caravelas que atravessam o oceano e com a inquietação cristã perante os hereges, apontam novos rumos para a civilização. No bojo desses presságios o artista passa a rever sua postura perante o objeto criado, e desse modo esclarece Venturi:

Não existe ainda a consciência da autonomia da arte, mas desponta já o orgulho do artista que conhece a verdade científica por métodos próprios, opostos até aos métodos tradicionais da ciência, que é baseada na autoridade. Não existe autonomia da arte, porque o objetivo atribuído à arte é a ciência. Mas existe já a autonomia do homem-artista que, a seu modo, faz ciência. E por isso se descobre ao mesmo tempo, quer o mundo exterior, quer o homem (VENTURI, 1984, p.77)

Mas Venturi argumenta que nem a matemática e nem o conhecimento antigo são suficientes para descrever e explicar esse exercício do homem renascentista na busca do conhecimento do mundo exterior e de si mesmo, mas sim a crença na imaginação como “[...]modo essencial do conhecimento da realidade “ (VENTURI, 1984 , p. 78)

Desse modo, o desejo de conhecimento empírico e a capacidade imaginativa do artista renascentista colaboraram para a autonomização da obra de arte no século XVIII com a criação da estética. “Substituindo Deus pela natureza como finalidade da arte, substituiu-se Deus pela mente humana com origem da arte.”(VENTURI, 1984, p. 79). Essa dupla transição Deus/natureza, Deus/mente de que Venturi fala inaugura a laicização da cultura como o grande conflito da modernidade, a reação característica dessa época. Compreendida também em Milliet como a “humanização da arte”, retoma o problema metafísico da expressão do divino, dando-lhe uma outra solução. Agora, o artista e o filósofo distanciam-se da transcendência absoluta e encarna a preocupação direta com o indivíduo. Montaigne procurou afastar-se da devoção religiosa e falou do homem na

primeira pessoa. Pascal viu na figura de Cristo a verdadeira divindade devido a sua capacidade de, através de sua dor real, falar diretamente aos homens. Descartes esboçou a divindade no exercício racional, situando-o estrategicamente no seio de seu discurso e inaugurando, juntamente com os dois primeiros, o racionalismo ocidental moderno.

Mas é necessário ressaltar que a religião não desapareceu da arte e muito menos da sociedade nesse período. Tornou-se mais um motivo de imanência do que de transcendência, é o que justifica Venturi:

A religião não desapareceu no Renascimento, mas concentrou a sua atenção no homem, passou a ser a religião do homem considerada como microcosmo em que o universo está encerrado. Quer isto dizer que a interpretação da natureza atribui tanta importância ao homem intérprete, que acaba, às vezes, por se tornar numa criação do próprio homem. (VENTURI, 1984, p.177)

A interpretação do mundo e do homem se confunde com o início de sua própria existência, mas agora, entre a escolástica e o empirismo, a atenção ao “ homem intérprete”, ao sujeito conhecedor que salientaremos em Montaigne, Pascal e Milliet, incorre em uma dupla importância: a relatividade da mente humana e a autonomia da arte. Duas características que também acentuam o conflito como dinamismo próprio da modernidade.

Assim, o diálogo entre o clássico e o romântico apontado anteriormente, só se desenvolve a partir do momento em que o homem interessa mais ao artista do que Deus. E após a autonomia do artista, conquistada através desse esforço emancipatório que viemos apontando, ocorre no século XVIII uma refuncionalização na arte devido o surgimento da estética como um estudo particular da arte, se afastando dos tratados renascentistas que até então vigorara. A obra de arte conquista finalmente sua autonomia e uma tradição se rompe



impulsionada pelo iluminismo que abriu caminho para outras transformações, dando vazão ao surgimento do neoclassicismo e do romantismo.

Giulio Carlo Argan inicia seu livro *Arte Moderna* através da seguinte colocação:

Quando se fala da arte que se desenvolveu na Europa e, mais tarde, na América do Norte durante o século XIX e XX, com certeza se repetem os termos clássico e romântico. A cultura artística moderna mostra-se de fato numa relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos. (ARGAN, 1998, p.112)

Essa “relação dialética” a que Argan se refere, mostra-se uma característica marcante na edificação da cultura moderna. Dentro do período transitório aqui estudado, o clássico e o romântico manifestam-se como dois modos distintos de interpretação da natureza, se interpondo um ao outro no intuito de melhor observar e expressar o homem e as coisas do mundo, de forma a postular uma estética e uma ética, ou seja, uma técnica e um comportamento específico diante da sociedade e dessa cultura em transição.

Continuando, o historiador italiano insere a nova proposta estética dentro do recém formado quadro de técnicas e de organização da produção inerente desse período, na qual a transformação do artesanato para a indústria mostra-se uma das grandes conquistas da idade moderna:

Entre os motivos daquilo que poderiam chamar de fim do período clássico e início do romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo, porque chega até nós), destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômicas, com todas as consequências que comporta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocando a transformação das estruturas e das finalidades da arte, que construía o ápice e o modelo da produção artesanal. A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e frequentemente degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise da arte. (ARGAN, 1998, pp.14-17)



Notemos aqui que Argan fala em crise na arte se referindo ao século XVIII, devido à quebra gradativa de uma tradição do fazer causada pela transição da tecnologia artesanal para a tecnologia industrial. Nesse momento, juntamente com o modo de produção, a arte toma outros rumos. Milliet ressaltou a Idade Moderna como uma época crítica devido a sua não caracterização como um período de ápice cultural, mas de transição, mostrando-se assim, repleto de indefinições e inconstâncias. O seu objetivo foi ressaltar a lenta dissolução de uma relação direta e harmoniosa entre arte e público, crise que haveria de estender até os dias de hoje, encontrando nas razões desse estado as diversas transições ocorridas no contexto sócio-cultural pós-medieval. Notemos a consonância do pensamento de Milliet e de Argan. Ambos apontam na Idade Moderna as diversas crises das relações, sejam elas as transformações das idéias ou das técnicas, e como resultado último da análise constata-se que a fertilidade do período reside nas diversas tensões e conflitos.

Com a transformação da técnica há uma reavaliação da postura do artista. Esse não podendo mais se comportar como artesão a fim de atingir melhor êxito em sua atividade lança-se na posição de intelectual. A respeito desses, diz Argan:

Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. O artista bohémiem é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negociismo, a mediocridade cultural. Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo. (ARGAN, 1998, 17)

Após o desenvolvimento de uma sociedade classista, surge então a auto-crítica de classes. O artista burguês apontado por Argan caracterizou-se como o artista romântico que,



munido de ideais sociais – notemos a progressiva socialização da sociedade que Milliet descreve – volta-se agora contra a sua classe ao constatar o seu desenvolvimento mesquinho. Iniciará então os conflitos sociais e reivindicatórios que fará do socialismo em suas diversas tendências (anarquismo e comunismo), o principal porta voz das revoltas a partir do século XIX, além é claro de se mostrar o grande aglutinador de intelectuais e artistas. Afastado da eficiência artesanal, o artista se tornará um homem de idéias que buscará no ineditismo das diversas pesquisas plásticas e teóricas a identidade de sua obra.

Argan compreende esse problema social resultante das diversas transformações da Idade Moderna, e traz à tona o problema do contato entre indivíduo e sociedade que será explorado cuidadosamente por Milliet na relação arte-público, que trataremos no terceiro capítulo desse estudo. Diz ele:

A existência, que já não se justifica com uma finalidade no além, tem de encontrar seu significado no mundo. Ou se vive da relação com os outros e o eu se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o eu se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte. Na arte moderna, a dialética dos dois tempos mudará constantemente de aspecto, mas permanecerá fundamentalmente inalterada. Com a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma solução que anule o uno e o múltiplo, nem a liberdade nem a necessidade. (ARGAN, 1998, p.20)

Surge então a necessidade do artista se posicionar em relação aos problemas do seu tempo, e sobre isso Argan questiona: “Ao lado do problema da sociedade, cuja rápida transformação não pode deixar de ser constatada, permanece, todavia, o problema da natureza. Qual é a posição do artista em relação a ela? O que ele ensina a ver, já que esta (como definiu Ruskin) é a sua tarefa específica?” (ARGAN, 1998, p.33)



Rembrandt no século XVII se revela para Milliet o grande artista marginal devido a propriedade do seu posicionamento: “ Rembrandt situa-se na apreciação da marginalidade artística tal qual um marco orientador. Muda-se com ele toda a concepção da pintura, tanto técnica como filosófica. “(MILLIET, 1944, 136). Além de um grande pintor, o crítico paulista ressalta-o como um individualista, sendo o que mais lhe caracteriza como um moderno: “E, o que esse individualista procura é o caráter específico das coisas: atmosfera, raízes, seiva, não raro, mais superficialmente, o pitoresco. E para encontrar o que vai procurando não recua diante de nenhuma audácia. “(MILLIET, 1944, p.136)

Representante do racionalismo de um período que se afasta do misticismo cristão, Rembrandt caracteriza-se pelo seu corte preciso, o *chiaroscuro* que marca a modernidade através de uma sobriedade controlada, na qual a representação se desenvolve para além da matemática renascentista. Desenvolve-se através de uma frieza lógica que é uma das marcas seu tempo, como em Descartes. Continua Milliet:

Mas a procura de verdade e de essência se explicará também pela influência que exerciam sobre os espíritos privilegiados do seu tempo não somente a filosofia de Descartes, mas ainda certas invenções como a do microscópio. O realismo de Rembrandt prende-se à evolução do conhecimento e ao enriquecimento dos nossos sentidos , tal qual o impressionismo de Monet se liga aos princípios da ótica descobertos no século XIX e o surrealismo emparelha com a divulgação da psicanálise. Tais manifestações artísticas são marginais na medida em que se aproximam da civilização mecânica e se afastam do mundo da Idade Média, em desagregação nas elites mas ainda dominante nas massas. (MILLIET, 1944, p.136)

O aprofundamento do conhecimento sensível e racional se desenvolve deixando a escolástica e o medievalismo como resquícios de tinta nas bordas do exercício pictórico. 1746 é o ano da publicação da grande enciclopédia em que o pensamento iluminista lança



mais um passo à socialização, assinalando ainda mais as idéias lançadas por Milliet acima.

Diz nosso crítico:

As novas idéias desintegradoras do espírito totalitário que, mais ou menos titubeante, governava o mundo, vão tornar definitivamente leigo o pensamento, transformar a moral coletiva e dar à sociedade uma estrutura classista em oposição à estratificação castal anterior. (MILLIET, 1944, p.139)

Nesse ritmo, os enciclopedistas, detentores das “novas idéias desintegradoras do espírito totalitário”, atuam como coadjuvantes do que Milliet denomina de a “grande tentativa de refazer o mundo “(MILLIET, 1944, 114): a revolução francesa

No mesmo contexto Milliet vê em Goya a manifestação do assunto político no desenvolvimento da pintura, no qual “certas gravuras do espanhol são verdadeiros panfletos, terríveis não só contra o invasor, mas ainda contra o conservadorismo clerical, a opressão da alta burguesia e dos nobres.”(MILLIET, 1944, p.137) Goya destaca-se também como marginal pois “vai à frente dos anseios generalizados “(MILLIET, 1944, p.141)

Na medida que a cultura medieval se desintegra, tornam-se cada vez mais claras as características e os problemas do período que se configura, a “extroversão” e a “introversão” como explica Milliet:

O que parece certo é que, à proporção que caminhamos para o século XX, maior se torna a desintegração geral e mais comum também a sociedade socialista. Esta extroversão será, dia a dia, menos marginal, ao passo que mais marcantes e incompreensíveis ao grande público se farão as soluções introvertidas. (MILLIET, 1944, p.146)

Milliet compreende como “extroversão” os acontecimentos sociais que se desenvolvem rumo à socialização da sociedade, deixando gradativamente de ser marginal e tornando-se central. Ao passo que por “introversão”, nosso crítico conjuga as realizações



intelectuais e artísticas que se tornam cada vez mais complexas e difíceis ao entendimento do público. Continua Milliet:

[...] observamos que, a partir do impressionismo, a marginalidade assume aspectos esotéricos que se tornam predominantes até que uma grande crise de 1914-1918 venha apontar novamente a solução social como definitiva, como expressão natural da nova ordem, através do expressionismo alemão, da arte russa e do muralismo mexicano. (MILLIET, 1944, p.146)

A *Primeira Grande Guerra Mundial* configura um colapso, mas oferece para Milliet a resposta “definitiva” para esse tempo, tendo nas manifestações artísticas de caráter acentuadamente populares a configuração da arte mais representativa desse tempo. No alto do mirante, nosso crítico ressalta os 700 anos de “transição gradativa” da Idade Moderna, atingindo “[...]também no momento atual, sua depressão mais profunda “ (MILLIET, 1944, p.151). A crise se dá pelo tão acentuado golpe na comunicação entre arte-público, que ele nos aponta como um dos problemas oriundos dessa emancipação artística na Idade Moderna. Assim, utilizando-se de seu tato crítico, Milliet observa ceticamente os modernos do século XX: “ Para um Picasso, um Braque, um Léger, que ficarão na história da arte como exemplos fabulosos de malabarismo técnico, quantos milhares de discípulos cegos morrerão à mingua não só de elogios e de aplausos mas ainda de pão! “(MILLIET, 1944, p.153)

Grandes são as conquistas técnicas, a sofisticação do tema, da composição, da expressão. Mas, por outro lado, grande também é a incompreensão geral crente nesse “malabarismo”, misto de curvas e linhas retas, de contorção e histeria, que parece exalar para Milliet o doce perfume opiáceo da falsa liberdade. Talvez pela irresponsabilidade social desses acrobatas da forma.



Sendo responsável com o seu ceticismo, aspecto muito bem apontado por Regina Salgado Campos, nosso crítico de maneira alguma se posicionou como um anti-modernista. Mas, pelo contrário, como um arguto observador da arte de seu tempo que não se acomodou na propaganda da nova arte, nem num estudo rasteiro, imediato e previsível das características dessa manifestação. No final do seu texto, que podemos chamar de um ensaio de observação, justifica sua postura perante o estudo da arte moderna:

Não opto aqui por essa ou aquela modalidade de arte em consequência de opiniões pessoais e sentimentais. Observo apenas o que se passa no mundo e tento verificar, objetivamente, quais os resultados da desintegração cultural desse período transitório sobre as manifestações da arte pictórica. (MILLIET, 1944, p.153)

Continuando, esclarece o ceticismo responsável de suas palavras: “Não escrevo, portanto, este ensaio para combater a arte dita moderna. Escrevo-o para esclarecer o processo de sua formação e para que, diante do fenômeno psico-sociológico, a compreendam os leigos. “(MILLIET, 1944, p.153)

Assim, desejamos explicar aqui o amplo contexto em que a moderna arte do século XX se manifesta. É o modo como Milliet escreveu sobre essa arte que constitui o objeto do nosso estudo, a particularidade desse crítico que acentuaremos através da presença de Montaigne e Pascal no desenvolvimento de sua crítica. A leitura dos antigos justifica esse ensaio que acabamos de apresentar, pois mostra que a modernidade em arte não é uma delimitação clara das modas atuais, não é uma decantação rasteira de passadismo e modernismo, e sim o ciclo de erros e acertos que marca um período tão complexo de delimitar.



Passaremos então, no segundo capítulo, ao estudo dos filósofos que inauguraram a modernidade histórica: Michel de Montaigne e Blaise Pascal.



Segundo Capítulo
Entre o homem e as coisas:
conceitos filosóficos de Michel de Montaigne e Blaise Pascal.



Pierre Aubenque caracteriza o período helenístico, pós-aristotélico, por uma mudança de orientações filosóficas decorrente de uma dupla morte –de Alexandre e de seu mestre Aristóteles – e da conquista das cidades gregas pela Macedônia: “[...]uma ruptura igualmente nítida na história da filosofia “ (CHÂTELET, 1981, p.167). Essa conquista refletiu uma cisão no *ontos* e na cosmologia grega, provocando uma reavaliação ética, social e existencial do homem e do seu próprio meio: da *pólis* e da sua visão de mundo.

Continuando o seu raciocínio, Aubenque expõe-nos as profundas ligações entre a condição política e espiritual do homem grego em que resulta um novo período filosófico:

A perda da independência das cidades gregas tem por primeiro efeito, na ordem espiritual, dissociar a unidade do homem e do cidadão, do filósofo e do político, da interioridade e da exterioridade, da teoria e da prática, em resumo, essa ‘bela totalidade consigo’ que caracteriza, segundo Hegel, a idade clássica da Grécia, esse tempo em que o homem se sentia em casa na cidade (...) é o momento em que a liberdade do homem livre, que até então se confundia com o exercício dos direitos cívicos, se transmuta, por falta de melhor, em liberdade interior ; em que os ideais gregos de autarquia e de autonomia, que procuravam até então se *satisfazerem na cidade, se encontram confiadas unicamente aos recursos espirituais do homem individual ; em que a especulação sobre a natureza tende a não ser mais que a auxiliar de uma moral preocupada antes de tudo a proporcionar a cada um a sua salvação interior* . (CHÂTELET, 1981, p.168)

Há aqui uma relação dialética entre os acontecimentos históricos-sociais e um redirecionamento mental do cidadão. Ao ponto que a cidade perde sua autonomia se submetendo ao domínio estrangeiro e dissolvendo a unidade dos seus costumes, de suas leis e de sua ordem, o indivíduo se afasta dessa cidade que antes lhe acolhera maternalmente e que ele reconheceu como sua casa - pois não haveria mais a comunhão do antigo regime-, voltando-se então a si mesmo como objeto de reflexão. A satisfação migra do exterior para



o interior, da coletividade para o sujeito, e com isso, o foco de visão do filósofo também se modifica, fazendo da atividade reflexiva algo mais fragmentado e relativista.

As três correntes filosóficas que caracterizaram o período helênico, pós-aristotélico, se manifestaram em sua maior parte no estoicismo, no epicurismo e no ceticismo. Michel de Montaigne, herdeiro da filosofia helênica, leu fervorosamente os estoicos e epicuristas, mas foi nos céticos, principalmente em Pirro e seu transcritor Sexto Empírico, que sua influência se acentuou, pois, através da independência das escolas e da oposição ao dogmatismo, cativou o pensador francês em uma época ávida por renovação. Blaise Pascal não assumiu uma posição como a de Montaigne, mas o seu pensamento oscilou entre o estoicismo, devido a sua moral, e o epicurismo, em relação a sua crítica à razão. Assim, dissolvendo o sistema grego totalizador de Platão e Aristóteles, lançaram-se na dissolução de seu reflexo medieval: a escolástica de Agostinho e Tomás de Aquino.

Nesse capítulo, apontaremos na filosofia de Montaigne e Pascal algumas questões levantadas e problematizadas por esses que, como pretendemos demonstrar mais adiante, se manifestarão também na crítica de arte de Sérgio Milliet. São elas o Eu, a dúvida, a relatividade dos valores, o método, o conflito e o exílio.

Michel de Montaigne

O Eu

O Eu se apresenta em Michel de Montaigne como o elemento estruturador de sua filosofia e de seu método. É o ponto inicial do seu pensar, de onde desdobrará, em uma dedução lógica e seminal, um a um de todos os elementos de seu discurso. É o centro de



seu pensamento, mas não o centro do mundo, como em uma cosmologia absoluta. É compreendido como uma espécie de plataforma observatória na qual se olha para o homem e para as coisas do universo que habitamos. Montaigne observa o seu objeto apoiado nos erros e acertos, perfeições e imperfeições do lugar – um *topos* filosófico – de onde se encontra. Sem o anseio ilusório, a pretensão paralisante de chegar à verdade objetiva, final, acabada e totalizadora, o filósofo francês repousa em um juízo moderado no qual só pode se ver e conhecer a partir da parcialidade de onde se está, sendo que esse anseio frenético de tudo saber e dominar não descreve o ser-como-se-é: ou seja, o homem e sua realidade. Antes de admitir o Eu como essa plataforma observatória, compreende-o como limite. Reconhece-se como um filósofo sem autoridade, já que se dedicou a outras coisas em sua vida e não exclusivamente ao exercício do saber, lançando-se em um certo exercício experimental do pensamento e descomprometendo-se de criar um sistema filosófico.

O que nos interessa, e o que é mais importante na filosofia de Montaigne, não é o relato de suas sensações íntimas, mas apresentação do Eu como o *topos* de onde se observa e se analisa as coisas, de onde se constrói um saber. O discurso na primeira pessoa do singular percorre os seus ensaios, trazendo sua posição perante o objeto ou o modo como esse chega a si, reafirmando em vários momentos o lugar de onde fala. Não deseja iludir o leitor de um conhecimento infalível, mas ressalta a singularidade de seu olhar, que deve, como o dos demais, ser discutido levando em consideração outros pontos de vista, outras plataformas observatórias.

Assim, o Eu aparece já no prefácio como delimitação de sua prática intelectual, demarcando a sua condição e revelando uma consciência sóbria sobre suas possibilidades. No prefácio intitulado *Ao Leitor*, confessa a sua atividade da seguinte maneira: “[...] é a mim mesmo que pinto “[...] “ vivos se exibirão meus defeitos e todos me verão na minha



ingenuidade física e moral, pelo menos enquanto o permitir a conveniência. “. Terminando por dizer: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância. “ (MONTAIGNE, 1971, s/p)

Montaigne não atribui à sua filosofia o status de verdade, aliás, ele compreende a dificuldade de se chegar a ela e, portanto, a têm como um ensaio, um exercício, na busca da compreensão das coisas. Trazendo um aviso aos leitores no mínimo intrigante, se pondo como objeto de seu estudo e não os temas que serão tratados, nosso filósofo lança a relação sujeito-objeto como uma questão a ser discutida. Propõe o conhecimento do objeto como conhecimento de si mesmo atribuindo à exposição dos resultados um ato confessional de tom filosófico-existencial. Já no capítulo X do Livro II, sublinha a particularidade e a condição incerta do seu ato: “O meu comentário tem entretanto por fim revelar o meu ponto de vista e não julgar o mérito das coisas [...] não o faço convencido da infalibilidade dos meus juízos “ (MONTAIGNE, 1971, p.196). E, no capítulo II, do Livro I, revela a importância da auto-consciência como orientadora e delimitadora da atividade reflexiva: “E quem se conhece não erra acerca de sua capacidade, porque se aplica a si mesmo e procura melhorar, recusando as ocupações supérfluas, os pensamentos e os projetos inúteis “ (MONTAIGNE, 1971, p.17)

Imerso nessa auto-referência, Montaigne não incorre em algum egocentrismo grandiloquente, mas, pelo contrário, o conhecimento de si mesmo como consciência desse *topos* filosófico, lhe dá as possibilidades de ação, sua própria capacidade que delimita a sua irregularidade, sua oscilação. É desse ponto que o indivíduo deve partir em suas observações, da consciência de estar situado, do seu estado, e só em seguida caminhar em direção ao objeto.



Assim, o Eu que pretendemos apontar em Montaigne se confirma. Não é a explosão de seus sentimentos íntimos e confidências individuais, mas a compreensão de um estado humano geral, não como determinação e sim como uma condição existencial que nos assola, tal como o fato de sermos mortais ou seres terrenos. Ao partir de si mesmo – “e quem se conhece não erra acerca de sua capacidade” –, Montaigne têm em vista o conhecimento acerca das extensões e limites do homem, suas possibilidades de erro e acerto, de pecado e salvação e, em seguida, de sua cultura como edificação dos costumes. É uma experiência particular que o capacita para a experiência pública. O intimismo de Montaigne é aquele que revela suas descobertas e especulações em um processo de diário filosófico. Uma narrativa na primeira pessoa da *práxis* filosófica, fazendo dela um exercício reflexivo e investigativo.

Théodore Suran diz que “[...]a psicologia de Montaigne têm um alcance geral, largamente humana, e não estritamente pessoal. Ele não se perde nas minúcias fastidiosas, nas confidências ultra individuais dos psicólogos refinados de hoje, sempre em busca das sensações inéditas para se singularizar”. (SURAN, s/d, p.72.). Continuando, afirma o caráter precursor do ensaísta francês: “Montaigne é o promotor do espírito clássico e inaugura o estudo do homem interior concebido ‘conforme um ponto de vista geral’ “. (SURAN, s/d, p.72). E finaliza apontando o que o filósofo francês busca no homem: “Ele estuda nele menos o que o distingue dos outros indivíduos que o que lhe aproxima de seus semelhantes, menos Michel de Montaigne que um homem qualquer que leva consigo o resumo da humanidade inteira.” (SURAN, s/d, pp.72-73).(1)

(1) Tradução nossa.



Desse modo, Suran explicita os resultados dos textos de Montaigne: apesar de se voltar para o Eu e alegar seu particularismo, o autor está preocupado em compreender o homem e suas características gerais, sendo a diferença entre eles o aspecto mais marcante de união. Reconhece não haver uma verdade que nivela todos os homens mas deseja conhecer os extremos e variações existentes entre esses. Compreende as diferenças e busca o que lhes aproxima, aquilo que faz dos indivíduos seres da mesma espécie. Montaigne através de suas observações pinta um homem que resume a sua multiplicidade, como a face de um deus hindu que contém na mesma representação diversas manifestações do ser, o uno que se desdobra e se manifesta no múltiplo.

Assim, o intimismo de Montaigne adquire uma espécie de perspectiva múltipla, um ângulo móvel como preferimos chamar, que aceita a variação das apreensões do objeto como modo de compreender a sua complexidade e escapar de um sistema rígido de reflexão. Trataremos melhor desse aspecto no tópico destinado ao método, e mostraremos no decorrer do estudo como ele se refletirá em Pascal e Milliet.

A dúvida

A relatividade do olhar impresso pela eleição do EU como ponto de vista da observação, desencadeia um outro aspecto da filosofia de Montaigne: a dúvida. O exercício da dúvida sob um princípio metódico surge com o ceticismo, do qual o primeiro foco deu-se com Pirro de Élide que, por sua vez, era contemporâneo de Aristóteles, mas não se refletiu em uma escola definida e sim na postura de alguns filósofos. Questiona a verdade pela relatividade da apreensão do objeto, pois não nos é oferecido um meio seguro para a compreensão total e isenta de erros acerca da coisas. Na busca por uma teoria do



conhecimento, o ceticismo varia a sua crítica de acordo com o filósofo. Pirro criticou o conhecimento sensível, Enesidemo observou que a razão está coberta de erros, Sexto Empírico direcionou a sua dúvida frente à ciência e suas certezas. Assim, se multiplicaram posturas, umas radicais e outras amenas, mas o ceticismo partiu sempre de um ponto comum: a relatividade do sujeito conhecedor como questionamento dos juízos sobre o objeto. É o último estágio da filosofia helênica que se distancia da totalização filosófica clássica de Platão e Aristóteles e, devido à cisão na cultura grega, lança-se em direção ao indivíduo e a um saber menos totalizador.

Montaigne não de está interessado na busca por uma verdade última e fechada, compromissada com alguma doutrina de fé, e sim na problematização de seus temas tendo em vista a compreensão mais ampla e aberta do mundo e do homem. Assim, a dúvida insere-se no discurso como instrumento do ato problematizador. Ele não quer seduzir por idéias fáceis, mas compreender o homem em sua complexidade. Sobre isso, no Cap XXVII do Livro I, o filósofo aponta a facilidade com que as pessoas crêem e se deixam persuadir como resultado da simplicidade e da ignorância: “[...] pois penso ter aprendido outrora que acreditar é por assim dizer o resultado de uma espécie de impressão sobre a nossa alma, a qual a recebe tanto melhor quanto mais tenra e de menor resistência “ [...] “ quanto mais a alma é vazia ele cede facilmente à carga das primeiras impressões “ (MONTAIGNE, 1971, p.93)

Se o Eu é a base do pensar, do ato reflexivo de Montaigne, a dúvida é o motor da especulação e a melhor conduta para escapar de um proselitismo filosófico, edificante de respostas eternas ou efêmeras e sedutoras. Assim, interrogar é o que nos faz distinguir as cores nos juízos, as matizes dos discursos, o engano dos presunçosos e as falcatruas dos



falaciosos. Em última instância, o ato da dúvida traz outro dinamismo à busca intelectual, despertando a reflexão e interrompendo o sono do pensamento dogmático.

Continuando a argumentação, Montaigne exercita o seu olhar, o ângulo móvel, e aponta as falhas da razão dogmática que imerge num preconceito paralisante. Sobre a crença de que tudo se pode conhecer e explicar pela razão, diz ele:

Por outro lado, é tola presunção desdenhar ou condenar como falso tudo o que não nos parece verossímil, defeito comum aos que estimam ser mais dotados de razão que o homem normal. Esse defeito eu tive outrora. Se ouvia falar de almas do outro mundo, presságios, encantamentos, feitiçaria, ou de outra coisa que não acreditasse [...] sentia pena desse pobre povo de que abusavam com tais fantasias. Acho agora também que eu mereço piedade. (MONTAIGNE, 1971, pp.93-94)

Nosso filósofo profere aqui uma crítica à razão totalizadora e a si próprio quando acreditou na onipotência desta. Ele recupera a crítica dos antigos céticos – que também será a de Hume – em relação à onipotência da razão e da ingenuidade do pensamento comum perante os múltiplos fenômenos da vida. Assim, não poderemos conhecer verdadeiramente acreditando em tudo como o senso comum, nem desacreditando totalmente desses acontecimentos que fogem à razão. Aqui, a melhor compreensão da realidade está no afastamento das posições extremas.

O próprio exercício da razão questiona a razão em Montaigne. É nela que consegue enxergar seus erros e acertos, empenhando-se na busca por um conhecimento justo das coisas. E assim, o filósofo empreende uma especulação pelas possibilidades do conhecimento, ressaltando seus limites e apontando suas desventuras. Diz ele:

[...] minha razão me impeliu a reconhecer que condenar uma coisa de maneira absoluta é ultrapassar os limites que podem atingir a vontade de Deus e a força da nossa mãe, a natureza; e que o maior sintoma de loucura no mundo é reduzir essa vontade e essa força à medida de nossa capacidade e inteligência. Chamemos ou não monstros ou milagres 'as coisas que não podemos explicar, não se apresentarão em menor número a nossa vista'. (MONTAIGNE, 1971, p.44)



Mesmo evidenciando uma crença em Deus e numa idéia abstrata e pouco definida de natureza, a crítica de Montaigne não é invalidada. A observação é coerente: o homem não pode reduzir o universo às categorias de sua inteligência, pois essas não são tão grandiosas a ponto de deduzir os inobserváveis e o desconhecido do qual eles são compostos, e mesmo os conhecidos não são suscetíveis de esquematizações tão parciais. O homem está sujeito ao erro, seja pela sua força, seja pela sua fraqueza, e assim não pode querer taxar como verdade aquilo que construiu com o pensamento.

Continua a ressaltar a dúvida como arma eficaz para a busca do conhecimento e, no Cap XXXII do Livro I, intitulado *De como é preciso prudência no julgar os acontecimentos da providência*, sublinha-a novamente como instrumento adequado para melhor conhecer. Diz Montaigne:

No desconhecido situa-se o verdadeiro campo de ação da impostura; já porque a própria extravagância a favorece e lhe dá crédito, já porque, escapando à razão comum, não temos meios para a combater. Eis pois que, diz Platão, é mais fácil ser acreditado quando se fala das coisas de natureza divina do que das coisas de natureza humana; pois a ignorância dos ouvintes abre bela carreira aos argumentos inverificáveis. Daí resulta nada encontrar mais credulidade do que o menos se conhece; e não haver quem fale com mais segurança do que aos que nos contam fábulas, os alquimistas, os profetas, os astrólogos, os quiromantes, os médicos, a gente de mesma espécie. (...) E apesar dos desmentidos contínuos que lhe infligem os acontecimentos, e embora se vejam jogados de um lado para o outro, não cessam de se entregar à sua mania, de pintar com o mesmo carvão o preto e o branco. (MONTAIGNE, 1971, p.110)

Se a natureza física já nos oferece dificuldades no caminho da verdade, o transcendental está ainda mais fadado ao erro. Aqui o autor francês põe em questão os argumentos transcendentais como incertos, devido a impossibilidade da averiguação e confirmação de a sua veracidade. É uma questão de crença que pode incorrer em profundos erros e completa ignorância. Utilizando-se da dúvida, Montaigne compreende as



possibilidades de conhecer e os limites da razão. Tais proposições não devem ser afirmadas tendo em vista a impossibilidade de sua confirmação, caso contrário tornaria-se fácil a aposta no desconhecido visto que seu opositor, ou ouvinte, não pode averiguar, mostrando-se simples então, com argumentos razoáveis, convencê-lo e obter sua crença perante nossos argumentos. Não havendo a possibilidade de constatar sua crença, repousam tranquilos sobre a ilusão de sua imaginação que fantasia tal realidade. Mais do que um critério especulativo, a posição de Montaigne torna-se um critério moral.

Montaigne problematiza o conhecimento e dialoga com o leitor sobre os perigos e as seguranças da aventura intelectual. Acompanhando esse raciocínio platônico, da sedução pelo desconhecido que não pode ser averiguado, nosso autor aponta também a sedução ilusória da retórica. Diz ele: “Trata-se (a retórica) de um instrumento muito adequado a executar ou acalmar o populacho alvoroçado e que, como a medicina, só se aplica aos estados enfermos. “ (MONTAIGNE, 1971, p.148)

As palavras contêm perigos e, se articuladas corretamente, podem criar a falsa sensação da Verdade. É preciso então utilizar a dúvida como ferramenta de análise do discurso, submetendo-o ao rigor do questionamento na busca por uma compreensão plausível do objeto.

Na *Apologia a Raymond Sebond*, presente no Cap. XII do Livro II, o filósofo francês realiza o seu mais completo ensaio sobre filosofia ao discorrer e discutir aspectos das grandes escolas do pensamento greco-romano. Sobre o ceticismo, ele expõe as suas idéias centrais:

Pirro e outros cétricos [...] acham que a verdade ainda está por se encontrar. Acham que os que acreditam tê-la descoberto laboram em profundo erro, e os que afirmam não serem as nossas forças capazes de alcançá-la, são, embora em menor



grau, demasiado temerários ainda em sua asserção, pois determinam em que medida podemos conhecer as coisas e ajuízam da dificuldade de um tal conhecimento é ciência tão elevada, ultrapassando a tal ponto qualquer outra, que duvida esteja o homem em condição de possuí-la. (MONTAIGNE, 1971, p.237)

A tarefa dos pirrônicos consiste em duvidar das coisas, investigá-las sem contrariar nem assegurar. “O espírito concebe, deseja, admite; destas três impressões, aceitam as duas primeiras e mantém a última em situação ambígua, sem a aprovar tão pouco que seja, nem a negar.” (MONTAIGNE, 1971, p.237). Montaigne se utiliza desse método cético na sua problematização das idéias, mas o refuta quando não consegue por em cheque a sua própria crença numa divindade. Duvida para justificar a tese de que não podemos conhecer a verdade absoluta, mas acredita quando reconhece que devemos aceitar a sabedoria de Deus que, por sua vez, é manifestada através da religião católica. Notemos que será a mesma postura de Pascal no século XVII.

É mais do que certo duvidar porém, mais correto é não se deixar imobilizar pela crença na impossibilidade do conhecimento. Montaigne duvida para mostrar que não devemos acreditar ingenuamente nas coisas: “Temos, portanto, quando se apresenta uma nova doutrina, razões de sobra para desconfiar e lembrar que antes prevalecia a doutrina oposta.” (MONTAIGNE, 1971, p.268). Com isso, ele relembra nossos erros de outrora reivindicando maior atenção ao presente. Por fim, o filósofo francês solicita que o homem reconheça suas possibilidades e limitações na busca pelo conhecimento, evitando a ilusão acerca da nossa capacidade através da distorção das respostas obtidas. Diz ele:

É com efeito impossível e contrario à natureza, um punhado maior do que o punho, uma braçada maior do que o braço, um passo maior do que a perna. Não pode tampouco ocorrer que o homem se eleve acima de si mesmo e da humanidade, porque só pode ver com os seus olhos e aprender com os seus próprios meios. (MONTAIGNE, 1971, p.283).



A relatividade dos valores

Um pensamento estruturado sob a particularidade do Eu e da dúvida como instrumento filosófico, tem como consequência direta e lógica, a partir do modo como viemos conduzindo a nossa argumentação, a idéia segundo a qual os valores são relativos como a verdade. Afastado dos dogmas pré-estabelecidos e direcionadores que corrompem a pesquisa intelectual, Montaigne chega a essa conclusão após constatar a pluralidade que caracteriza o próprio homem. Ou seja, compreende que, do mesmo modo como se estabelecem teorias e doutrinas pretensiosas por explicar univocamente o mundo, se estipulam também valores sociais no objetivo de organizar e explicar as relações e os sentimentos humanos. Igualmente unívocos, desprezam e reprimem outras maneiras de pensar e organizar a coletividade, além das próprias pulsões individuais, obstruindo o campo do entendimento mais amplo da existência humana.

No Cap XIV do Livro I, Montaigne argumenta acerca da existência dos valores que configuram a própria atividade reflexiva do homem e constroem sua identidade. Diz ele:

Se as coisas que tememos tivessem um caráter próprio, a todos se imporia de igual maneira, produzindo idêntica consequência. Todos os homens são, efetivamente, da mesma espécie e, com pequenas diferenças, providas de órgãos semelhantes, instrumentos de concepções e julgamentos. A diversidade de opiniões acerca das coisas mostra claramente que atuam sobre nós segundo um dado estado de espírito. Quando um que seja as admita como o são realmente, mil outras as deformam e modificam. Encaramos a morte, a pobreza, a dor com nossos piores inimigos. Ora, essa morte que alguns consideram *‘a mais horrível entre as coisas horríveis’* outros *a julgam ‘outro refúgio contra os tormentos da vida – o maior benefício que nos deu a natureza – a única garantia de nossa liberdade – o único amparo imediato e comum a todos contra os males.* Aguardam-na alguns a tremerem de medo ; outros preferem-na à vida . (MONTAIGNE, 1971, p.33).



O questionamento desenvolvido por Montaigne têm como objetivo o aprofundamento o conhecimento das coisas, dos seus objetos de reflexão. Podemos ilustrá-lo com três perguntas: quem vê? de onde vê? o que vê? Ao trazer à tona a questão do ponto de vista do observador, prossegue na investigação dos fundamentos do conhecimento ressaltando a multiplicidade dos posicionamentos como fator impossibilitador da obtenção de uma única Verdade, permitindo apenas a apreensão do objeto sob vários ângulos. Dessa forma, o conhecimento obtido a partir dessa Verdade é um conhecimento deficiente, de um homem que não levou em conta o diálogo existente entre as verdades individuais: uma conversa mais tolerante. Nosso filósofo lança assim os pilares para a psicologia e a antropologia ao reconhecer que há variações entre os homens e os povos, pois há diferenças entre as verdades e nenhuma pode ser absolutamente preponderante sobre a outra. Notemos novamente que o Eu de Montaigne não incorre numa espécie de egocentrismo filosófico. Pelo contrário, ele propõe o diálogo entre os diversos posicionamentos como um estado salutar no esforço de compreensão do objeto, de dissertação filosófica.

No ensaio XXXI, *Dos Canibais*, tão lido pelo modernismo brasileiro, principalmente por Oswald de Andrade, Montaigne aponta essa relatividade: “[...] só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela idéia dos usos e costumes do país em que vivemos.” (MONTAIGNE, 1971, p.105).

Observar que a verdade está situada por condições sócio-culturais foi um grande salto para uma intelectualidade que se libertava da teologia filosófica dos medievais. Montaigne compreende que estamos sempre no alto de um mirante, seja ele o nosso país, a nossa cultura ou mesmo uma torre de marfim: a intelectualidade reclusa. Não podemos ter a ambição de achar certo que o sol nasça às 6:00h como uma verdade inquestionável, por exemplo, se para outros ele já está se pondo. O filósofo faz um exercício de posicionamento



do observador – do sujeito conhecedor – perante o seu objeto de conhecimento. E isso resume de certa forma a sua filosofia: ensinar o homem a se posicionar para olhar, para conhecer. Não um posicionamento correto, pré-determinante, que o levará à Verdade, mas uma postura lúcida que se esforce em eliminar as ilusões da realidade e possibilitar um conhecimento menos ambicioso e afastado das totalizações entusiasmadas.

O Método: Ensaio e Assistematismo

A partir da parcialidade e da multiplicidade do Eu como plataforma observatória, da dúvida como instrumento especulativo e da relatividade como consequência filosófica, Montaigne cria um método particular que se adequa ao seu impulso especulativo. Nosso filósofo escreveu sob uma única forma literária: o ensaio. São três livros: o cento e sessenta e dois capítulos denominados desse modo, no qual estabelece uma conversação com o leitor, experimentando sua percepção filosófica por assuntos diversos. Não constrói um método rigoroso no qual prepondera uma sucessão lógica de temas, de idéias que não se contradigam e se exponham como Verdade. O ensaio ao mesmo tempo é uma forma literária e um instrumento investigativo, fazendo do assistematismo o método de Montaigne. O caráter experimental do ensaio consagra o seu método como um constante exercício de percepção sobre os temas eleitos. Assim, o ensaio é ao mesmo tempo intenção (método) e expressão (estilo) .

No capítulo L, do Livro I, Montaigne, a partir do título *Sobre Demócrito e Heráclito*, inicia o texto expondo as linhas gerais do seu método, ou melhor, as motivações que lhe orientaram na especulação do assunto.



Em primeiro lugar, ele emprega os juízos na busca de esclarecimentos sobre o mundo e sobre ele mesmo: “É o juízo (o bom-senso) um instrumento útil em tudo. Estes ensaios me oferecem amiúde a oportunidade de empregá-lo. Se não entendo de algum tema, recorro a ele e o ponho à prova, com ele sondando o vau.”(MONTAIGNE, 1971, p.146) Em segundo lugar, faz uma escolha aleatória do assunto: “Ao acaso escolho um assunto, pois todos me são igualmente bons “.(MONTAIGNE, 1971, p.146). Num terceiro momento, ressalta não nutrir o interesse em ser profundo, mas averigua a profundidade:

E se verifico ser esse (o assunto) demasiado profundo, fico na margem. E o reconhecimento de que não posso ir além é um dos serviços que me presta e de que mais se orgulha. Por vezes, quando o assunto é fútil procuro ver a que ponto lhe dará consistência, apoio e alicerce. E se ventilo coisa importante e já batida, ele me ajuda a descobrir o melhor desse caminhos, tão frequentados que não há como evitar . E entre mil veredas diferentes indica a que eu devo seguir. (...) não pretendo esgotar nenhum (assunto), porquanto de nenhum chego a ver o fundo. E os que nos prometem mostrá-lo não cumprem suas promessas. (MONTAIGNE, 1971, p.146).

Em quarto lugar, o filósofo fala da abordagem e do deslocamento dos focos de observação do assunto: “Entre cem aspectos da mesma coisa, tomo um. E ora o debico apenas, ora o mordisco, ora vou até o osso. Escruto-o, não em larga superfície, mas tão profundamente quanto mo permite o saber, e as mais das vezes me comprazo em o encarar por um ângulo diferente do habitual. “(MONTAIGNE, 1971, pp.146-7) E, em quinto lugar, expõe o significado do ato de se expressar: “Qualquer ato nosso revela o que somos”(MONTAIGNE, 1971, p.147). Desse modo, escrever é se revelar após descobrir sobre si mesmo na análise do objeto. Um diagnóstico sobre a sua condição, psicografia de sua realidade, um documento sobre a sua existência.

No capítulo LVI, ainda no Livro I, intitulado *Das Orações*, Montaigne nos expõe mais elementos do seu método e logo no início nos diz:



A semelhança do que fazem nas escolas os que põem questões controvertidas, enuncio idéias fantasistas e mal definidas: não a fim de provar a verdade pois não tenho tal pretensão mas para a procurar. E essas idéias, eu as submeto ao juízo daqueles a quem cabe não somente orientar meus atos e meus escritos mas ainda meus próprios pensamentos. Que me aprovelem ou me condenem, igualmente útil me será a sentença. (MONTAIGNE, 1971, p.153).

As “idéias fantasistas e mal definidas” ressaltadas por nosso filósofo, tornam-se um dos elementos do seu método pois, como disse, sua intenção é procurar a verdade mas não quer dizer que irá achá-la. Sendo assim, não importa de onde ele partirá, se é de um ponto seguro ou não, mas a busca se efetiva. Aliás, esse aspecto controvertido de Montaigne parece se constituir como uma crítica à severidade da razão que, sendo muito controlada, incorre muitas vezes em erros grosseiros.

Já no capítulo I do Livro II, no ensaio intitulado *Da incoerência de nossas ações*, Montaigne expõe a instabilidade das posições do ser humano que fundamenta o método assistemático: “Os que se dedicam à crítica das ações humanas jamais se sentem tão embaraçados como quando procuram agrupar e harmonizar sob uma mesma luz todos os atos dos homens, pois estes se contradizem comumente e a tal ponto que não parece provir de um mesmo indivíduo.” (MONTAIGNE, 1971, p.163)

Montaigne revela-se um crítico do comportamento e reconhece as nuances da ação humana, compreendendo que estar vivo é expor-se ao erro, à instabilidade, à contradição e por isso não se pode analisar algo à luz do ideal. O ideal como cristalização da realidade não consegue abarcar a complexidade do comportamento humano – sujeito à irregularidade e flutuações. E, se esse estado da natureza humana influencia o indivíduo no seu modo de pensar, o sistema bem feito e fechado maqueia a instabilidade e a complexidade do pensamento humano ao afastar-se das intempéries inerentes a um processo reflexivo. Dessa



forma, diz Montaigne: “a irresolução me parece ser o vício mais comum e evidente de nossa natureza.”(MONTAIGNE, 1971, p.163). O homem está inserido num quadro inacabado, um esboço em grafite misturado a alguns lances de tinta, mas sem definição precisa, ainda com apontamentos de concerto, traços corrigidos explicitamente, outros apagados e redesenhados, tudo como marca de uma obra que não se finalizou e dificilmente se finalizará enquanto acabamento bem feito. Estará sempre aberto para que o tempo possa marcá-lo.

Sendo a inconstância uma característica comum aos homens, é necessário reavaliar também os julgamentos que fazemos desses e das coisas:

É aparentemente possível julgar um homem pelos fatos mais comuns de sua vida, mas dada a instabilidade natural de nossos costumes e opiniões, pareceu-me muitas vezes que os melhores autores erravam em se obstinar a dar a alguém uma idéia bem assentada e lógica. Adotar um principio geral e de acordo com este ordenar e interpretar as ações, tomando o partido de as dissimular quando não as deformam para que entrem no molde pré concebido.[...] Acredito que a constância seja a qualidade mais difícil de se encontrar no homem, e a mais fácil a inconstância. Quem os julgasse pormenorizadamente de acordo com seus atos, um por um, estaria mais apto a dizer a verdade a seu respeito. (MONTAIGNE, 1971, p.163).

O erro dos filósofos reside no modo que se utilizam para interpretar o homem. A busca por essa verdade pode ser pensada através da busca pela forma correta de cunhar o indivíduo que eles se propõe a interpretar. Por isso, os “melhores autores” erram, pois visam esse encaixe, essa harmonia entre categorias da razão e a realidade dada, uma espécie de civilização da natureza que a torna apresentável culturalmente, mas que a todo momento mostra a sua insatisfação colocando nossos sistemas em colapso.

Além disso, a oscilação dos atos e dos pensamentos humanos resulta de sua vontade camaleônica, pois “só pensamos no que queremos no próprio instante em que o queremos, e



mudamos de vontade como muda de cor o camaleão. O que nos propomos em dado momento, mudamos em seguida e voltamos atrás e tudo não passa de oscilação e inconstância. “(MONTAIGNE, 1971, p.163). Esse vai e vêm do pensamento caracteriza o método de Montaigne como um pensamento em trânsito, o ângulo móvel ressaltado anteriormente como resultado do intimismo. Aceitar que existem posições diversas para se olhar e pensar os objetos resulta no princípio de que essas podem mudar de acordo com várias conjunções: o descobrimento de outras culturas, a alteração das condições sociais e, principalmente, a emergência de novos problemas que não permitem a conservação de certas posturas. Desse modo, a atitude reflexiva se modula com as novas necessidades, exigindo regulagens diversas para várias situações. O homem como um ser inconstante não poderia criar uma estabilidade completa no conhecimento, e sim trabalhar com esse a partir de sua instabilidade.

Assim, após pensar o homem e seu estado tumultuado, inconstante e agitado, nosso filósofo se caracteriza da mesma maneira que vê o seu semelhante:

Não somente o vento dos acontecimentos me agita conforme o rumo de onde vem . como eu mesmo me agito e perturbo em consequência da instabilidade de posição em que esteja. Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou à minha alma ora um aspecto, ora outro, seguindo o lado para o qual me volto . Se falo de mim de diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos . (MONTAIGNE, 1971, p.164).

O intimismo de Montaigne compreende a relatividade: olhar para o outro ou para si mesmo remete ao ato de entrar no rio que Heráclito se utiliza para falar da transitoriedade: um rio que ao entrarmos já não é mais o mesmo. O Eu de Montaigne não encontra a certeza e a segurança que adquirirá em Descartes. Ele é turbulento como o mundo, misturado a ele, exposto a todas as contradições que a matéria enganosa pode estar. Desse modo, nosso



filósofo reconhece a instabilidade dentro de si e, conseqüentemente assume-a no seu método. Continua ele:

Todas a contradições em mim se separam, no fundo como na forma. Envergonhado, insolente, casto, libidinoso, tagarela, taciturno, trabalhador, requintado, engenhoso, tolo, aborrecido, complacente, mentiroso, sincero, sábio, ignorante, liberal e avarento, e pródigo, assim me vejo de acordo com cada mudança que se opera em mim. (MONTAIGNE, 1971, p.164)

Assim, o auto exame, o intimismo, revela-se crítico de uma racionalidade que dissolve as imperfeições de sua própria atividade, tendo em vista a cristalização do pensar e a edificação de uma verdade objetiva:

E quem quer que se estude atentamente reconhecerá igualmente em si, e até em seu julgamento, essa mesma volubilidade, essa mesma discordância. Não posso aplicar a mim mesmo um juízo completo, simples, sólido, sem confusão nem mistura, nem o exprimir com uma só palavra. 'Distinguo' é o termo mais contradição no meu raciocínio. (MONTAIGNE, 1971, p.165)

O reconhecimento da condição transitória do indivíduo incorre na justificativa de um método experimental e inconclusivo como o ensaio. Em Pascal ela se manifestará no fragmento, numa postura semelhante à de Montaigne: como impossibilidade de abarcar o universo em sua totalidade, como reação a teorias absolutas. Sérgio Milliet dará continuidade ao ensaio de Montaigne acrescido da consciência do fragmento pascaliano.

O Conflito

O homem da cultura ocidental nasce sob o signo da separação. A partir do mítico sopro divino se inicia um processo contínuo e gradativo no qual se desenvolve a condição humana e a busca por uma identidade que se esfacela mais e mais. Esse ato simbolicamente



sobrenatural delimita o criador e a criatura, a religião, traça a cartografia cósmica e a gênese do universo, estipula o mundo celeste e o mundo caído e, em seguida, os seus salvos e pecadores. Daí para frente se segue a constituição de valores que criam dicotomias entre bem e mal, certo e errado, governo e cidadão, autoridade e submissão. O conflito surge a partir dessa separação e do estado de tensão entre valores que se instaura. Inauguram-se lutas infindáveis entre sujeito e objeto, o eu e o outro, o meu e o do outro, sendo que essa colisão, na complexidade da situação cultural e histórica, migra para o interior do próprio indivíduo gerando assim dicotomias dentro desse.

Montaigne viveu em uma época tensa, fruto da transição entre sistemas políticos, econômicos e culturais. Tal fato já demonstra que o pensamento surgido desse contexto trará marcas profundas dessa tensão, assinalado pelas invenções, pela expansão marítima e pelos descobrimentos: o mundo cristão rompendo os seus limites e encontrando as suas antíteses, a dissolução de teses no descobrimento do homem específico, não generalizado, da multiplicidade contra a unidade. O filósofo aqui estudado é um tácito exemplo desse estado. Sua família era constituída de comerciantes enriquecidos que se projetaram com o título de nobreza após o aburguesamento da sociedade, no qual essa classe, antes rejeitada, transforma-se de classe submissa para classe superior, agente principal da história na idade moderna. A transição do antigo regime para essa nova situação, não foi de forma alguma, como não são as transições históricas, uma troca amistosa de lugares no status social. Originou-se um grande conflito de valores, influenciando definitivamente o panorama cultural moderno, não deixando de ressaltar que a migração do poder traz juntamente a migração das modas e perspectivas do mundo.

Todas essas características do século XV e XVI refletem diretamente no pensamento de Montaigne – visto a sua filiação a essa classe –, acentuando o caráter



conflitivo do seu discurso. Alguns pontos de sua filosofia como a não adoção de um critério rigoroso de verdade, a dúvida como instrumento reflexivo e especulativo, e a caracterização do homem como um ser múltiplo e inconstante, produz nele um estado de tensão que de certa forma caracteriza parte dos intelectuais modernos: de Nietzsche, passando por Joyce até chegar em Milliet. A razão desse estado encontra-se, em sua gênese, na emancipação do intelectual perante a religião. Esses, ao libertarem-se da reverência obrigatória perante as verdades cristãs, iniciam a busca por outras respostas, outras certezas, sem alcançar a verdade segura que os ritos de fé lhes proporcionaram. Sendo assim, ele se debate nessa busca, oscila entre os seus extremos, os possíveis caminhos, e chega a um fim angustiante: a de que o mundo não teológico se mostra muito mais complexo que o das sagradas escrituras, e que para desvendá-lo é preciso criar uma ordem que também não pode ser a de todos, mas a daquele que escolhe seu determinado caminho. Agora os tormentos dos fantasmas medievais podem ser combatidos por outras orações.

O conflito se reflete no discurso de Montaigne tanto em suas concepções filosóficas quanto em suas resoluções formais: no seu pensamento e em seu método. Em primeiro lugar, a adoção do Eu, da parcialidade do olhar, resultado do antropocentrismo renascentista, e da dúvida como instrumento reflexivo produz em sua concepção de mundo uma instabilidade existencial que se sobressai na concepção da multiplicidade e da inconstância do homem. Justifica-se assim a atitude de ir e vir do filósofo francês, a mudança de posição, a busca constante por um ponto ótimo (a moderação) que é impossível de ser alcançada devido a não existência de uma verdade absoluta. É um estado insolúvel na vida intelectual de Montaigne que também se tornará em seus herdeiros: Pascal e Milliet. Essa fuga da unilateralidade cria tal estado de tensão em seu discurso, no qual o autor se debate no desenvolvimento da questão e não consegue resolvê-la por



completo. Assim, o seus escritos tornam-se um processo inacabado e contínuo a cada ensaio.

Esse é um estado natural da condição do pensamento nesse período. Os intelectuais transferem o centro de suas atenções de Deus para o Homem, acarretando uma série de problemas ligados ao saber, principalmente em relação à segurança desse. Com o Renascimento, os intelectuais transferiram essa segurança de Deus para a Razão, da religião para a ciência, uma alternativa estratégica para continuar crendo na Verdade, mas que agora repousa no poder humano. A posição delicada de Montaigne refere-se ao fato de que voltou sua reflexão para os homens e não acreditou, como os seus contemporâneos, no caráter demiúrgico da razão. Por isso, não usufrui nem da segurança divina nem das certezas dos homens, explicando a instabilidade de seu discurso. Um discurso que duvidou do antigo regime sem por isso acreditar no novo, tornando-se um caminhante na contra-mão ou um exilado na história do pensamento. Montaigne fez a transição e trouxe a reflexão de Deus para o homem, mas não o encarou como crença, com otimismo, e sim com dúvida e incerteza, escrevendo em terrenos movediços e, com isso, o conflito revela-se o embate, a discussão dos que colidem com as conveniências.

O Exílio

Decorrência do conflito, da situação tensa que se torna a existência de Montaigne, sempre na busca da Verdade, mas reconhecendo que ela não será encontrada, o exílio surge como uma posição em que o filósofo, talvez em uma situação limite ou na própria desilusão



existencial , lança-se na tentativa de amenizar o conflito. Uma reação psicológica de autopreservação, escapando de ser devorado por esse mundo que ele mesmo criou.

O exílio de Montaigne foi voluntário, consistindo-se em um afastamento social para poder escrever os seus ensaios. Escrevia em blocos se afastando durante dois anos para cada volume dos seus *Ensaaios*, permanecendo em sua torre do castelo, mas voltando ao seio das atividades sociais logo depois. Assim, vivia esse intervalo entre vida social e afastamento, conflito e exílio – a própria inconstância.

No ensaio intitulado *Da Solidão*, Montaigne sublinha esse estado e funde-o ao seu individualismo, que é uma característica moderna tanto quanto religiosa:

É preciso ter, se possível, mulher, filhos, fortuna e principalmente saúde, mas não se aprender a isso a ponto de prejudicar a nossa felicidade. É preciso ter como reserva um recanto pessoal, independente, em que sejamos livres em toda a acepção da palavra, que seja nosso principal retiro e onde estejamos completamente sozinhos. Ai nos entreteremos de nós com nós mesmo, e a essa conversa, que não versará nenhum outro assunto, ninguém será admitido. Ai nos abandonaremos a nossos pensamentos sérios ou divertidos, como se não tivéssemos mulher nem filhos, nem bens, nem casa, nem criadagem, de maneira que um dia eles nos faltarem não nos custe demasiado a carência. Temos uma alma suscetível de se recolher, de se bastar em sua própria companhia, de atacar e defender-se, de dar e receber; não nos arrecemos, portanto; nesse diálogo com nós mesmos, de vegetar em uma aborrecida ociosidade. ‘ Na tua solidão, sê para ti mesmo o mundo ‘ (tábulo). A virtude satisfaz-se com ser, sem necessidade de regras, consequências. (MONTAIGNE, 1971.p. 120)

O relato de exílio voluntário lança também as bases do seu intimismo. Isolar-se da família e da sociedade é o desejo de falar na primeira pessoa, falar sobre si, sobre o singular que há no homem geral, sobre o particular e profundo sentimento que todos têm ao mergulhar num psychologismo profundo. O exílio consiste em refazer o tempo, afastar-se do espectro que lhe abraça no cotidiano, repensar a sua própria identidade e a do mundo. Faz parte da existência do filósofo, pois há um momento em que deve afastar-se do mundo para poder enxergá-lo melhor, ou seja, para repensá-lo e refazê-lo. É, antes de tudo, a busca pela



liberdade, pela fuga das amarras que estamos submetidos tendo em vista um estado não de harmonia, mas de suspensão das dores, das confusões, dos conflitos em que submerge diariamente. O exílio assim é a peregrinação auto-imposta pelo filósofo, uma pausa na busca pelas explicações.

Na peça *Exilados*, de James Joyce, o tema do exílio percorre todo o texto ao trazer à tona o conflito e o isolamento do intelectual no seio da sociedade. João Palma Ferreira, no prefácio ao texto, explicita que Richard Rowan (o personagem principal) impõe a si mesmo o próprio exílio:

Um expatriamento moral e físico, não apenas determinado pelo repúdio da sociedade doméstica, mas também pelo choque que nele se opera entre a frieza atávica de sua mãe, tribalizadamente personalizada, e a benevolência nobre de seu pai, o que é, na peça, um outro e quase abscondito conflito; o conflito, dirá Goldberg, entre azedume egocêntrico e a generosidade de espírito. (JOYCE, 1983, pp.12-3)

Talvez esse salto ao século XX nos ajude a voltar os olhos para o começo da Idade Moderna e seus filósofos. O conflito está na origem do exílio segundo o modo como estamos conduzindo o assunto. O estado de tensão que assola o intelectual nessa busca pela verdade cria a necessidade de afastamento de seu próprio objeto de estudo – o mundo – para poder abstraí-lo. Essa mistura de sentimentos contraditórios que gera o conflito com o mundo, empurra esse intelectual para fora dele na busca pelo ponto ótimo que não irá encontrar. Exilar-se não é fuga da sociedade, mas um olhar crítico sobre os seus valores, anseio de revalorização: reconstrução de um mundo supostamente corroído. É a busca do vazio no anseio de erigir uma arquitetura ideal. Assim, a sensibilidade do filósofo o fragiliza também, torna-o extremamente influenciável pelas dicotomias do mundo: a base do conflito. O exílio seria o escape momentâneo dessa condição, mas não a resolução do



conflito. É um fôlego. Na verdade é a condição permanente do intelectual moderno, visto o seu atrito constante com o mundo. Não um exílio físico, mas um exílio espiritual, a angústia que carrega devido a incompatibilidade entre corpos. Algo que nos afasta, mas ao mesmo tempo nos aproxima do conflito, algo que não podemos fugir, Diz Montaigne: “Fugir para o exílio solitário não resolverá nossos problemas pois ‘nosso mal está dentro da alma e esta não pode fugir de si mesma’ (Horacio) “ (MONTAIGNE, 1971.p.120)

Blaise Pascal

Os modos e as possibilidades do conhecimento

Diferentemente da trajetória de Michel de Montaigne, de sua índole e de seu percurso formador, Blaise Pascal não estrutura sua reflexão no retorno ao Eu como motor especulativo, mas estabelece as possibilidades e os limites do conhecimento como base propícia para investigar o fundamento das coisas. Não foi um filósofo tão descompromissado como Montaigne. Espírito precoce, nasceu em 1623, noventa anos depois de seu antecessor, e desde pequeno despontou como astuto geômetra e interessado nos problemas científicos. Após outros estudos sobre aritmética e ciência (*Tratado sobre as potências numéricas* e *A experiência do vácuo*, por exemplo), chega já na idade adulta aos problemas da religião. Podemos então traçar os marcos do percurso de Pascal entre o *Tratado sobre as cônicas* aos 16 anos e as *Provínciais* aos 30 anos. Queremos, contudo ressaltar a diversidade do seu espírito, os pendores do seu pensamento, com a finalidade de justificar uma suposta teoria do conhecimento nesse filósofo. Não nos apoiaremos nos seus



escritos sobre geometria, ciência ou religião, mas mostrar nos *Pensamentos* – que foi também traduzido por Sérgio Milliet, apontando assim o seu valor para o nosso estudo – uma síntese da reflexão pascaliana, essa preocupação em esclarecer, lançando suas notas precisas apesar da pequena extensão de seu fragmento, o confuso e complexo tema do saber. Assim, não estamos interessados, nesse estudo, numa ciência ou numa teologia pascaliana, mas sim em sua filosofia que se nos apresenta como a confluência dessas duas posturas, em que os *Pensamentos* apresentam sua melhor forma.

Devido a experiência científica Pascal estima a precisão, compreendendo a necessidade de delimitar a natureza dos objetos e os meios, métodos, específicos que possibilitam a demarcação do saber sobre esses, ou seja, o calibre exato para atingir o alvo nas diferentes distâncias, o instrumento adequado para executar as várias funções do pensamento, já que esse se mostra plural. E com afinidades variadas. Propõe então uma demarcação rígida acerca das maneiras de obtenção das verdades, apontando a razão, a sentido e a fé como os caminhos possíveis a serem trilhados, o meio de distinção entre os saberes obtidos. Talvez Pascal tenha dicotomizado dessa forma as maneiras de conhecer devido o duplo pendor de seu espírito: a ciência – a investigação acerca do natural e do palpável, a obediência, a lógica; a religião – o culto e a crença, a devoção a uma verdade sobrenatural; e um certo senso comum – o hábito das conversações mundanas e as verdades naturais.

Nessa teoria do conhecimento, uma teoria do sujeito conhecedor e do objeto conhecido. Pascal nos oferece três posturas distintas em relação ao saber, três modos de operação do pensamento, três métodos específicos para objetivos diferentes: o primeiro, de natureza racional, é o “espírito de geometria”; o segundo, intermediário, sensível, é o



“espírito de finura”; e o terceiro, intuitivo, é a “fé”, o “coração”. Dessa forma, vejamos como ele define cada um deles. Sobre o “espírito de geometria”, Pascal assim o caracteriza:

[...]os princípios são palpáveis, mas afastados do uso comum: de maneira que por falta de hábito, custa-nos virar a cabeça para esse lado: por pouco, porém, que nos viremos, vemos em cheio os princípios, e seria preciso ter o espírito inteiramente falso para raciocinar mal sobre princípios tão grandes que é quase impossível nos escaparem. (PASCAL, 1979, 37)

A respeito do “espírito de finura” comenta que “[...]os princípios são de uso comum, aos olhos de todo mundo. Basta virar a cabeça, sem nenhum esforço; trata-se somente de ter boa vista, mas que seja boa, pois os princípios são tão sutis e em tão grande número que é quase impossível não nos escapa em alguns.” (PASCAL, 1979, p. 37)

Sofia Vanni Rovighi em seu livro *História da Filosofia Moderna*, observa que Pascal está interessado nessa “complexidade da inteligência”(ROVIGHI, 1999, p.154). Traduz “espírito” por “inteligência” tornando a discussão mais compreensível. Diz ela sobre essa dicotomia:

Parece, portanto, que se pode identificar o *esprit géométrique* com intelecto abstrato, e o *esprit de finesse* com a inteligência do concreto: um requer esforço de abstração; o outro, a capacidade de penetração. Quem está habituado a manejar conceitos abstratos costuma perder-se diante da riqueza do concreto. (ROVIGHI, 1999, p.154)

Assim, os geômetras são aqueles que bem raciocinam sobre princípios existentes, que constroem um pensamento a partir da dedução desses, e os espíritos sutis são aqueles que olham bem as coisas, ou seja, que percebem sensivelmente esses princípios sob o qual os outros irão construir seus raciocínios. Continuemos com as palavras de Pascal:



Há, pois, duas espécies de espíritos: uma, que penetra viva e profundamente as consequências dos princípios, e é no que consiste o espírito de retidão; outra, que compreende grande número de princípios sem os confundir, e é no que consiste o espírito de geometria. Um é a força e a retidão de espírito. Outro é a amplitude de espírito. Ora um pode muito bem encontrar-se sem o outro, podendo ser o espírito forte e estreito, e podendo ser também amplo e fraco. (PASCAL, 1979, p. 39)

Mas há outra ordem do conhecimento que não é nem a das deduções matemáticas nem a das apreensões sensíveis: são as verdades de natureza divina, sobrenaturais. Essas não podem ser concebidas pelo “espírito geométrico” ou pelo “espírito de finura”, pois é resultado da fé. Diz Pascal: “A fé diz bem o que não dizem os sentidos, mas não o contrário do que estes vêem. Está acima e não em oposição.” (PASCAL, 1979, p.106). E continua: “É o coração que sente Deus; e não a razão. Eis o que é a fé : Deus sensível ao coração, não a razão ”. (PASCAL, 1979, p.107)

Assim, os conhecimentos empíricos de uso comum resultam da correta direção dos sentidos, os saberes geométricos resultam das deduções racionais e as verdades sobrenaturais só podem ser alcançadas pela fé. Mas as três esferas, apesar das diferenças, mantêm relações entre si, caso contrário uma seria incompreensível à outra e suas verdades seriam absurdas: “Se se submeter tudo à razão, a nossa religião nada terá de misterioso e sobrenatural. Se se contrariar os princípios da razão, a nossa religião será absurda e ridícula.” (PASCAL, 1979, pp.106-107)

Sobre os modos do conhecimento e a relação entre eles, diz Gerard Lebrun:

Quando nos defrontamos com uma ‘proposição revelada’ acreditamos na escritura com a condição de que sua letra concorde com o sentido e a razão (se não for o caso, será preciso interpretar a escritura , de maneira a que ela não desminta nenhuma verdade de fato ou da razão). Quanto a uma preocupação não revelada, a razão natural será o único juiz. E, quanto a uma proposição de fato, a razão natural será o único juiz. E, quanto a uma proposição de fato, é somente aos sentidos (as vezes revezados pelos testemunhos) que caberá a decisão. (LEBRUN, 1983, p.131)



Ao separar as afinidades da inteligência, Pascal busca compreender os objetos e os meios do saber, construindo assim uma teoria crítica do conhecimento, limitando a pretensão daqueles que pretendem compreender tudo por um único prisma – seja ela a razão, os sentidos ou a intuição –, um sistema totalizador dotado de um método unívoco e acachapante, culminando na sugestão de outros caminhos possíveis para o saber. O conhecimento pode se dar de ambas as maneiras, seja ela racional, sensível ou intuitiva, pois possui caminhos próprios e verdades particulares, não sendo necessário a existência de uma interferência recíproca. Não promove a hierarquização, mas a pluralização da sua manifestação. Assim, diz Pascal:

Os que estão acostumados a julgar pelos sentimentos nada compreendem das coisas do raciocínio, pois querem logo chegar e perceber com um golpe de vista e não têm o hábito de procurar os princípios. E os outros, pelo contrário, que estão habituados a raciocinar por princípios, nada compreendem das coisas do sentimento, procurando nelas princípios e não podemos vê-las de um golpe. (PASCAL, 1979, p.39)

Desse modo, ao exigir o discernimento desses caminhos da compreensão, Pascal ressalta que “[...] há quem ouve o sermão assim como ouve as vésperas.” (PASCAL, 1979, p.40), lembrando Montaigne, seu precursor, confessando que o leu cuidadosamente, principalmente quando esse contesta aqueles que desejam “[...] pintar com o mesmo carvão o preto e o branco” (MONTAIGNE, 1971, p.110), alertando para a impossibilidade de se comparar do mesmo modo as diferenças.

Com isso, nosso filósofo defende que do mesmo modo que algumas conclusões são atingidas pela razão, outras não seguem o mesmo caminho e são obtidas sem a intervenção dessa, ou seja, pela intuição, não desqualificando de forma alguma a validade essa na busca pelo conhecimento pois a razão é impotente perante seu objeto. Algumas certezas não



podem ser provadas, são objetos que a própria razão não justifica sua compreensão. Como exemplo desse fato, o filósofo francês fala dos princípios primitivos (espaço, tempo, movimento, número, etc.). Diz ele: “[...]é tão firme como nenhum dos que nos proporcionam os nossos raciocínios. É sobre esses conhecimentos do coração e do espírito é que a razão deve apoiar-se e basear todo o seu discurso.” (PASCAL, 1979, pp.107-108). Pois, continua o nosso filósofo, “[...] os princípios se sentem, as proposições se concluem; e tudo em certeza, embora por vias diferentes” (PASCAL, 1979, p.108). Primeiro se sente depois se prova. O coração só pode sentir sem provar, já a razão só pode provar sem sentir. A crítica da razão e dos seus limites, inaugurada na modernidade por Montaigne, encontra-se no texto de Pascal como um dos seus temas principais.

Assim, o estudo das possibilidades do saber resulta em última instância no Eu, nesse movimento de volta para si em busca do estudo da condição do mundo. Diz ele:

Se o homem estudasse a si mesmo antes de mais nada, perceberá logo a que ponto é incapaz de alcançar outra coisa. Como poderia uma parte conhecer o todo? Mas a parte pode ter, pelo menos, a ambição de conhecer as partes, as quais cabem dentro de suas próprias proporções. (PASCAL, 1979, p.55)

A dúvida

Montaigne chega à dúvida a partir da relatividade impressa ao Eu como sujeito conhecedor. Pascal, como dissemos, não parte desse Eu e sim das diversas maneiras de conhecer, dos vários objetos e métodos de atingi-los, para chegar a essa postura. Não concordamos com Gerard Lebrun quando, no seu livro *Blaise Pascal: Voltas, Desvio e Reviravoltas*, discorda que a atitude de limitar o homem ou conhecimento das coisas leve a



um ceticismo. Procuraremos mostrar que Pascal não é levado a um ceticismo propriamente dito, visto que esse é o emprego sistemático da dúvida, mas sim à aceitação da dúvida como instrumento de discernimento. No fundo há uma semelhança, um paralelismo, entre a postura de Montaigne e Pascal, pois ambas estão preocupadas com o sujeito conhecedor. No primeiro, o Eu é relativo devido a sua história particular, a sua constituição, que lhe dá um lugar, um modo específico de olhar para o mundo. No segundo, ele não é diretamente relativo, mas o conhecimento que não se mostra uno, e sim fragmentado em naturezas diversas. Assim, seguindo a lógica de nossa argumentação, ambas as posturas culminam na dúvida como instrumento do filosofar. A dúvida é em Pascal, como em Montaigne, uma questão de método e estilo, dando origem ao que Gerard Lebrun nomeia de “polêmica das idéias”, um texto “claro, nítido, rápido e maldoso”. (LEBRUN, 1983, p.12).

Pascal não aceita um discurso único e absoluto, seja ele da razão, dos sentidos ou da própria religião, explicando todas as coisas do céu e da terra pelo mesmo ponto de vista, tudo filtrado por uma única teoria, um único método. Ele utiliza-se da dúvida em seu ofício para não ser enganado, iludido e precipitado pelas idéias, pelos homens e por si mesmo. Desconfiando, pondo a prova, caminhando na contra-mão, abordava o seu objeto sem demora, sem estender-se por longos tratados, dissecando o seu assunto e, com juízo e discernimento mordazes, desconcertou a todos através de suas conclusões polêmicas. Nos *Pensamentos*, já mais distante da ciência e mais próximo da filosofia, abarcou os seus temas de forma fragmentária, possibilitando experimentar suas diversas abordagens na qual o ato dubitativo teve grande importância.

Como exemplo, ressaltaremos um fragmento de seus *Pensamentos*. No tópico anterior demonstramos como Pascal estabelece os modos de conhecer. Aqui o filósofo problematiza as mesmas maneiras de conhecer já estabelecidas anteriormente e nos oferece



um exemplo da aplicação da dúvida na sua reflexão, colocando em questão os próprios princípios estipulados outrora. Diz ele:

Os dois princípios das verdades, a razão e os sentimentos, além de carecerem de sinceridade, iludem-se mutuamente. Os sentidos com as suas falsas aparências, enganam a razão; e essa mesma fraude que oferecem à razão recebem-na dela, por sua vez. Ela revida. As paixões da alma perturbam os sentidos e provocam-lhes falsas impressões, elas mente e se enganam à porfia. (PASCAL, 1979, p.62)

Após diferenciar os modos de conhecer e estabelecer a sua importância, Pascal aborda novamente a questão levantando uma crítica à eles, não como verdadeiros ou falsos, mas apontando suas deficiências. Por isso, a dúvida nesse filósofo está imersa e compõe sua teoria crítica do conhecimento, achando-se no interior do seu discurso como instrumento metodológico. A razão e os sentidos são os princípios das verdades, mas isso não exclui nem os afasta de seus defeitos, pois, como resultado da atividade humana, está fadado à imperfeição. Dessa forma, as verdades são situadas na mesma medida pelo erro, ou seja, advém da condição híbrida de vício e de virtude intrínsecas no próprio ato especulativo. Conhecer as coisas também compreende errar, se seduzir, se enganar, se iludir: a condição real do homem. Assim, a dúvida pascaliana é seminal para uma teoria crítica das idéias e uma alternativa ao ceticismo sistemático, de certa forma dogmático.

Continuando o raciocínio, em outro fragmento nosso polemista inicia uma reflexão a respeito do amor próprio e culmina em uma descrição do homem e de sua propensão ao erro, direcionando dessa maneira a sua dúvida perante o sujeito conhecedor: “ põe todo o seu cuidado em encobrir os próprios defeitos a si mesmo e aos outros, e não suporta que o façam vê-los, nem que os vejam. “ (PASCAL, 1979, p.64). E continua:



E sem dúvida, um mal ter tantos defeitos: mas é ainda um mal maior estar cheio deles e não reconhecê-los, pois é ajuntar-lhes ainda o de uma reflexão voluntária. Não queremos que os outros nos enganem: não achamos justo que quem quer ser estimado por nós mais do que merecem, não é portanto, justo também que os enganaremos e queiramos que nos estimem mais do que merecemos. (PASCAL, 1979, p.64).

Enfim, “[...] odiamos a verdade, a verdade nos é ocultada; desejamos ser adula-nos: gostamos de ser enganados, engana-nos.” (PASCAL, 1979, pp.65-6)

A dúvida atribui um tom ousado ao discurso de Pascal. Ele não se estabelece positivamente, enumerando consecutivamente uma dedução de fatores que orientam para uma resposta segura - um final feliz para a busca filosófica. Devido ao questionamento que não se reprime, Pascal reavalia constantemente suas asserções ao olhar para o homem em sua constituição física e moral, buscando uma honestidade em seus juízos ao utilizar o erro como crítica do acerto. A dúvida traz à tona a imperfeição para não tornar a perfeição uma constante absoluta:

Assim a vida humana nada é mais que uma perpétua ilusão: não fazemos outra coisa senão nos enganarmos e adularmos mutuamente. (...) O homem não passa portanto de disfarce, mentira e hipocrisia, tanto em face de si próprio como em relação aos outros. Não quer que lhe digam a verdade e evita dizê-las aos outros: e todos esses propósitos, tão alheias a justiça e à razão, têm em seu coração razões naturais. (PASCAL, 1979, p.66)

Em nossa identidade convive o erro e o acerto, queremos a verdade, mas mentimos, queremos ser estimados, mas não estimamos. Assim, a busca do conhecimento não é uma práxis objetiva. Mas uma atividade que mescla objeto e sujeito numa teia de relações, de estados e sensações existenciais: vício e virtude, luxúria e abstinência, pecado e salvação. Perante essa perspectiva, ele não poderia tecer um texto convencional. Seus escritos mergulham nessa condição humana e dialogam com ela, tornando-se uma teoria crítica do



sujeito conhecedor como uma teoria crítica do próprio conhecimento. Assim, diante dos diversos saberes, cabem as perguntas já feitas em Montaigne: Quem fala? Quem conhece?

Como Pascal narra a presença de impulsos contrários nesse sujeito conhecedor, que se tornam complementares na natureza real, não desenvolve uma reflexão sobre a natureza ideal desse visto que isso seria incompatível com a análise feita. Esses pólos se tornam complementares nessa natureza e atuam conjuntamente na busca pelas verdades. Assim, o homem de Pascal, como o de Montaigne e do nosso crítico Sérgio Milliet, será sempre o homem-que-é, e não o homem-que-deve-ser.

Em outro fragmento, Pascal chega ao extremo da dúvida ao dizer, sob a indicação de pirronismo no início do fragmento, que “[...]cada coisa é aqui verdadeira em parte, falsa em parte. A verdade essencial não é assim : é toda pura e toda verdadeira. Essa mistura desonra-a e anula-a. Nada é puramente verdade, e assim nada é verdade.” (PASCAL, 1979, p.130). Numa ordem rigorosamente lógica, Pascal, expõe as opiniões contrárias opondo o real (“cada coisa é verdadeira em parte, falsa em parte”) ao ideal (“a verdade essencial é toda pura”), e conclui que nada é puramente verdadeiro, ou seja, a verdade não é ideal mas é a condição real, que encontra em si a própria falsidade. Finalizando o fragmento, inclui o homem em paralelo com o conhecimento: “Só em parte temos o bem e a verdade, e misturado com o mal e a falsidade” (PASCAL, 1979, p.130).

Como dissemos, Pascal não é um cético *avant la lettre* e por isso não deixa de criticar o próprio ceticismo: “Temos uma incapacidade de provar que nenhum dogmatismo pode vencer. Temos uma idéia de verdade, que nenhum pirronismo pode suplantar” (PASCAL, 1979, p.132). Trilha a crença e a dúvida como se flerta o bem e o mal. Conduz a sua reflexão a partir do drama do ser humano, sendo capaz de conceber o bem sentindo ao mesmo tempo o seu oposto. Uma condição dúbia que se torna o motor de seu discurso.



Constrói suas palavras através das próprias sensações de existir, de estar vivo, de rir, chorar, e de se deixar levar, mas com resistência.

A pintura do homem

Do mesmo modo que Pascal demarca as áreas do conhecimento (intuição, sentidos e razão) como as possibilidades do saber, distingue os dois estados do homem (“miséria” e “grandeza”) como as possibilidades de ser. Nosso filósofo dicotomiza seus objetos de estudo (o conhecimento e o homem) pois os modos de ser desses também estão divididos diversamente: razão e sentimento, ciência e religião, força e fraqueza. Daí nasce o ritmo do seu discurso, e a condição do homem passa a bailar entre extremos de maneira instável, uma luta constante entre corpo e espírito.

No fragmento “*a desproporção do homem*”, Pascal expõe a condição desse e o situa entre dois lados da natureza. A partir da pergunta “o que é o homem na natureza?”, desenvolve um dos seus mais clássicos argumentos: “[...] nada em relação ao infinito; tudo em relação ao nada; um ponto intermediário entre o tudo e o nada.” (PASCAL, 1979, p.52) O homem está exatamente entre o nada e o infinito na esfera das dimensões da natureza, em relação ao exterior e ao interior de si mesmo: ele é grande quando olha para o nada e vê a pequenez, a indefinição, mas ao voltar-se para o infinito ele se sente pequeno e miserável, como se a natureza o humilhasse e mostrasse sua importância perante ele.

Mas a aflição da consciência humana não se refere apenas a esse fato objetivo do dimensionamento das coisas, mas sim pela sua ânsia de conhecer tais limites que não pode alcançar, permanecendo apenas como espectador do inalcançável enquanto a sua



inquietação o corrói. Diz pascal: “[...]infinitamente incapaz de compreender os extremos, tanto o fim das coisas como o seu princípio, ver o nada de onde saiu e o infinito que o envolve.”(PASCAL, 1979, p.52) O homem está posto em uma condição dramática, pois o fato de estar vivo lhe joga em um constante movimento que o agita e no qual a própria natureza lhe impõe limites, o constrange, o confunde, ora lhe enaltecendo, ora lhe rebaixando, e assim se convulsiona na busca por sua identidade, encontrando-a no conflito apenas: a confusão, o erro, o acerto. Uma intemperança de esferas existentes. Diz Pascal:

Que o homem, voltando para si próprio, considere o que é diante do que existe: que se encare como um ser extraviado neste canto afastado da natureza, e que, da pequena cela onde se acha preso, isto é, do universo, aprenda a avaliar em seu valor exato a terra, os reinos, as cidades e ele próprio. (PASCAL, 1979, p.51).

E complementa:

Que poderá fazer, portanto, senão perceber (alguma) aparência das coisas num eterno desespero por não poder conhecer nem seu princípio nem seu fim? Todas as coisas saíram do nada e foram levadas para o infinito; quem seguirá estes caminhos assombrosos? o autor dessas maravilhas conhece-as, e ninguém mais. (PASCAL, 1979, p.52)

O Eu se evidencia em Pascal quando o homem precisa analisar o mundo. É preciso esse retorno à si para olhar o outro. Daí podemos ressaltar uma continuidade daquela plataforma observatória que falamos em Montaigne, aquele *topos* filosófico de onde se percebe e se conhece as coisas. Mas isso Pascal conclui, como apontamos anteriormente, após o estudo do homem e do conhecimento - visto a sua propensão a análise científica – e não como o ponto inicial de Montaigne. A partir desse Eu, o filósofo de *Port Royal* exige que o homem avalie as coisas em seu exato valor. Surge então outro problema para nós: como avaliar exatamente as coisas na circunstância em que vivemos? Como olhar fixo



nesse mar turbulento que se revela a existência? O exato em Pascal é a consciência dos limites, das possibilidades para conceber as coisas em sus devidas instâncias, compreendendo porque e como são, e não porque e como deveriam ser. Mais uma vez Pascal lembra de Montaigne. Busca o homem real e não o ideal, o conhecimento de sua constituição e, como esse já dissera: “quem se conhece não erra acerca da sua capacidade” (MONTAIGNE, 1971, p.17). É um realismo sutil feito da tensão entre os sujeitos e as coisas – uma alternativa filosófica ao barro divino. Como ele mesmo disse, o caminho para o conhecimento da realidade é “assombroso” pois põe em choque o indivíduo como se descesse às profundezas do mar ou subisse às alturas do espaço, é preciso preparo e isso significa compreensão do seu corpo e de seu espírito, tendo em mente que nunca chegará ao fim, não compreenderá tudo mas apenas a “aparência das coisas”, sua significação e não sua essência.

Em uma equivalência entre corpo e espírito, Pascal diz: “Acreditamos muito naturalmente sermos mais capazes de alcançar o centro das coisas que alcançar-lhe a circunferência. A extensão visível do mundo ultrapassa-nos manifestadamente” (PASCAL, 1979, p.53). Pensamos poder conhecer intelectualmente aquilo que não podemos alcançar materialmente, mas a desproporção e os limites são os mesmos. “Nossa inteligência ocupa, entre as coisas inteligíveis, o mesmo lugar que nosso corpo na magnitude da natureza” (PASCAL, 1979, p.53). O infinito em Pascal é de grande relevância para sua teoria do conhecimento pois desmonta a sapiência da razão, adquirindo um sentido crítico resultante da dúvida. A razão perde o seu poder de totalização e se submete à natureza, engolida pela grandeza do universo. Ao reconhecer esse poder, nosso filósofo coloca em dúvida as possibilidades de se conhecer através da razão, fazendo do próprio mundo um instrumento crítico dessa, um elemento cético de seu discurso.



Mesmo assim. “o pensamento faz a grandeza do homem” (PASCAL, 1979, p.123).

É o aspecto mais importante de sua constituição, pois só a partir dele o homem reconhece o seu estado, seus limites. O homem é fraco, mas sabe que o é, e nesse ponto reside a sua grandeza: consciência da sua natureza e do próprio mundo. “Toda a nossa dignidade consiste, pois, no pensamento. Daí é que é preciso nos elevarmos, e não do espaço e na duração, que não poderíamos preencher. Trabalhamos, pois, para bem pensar; eis o princípio da moral.” (PASCAL, 1979, p.124)

O pensamento não se manifesta em Pascal de forma transcendente, como a abstração dos sistemas filosóficos-metafísicos, mas busca uma certa imanência, o aprofundamento nas questões desse mundo na tentativa de compreender como o universo tenta nos engolir na esperança de não deixar que isso aconteça: “[...] pelo espaço o universo me abarca e traga como um ponto, pelo pensamento eu o abarco.” (PASCAL, 1979, p.124). Somos absorvidos pelo universo quando queremos lutar com ele, e assim ele é forte, mas se tivermos cautela e o compreendermos, podemos atravessá-lo sem danos maiores. Com sutileza o mundo parece nos oferecer menos resistência, com força ele nos destrói. Talvez caiba aqui uma imagem do livro *Sidarta* de Herman Hesse, quando narra as experiências do príncipe hindu, dizendo que ao meditar atravessa a selva sem ser visto. (HESSE, 1993, p.37). O homem pode se tornar grande pelo pensamento não porque através dele pode dominar a natureza, mas porque pode compreendê-la e dissolver as suas ilusões perante as coisas que o envolve no mundo. Assim, o sofrimento diminui e o atrito também, a relação se torna menos tensa.

Nem por isso o homem se torna isento de erro e vícios, mas capaz de entendê-los melhor. Compreende que é parte necessária de sua existência e que é complemento do seu ser. “ Não nos sustentamos na virtude pela nossa própria força, mas pelo contrapeso. De



dois vícios opostos, como ficamos em pé entre dois ventos contrários; tirai um desses vícios e cairemos no outro. "(PASCAL, 1979, p.125). O bem e o mal se equilibram, a fartura e a escassez, a salvação e o pecado, e nós estamos entre os dois pólos. A nossa virtude só pode florescer compreendendo as tentações que nos cercam.

Assim, o que é o homem?

Responde Pascal: " O homem não é anjo nem animal; e, por infelicidade, quem quer ser anjo é animal. "(PASCAL, 1979, p.125).

A Inconstância e a busca constante

Fruto dessa condição dicotômica, o homem compreende em si um estado de inconstância e de constante busca pelas coisas, pela verdade. Nutre sentimentos contraditórios: é "naturalmente crédulo, incrédulo, tirano, temerário" (PASCAL, 1979, p.70). Luta com os opostos compreendendo em nós mesmos "dependência, desejo de independência, necessidade" (PASCAL, 1979, p.70). Nossa condição se torna assim "[...]inconstância, tédio, inquietação "(PASCAL, 1979, p.70).

Sendo o homem esse ser instável, irregular, dubio, o conhecimento produzido por ele também adquire essas características. Pascal tece sua teoria do conhecimento através da investigação do sujeito conhecedor, refletindo sobre os modos pelos quais ele conhece, os seus objetos. Sua filosofia resulta desse diálogo íntimo do sujeito com o objeto, do homem e sua natureza com o objeto e sua realidade. Por isso, as nossas verdades não são perfeitas, e muito menos definitivas. Estamos imersos no fluxo vital e situados em nossa condição, dessa maneira não podemos produzir algo cristalino quando estamos cobertos de poeira. O homem é complexo e o mundo exterior a ele também o é. Nada é claro e simples o



suficiente ao ponto de nos dar a essência do ser. Debateremos nossa incerteza com a incerteza das coisas, gerando uma polifonia no discurso: “As coisas têm diversas qualidades e a alma diversas inclinações: pois nada do que se oferece à alma é simples, e a alma nunca se oferece e rimos com uma mesma coisa.” (PASCAL, 1979, p.68)

Essa idéia da inconstância é fruto de sua concepção de tempo que é a de um tempo contínuo e não paralisado. Ele é um cristão, mas o que o faz ter um pensamento filosófico não conservador, de contra-mão, é o fato de partir de Heráclito e não de Parmênides. A sua posição está sempre pautada na mutabilidade do tempo heraclitiano, possibilitando-o pensar a diversidade dos modos de conhecer, do homem e das coisas. O sistema filosófico totalitário repousa no absoluto e não possibilita esse enfoque de Pascal. Diz o filósofo:

O tempo cura as dores e as querelas porque mudamos mas não somos mais a mesma pessoa. Nem o ofensor nem o ofendido são mais eles próprios. É como um povo que irritássemos e tornássemos a ver duas gerações depois: são ainda os franceses, mas não os mesmos. (PASCAL, 1979, p.69)

Só através de uma posição fundamentada nesse tempo heraclitiano é possível construir um pensamento que admite e compreende a multiplicidade do ser. Ao dizer “mudamos mas não somos mais a mesma pessoa” Pascal retoma ao argumento desse pré-socrático que dizia: “No mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos” (HERÁCLITO, 1990, p. 92). Tal aproximação leva nosso filósofo a dizer que “[...]nossa natureza está no movimento; o inteiro repouso é a morte” (PASCAL, 1979, p.70). E ainda: “Nada mais é insuportável ao homem do que um repouso total, sem paixões, sem negócios, sem distrações, sem atividade. Sente então ser nada. Seu abandono, sua insuficiência, sua dependência, sua impotência, seu vazio. Incontinenti, subirá do fundo de sua alma o tédio, o negrume, a tristeza, a pena, o despeito, o desespero.” (PASCAL, 1979, p.70)



Os argumentos acerca do divertimento tratam da inquietação da natureza humana. Para Pascal, somos incapazes de repousar pois fugimos da solidão. Não alcançamos a estabilidade, pois algo em nós faz com que sintamos de diferentes formas. O repouso e a solidão nos causa tédio, nos aproxima do nada do qual queremos distância. Assim, buscamos a mudança como preenchimento da existência. A guerra, a política, as paixões e o próprio desejo de conhecer revela-nos a fuga do claustro.

Desse modo, retomamos a citação de Pascal apresentada anteriormente na qual ele define a nossa virtude como construída entre dois vícios. Tudo o que se pode atacar no homem não é mais que uma distração necessária em sua existência, um motor de sua vida que o impele a agir e refletir. Não há, no pensamento de Pascal, um homem ideal que vive em um paraíso de bondade, mas sim um homem real que vive no mundo caído e que se agita entre o pecado e a salvação. Nossas verdades surgem do conflito e é nele que nos sentimos felizes. Diz ele:

Nada nos agrada tanto como ver um combate, mas não a vitória. Gostamos de ver os combates dos animais, não o vencedor encarniçado sobre o vencido. Que queriam ver, se não o fim da vitória? E, desde que esta se verifica, enfastiamos-nos. Assim no jogo, assim na pesquisa da verdade. Gostamos de ver, nas polêmicas, o combate das opiniões, mas não gostamos, em absoluto, de contemplar a verdade encontrada. Para fazê-la observar com prazer, é preciso mostrá-la nascendo da polêmica. Assim também, nas paixões, há prazer em ver dois contrários se chocarem: mas, quando um domina, há apenas brutalidade e nunca procuramos as coisas mas a pesquisa das coisas. (PASCAL, 1979, pp.70-1)

A posição de Pascal perante a verdade é anti-contemplativa e por isso anti-idealista. A verdade não é uma totalidade, nem uma abstração. Não se afasta, mas se aproxima, não define mas se indefine ao se relativizar em cada um e em cada momento. Nutrimos, para ele, o gosto por esse conflito, pela inconstância, pois o prazer se dá no embate entre



opostos, na polêmica entre as posições. O homem se faz nessa tensão e isso configura suas posições, seus gostos e afeições.

E assim se justifica o vai e vêm do pensamento pascaliano:

A natureza do homem não é ir sempre em frente; comporta idas e vindas. A febre tem calafrios e ardores, e o frio mostra-lhe a intensidade tanto quanto o próprio calor. O mesmo ocorre com as invenções dos homens através dos séculos. E também com a bondade e a malícia do mundo em geral: *Plerumque Gratae Principibus* (As mudanças agradam quase sempre os grandes – Horácio)
“(PASCAL, 1979, pp.124-5)

E continua o argumento da inconstância ao partir da aceitação dos opostos como composição da natureza das coisas:

A eloquência contínua aborrece (...) é preciso abandonar a grandeza para a sentirmos. A continuidade aborrece em tudo: o frio é agradável para nos aquecermos. A natureza age por progresso, *itus et meditud.*, passa e volta, vai depois mais longe, e depois duas vezes menos, e em seguida mais só que nunca, etc. Assim, o fluxo do mar e assim, ao que parece, a marcha do sol. (PASCAL, 1979, p.125)

A inconstância é fruto da condição natural do homem e das coisas e a busca constante resulta da inquietação desses perante o estado de coisas. Ele possui uma vontade e essa não repousa, mas busca o ânimo. O homem busca constantemente pois o universo é infinito e, sendo assim, ele nunca encontrará o término de sua pesquisa, uma verdade definida, mas se encontrará e se compreenderá nessa busca.

Por fim, Pascal nos dá um relato de sua experiência no exercício de compreensão das coisas:

Mas achei-me tantas vezes em erro de julgamento conto que, por fim, acabei desconfiando de mim e, depois, dos outros, vi todos os países mudarem; assim.



depois de muitas mudanças de julgamento em relação à verdadeira justiça. verifiquei que a nossa natureza não passava de uma contínua mudança, e não mudei mais desde então: e, se mudasse, confirmaria a minha opinião. O pirrônico Arceslau, que volta a ser dogmático. (PASCAL, 1979, p.128)

Desse modo, reafirma-se a dúvida em Pascal como um exercício na busca incessante pela verdade. A dúvida é o que nos tira do repouso e o que faz com que continuemos em movimento, não nos deixando cair para sempre no sono dogmático.

O Método : o fragmento

O método pascaliano que pretendemos ressaltar aqui, o dos *Pensamentos*, reflete o estado instável e inacabado da condição humana e do conhecimento. O fragmento como partes, resíduos, estilhaços de uma obra completa, formata diametralmente a obra do filósofo francês, mostrando-se o modo mais justo de expressar as idas e vindas, o conflito, o estado dúbio e a dúvida que o homem, incluindo o próprio autor, estão expostos.

O modo de escrever, abordar o assunto e expressar as idéias de Pascal, reflete a influência de Montaigne na medida que dá ao pensamento filosófico um tom menos rígido e sistemático. Diz Pascal:

A maneira de escrever de Epitecto, de Montaigne e de Salomon de Tutlil é a mais eficiente, a que melhor se insinua, a que fica na memória, e é a mais citada, porque se compõe toda de pensamentos surgidos das conversações ordinárias da vida: assim, quando se fala do erro comum a todos, da lua com causa de tudo, não se deixará de dizer que Salomon de Tutlil afirmou ser útil, quando não se conhece a verdade de uma coisa, que haja um erro comum, etc. o que é o pensamento do outro lado (PASCAL, 1979, p.42)



O filósofo de Port-Royal pretende, e sabe, seduzir através dos seus textos. Uma sedução particular, pois através de seus trechos curtos, breves e de seu teor estilizado, provocativo, desperta e prende a atenção do leitor. Seduz através da incomodação, da audácia que insere em sua pena e sua língua. Assim seu texto parte de assuntos cotidianos, das “conversações ordinárias da vida”, assume um teor filosófico sem ser difícil e percorre naturalmente a suavidade e a rispidez, ora gracioso, ora fagulhoso. A ironia plasma essa conversação e, sabendo usar as palavras, torna-se “maldoso, como disse Lebrun, brincando de modo maroto com os homens e os pensamentos que os cercam.

Ele pensa um método para o texto, compreende que esse deve tocar o leitor e também organizar as idéias adequadamente. Assim, discorre sobre a eloquência, um meio de comunicação eficaz:

A eloquência é a arte de dizer as coisas de maneira: 1º. que aquele a quem falamos possam entendê-los sem dificuldade e com prazer; 2º. que nele se sintam interessados, a ponto de serem impelidos mais facilmente pelo amor próprio a refletirem sobre elas. Consiste, portanto, em uma correspondência que procuramos estabelecer entre o espírito e o coração daqueles a quem falamos, por um lado, e por outro, entre os pensamentos e o mecanismo do coração do homem a fim de conhecer-lhes as molas e encontrar em seguida, as proporções certas do discurso que desejamos ajustar-lhe, cumpre colocar-mos, e experimentar também em nosso próprio coração a forma dada ao discurso, para ver se um se adapta ao outro e se podemos ter a certeza de que o ouvinte será forçado a render-se. (PASCAL, 1979, p.41)

Fica claro nos resultados alcançados, que Pascal utiliza-se desse esforço de compreensão da natureza humana para estruturar o seu texto, ou seja, ele conhece o terreno trilhado por isso seus gestos textuais são conscientes e até projetados. As “proporções” do discurso devem ser equilibradas à proporção do homem. Assim se justifica o fragmento com o método pascaliano, o texto inacabado e inconstante:

É preciso, na medida do possível, confiarmos-nos dentro da naturalidade mais singela: não fazemos grande o que é pequeno, nem pequeno o que é grande. não basta que uma coisa seja bela, é necessário que seja adequada ao assunto, que nada tenha de mais, nem que lhe falte. (PASCAL, 1979, p.41)

Como um jogador, um esgrimista talvez, mostrando que conhece bem a vida dos homens, visa um discurso que “renda” o leitor, que o faça atrair-se atenciosamente pelas suas sentenças. O texto não deve adotar posições extremas, mas optar pelo caminho do meio, não saturar as dimensões das coisas, deve considerá-las como são para que se aproxime mais do leitor. Não busca a beleza, mas a funcionalidade; o modo de construir um discurso deve assemelhar-se ao assunto e àqueles que o lerão.

A especulação deve ser conduzida por um rigor de propósito, o pensamento não deve ser livre, mas guiado sobre o caminho que trilharem para obter as respostas às perguntas feitas. Assim, “[...] não se deve deixar o espírito devanear, salvo para repousá-lo no momento indicado, para repousá-lo quando necessário e não fora de propósito.” (PASCAL:1971,p.43)

Sob a expressão “razão dos efeitos”, Pascal desenvolve, na busca pela compreensão do homem, alguns pensamentos acerca do hábito, da moral e da sociedade. Essas análises são acompanhadas de um método lógico de dedução que vai de um efeito apresentado (por exemplo, o caráter vão do homem) à causa geradora, às suas razões. Nessa pesquisa, segue-se um movimento de tese e antítese até chegar a uma síntese: uma avaliação final depois de expor os lados do problema. Essa postura o acompanhará durante a sua atividade intelectual e caracterizará em parte a atividade crítica de Sérgio Milliet, como deixaremos mais claro no terceiro capítulo.

Por fim, podemos dizer que o texto de Pascal tenta aglutinar sedução e coerência. Não sedução falaciosa preenchida por conceitos vagos ou duvidosos, mas seduzir o homem



através do texto para compreender a sua própria condição. Levando em consideração a índole religiosa de Pascal, ele pretende pregar para o homem, pregar sobre a situação em que se encontra, o drama em que está inserido. Ele é filósofo, mas como todos os homens cresce entre dois vícios. Portanto a vaidade e uma certa pretensão não lhe são descabidas.

O conflito

A França no século XVII, ainda trazia as feridas dos tumultos causados pelas transições sociais e culturais resultantes da oposição entre o *ancien* e o *nouveau régime* no século XVI: o conflito de classes, de poderes, de interesses e crenças. Gerard Lebrun nos lembra que Pascal nasceu em uma “[...]França ainda mal refeita da longa provação das guerras de religião” (LEBRUN, 1983, p.28). O século XVI nesse país foi marcado pelos conflitos entre católicos e protestantes, recorrentes do espírito reformador da renascença. O Renascimento trouxe um certo liberalismo para o pensamento que se chocava com a ortodoxia e a hierarquia medievais, promovendo a emancipação de valores que não se encaixavam mais nesse novo momento histórico. Assim, os séculos XVI e XVII mostraram-se períodos instáveis, incertos, no qual muitas propostas tinham sido lançadas mas ainda não estavam assentadas na vida cotidiana, devido a resistência daqueles que desejavam conservar o passado e mesmo pelo estágio de maturação de novas idéias.

Lebrun ressaltou que “[...]essa França, alguém está em vias de reorganizar, ou, antes, de constituir” (LEBRUN, 1983, p.28). Acentuando o caráter fragmentado do período, encontramos também uma possível gênese da modernidade: uma época de conflitos formada a partir de dicotomias entre os velhos e os novos agentes da história e suas



respectivas crenças. As oposições entre clero e burguesia, teocentrismo e antropocentrismo inauguraram um período tênue que influencia sensivelmente o pensamento de Blaise Pascal.

Nesse tom fragmentário, tenso e incerto, podemos situar o nascimento de Pascal e de seu pensamento, do homem e do filósofo. Como já ressaltamos em Montaigne, o homem moderno abandona as verdades medievais em busca de outras que fossem mais adequadas aos novos anseios dessa época, mas, com o desenvolvimento das experiências científicas e da crença na razão, transferiu-se à devoção de Deus para o homem sem, no entanto, alcançar o mesmo grau de segurança que antes. O homem não manifesta a mesma perfeição divina, portanto está exposto ao erro e aos enganos que não fazem parte dessa entidade transcendente.

O conflito manifesta-se em Pascal nessa tentativa de compreender o homem, agora, o homem na modernidade, que revela a complexidade de sua composição: de um lado, as cisões manifestadas nessa mudança de postura com o fim da Idade Média – não ressaltado pelo filósofo, mas o pano de fundo do seu pensamento-; de outro, a mistura que faz sua existência equilibrada entre polos opostos – corpo/espírito; razão /fé; ciência/religião; força/fraqueza; acerto/erro.

No século XVII começa a se dissolver um arquétipo universal do homem que se originou na Idade Média. Leonardo Verga descreveu esse fato pela descoberta da América, em que a Europa produziu um saber sobre esses povos e, com isso, tomou consciência da “pluralidade de condições que a existência humana computa” (ROVIGHI, 1999, p.127). Através dos inúmeros relatos de viajantes e missionários chegou-se a uma conclusão:



A impossibilidade de continuar a conceber a humanidade como a encarnação de um arquétipo universal, já que ela revelava constar de uma série não delimitável de condições, não redutivas uma à outra e todas relativas porque determinadas pelos mais diversos elementos que caracterizam o ambiente em que um povo vive (ROVIGHI, 1999, p.127).

Inicia-se assim, a derrocada do homem cristão como modelo universal. Pascal não aderiu a uma concepção libertina como essa - pois foram em maior parte os opositores da igreja que viram nesse fato a queda do homem cristão -, mas essa cisão apresentou-se em seu pensamento ao relativizar esse homem cristão, compreendendo a variação e a contradição a partir da oposição clássica entre corpo e espírito, desdobrada depois em outros antagonismos como: força/fraqueza, grandeza/pequenez, etc. Não afirmou o homem particular, e sim o homem cristão não absoluto: imperfeito e contraditório devido o reconhecimento de uma natureza humana independente do credo.

A condição existencial do homem é o grande tema de Pascal, e se o estudo dessa produz uma situação tensa em seu pensamento, é devido à experiência dicotômica que, como o homem em geral, esse filósofo vive. Para compreender essa mistura que caracteriza o homem, demarca os modos de conhecer e os modos de ser, de existir, como bases necessárias para a compreensão da nossa natureza, não só delimita essa separação, mas vive-a quando experimenta seus estados e os meios possíveis em que se manifesta o conhecimento. Através de sua prática científica, aprende também a experimentar a vida e as emoções, cunhando o seu discurso com as mesmas letras com que descreveu o seu objeto. Ou seja, as características do indivíduo (força, fraqueza, grandeza, pequenez) tornam-se visíveis na filosofia de Pascal pois ele não olhou para o homem objetivamente, afastado, mas assumiu para si essa condição. Fez o mesmo com os modos de conhecer. Foi racional, empírico e religioso. Falou das coisas visíveis, das emoções sentidas e do sobrenatural



revelado. Assim, a condição do homem e do saber se tornou a questão principal de sua filosofia. O fragmento mostrou-se o melhor meio de expressão, possibilitando essas “voltas e reviravoltas”, como escreveu Lebrun (LEBRUN, 1983), seguindo os passos desse tortuoso caminho.

O conflito surge quando Pascal assume as condições dicotômicas do homem, se vendo nessa oscilação entre força e fraqueza. Ora se reconhece incapaz, outrora age com superioridade. Da mesma forma acontece quando bem emprega a razão, e outras vezes, arrebatado pela fé, vê a incapacidade dessa em fornecer-lhe um conhecimento seguro.

Na oposição entre razão e religião podemos encontrar o grande foco de conflito em Pascal. A razão baseia-se na busca pelos princípios das coisas (a prova) enquanto que a religião concentra-se na autoridade (a revelação), e não na busca por princípios demonstráveis. Ele tinha ambos os princípios dentro de si: a de querer provar certas coisas e a de aceitar outras. Assim, a vida desse filósofo foi marcada pelas idas e vindas, entre um sentimento investigativo e a aceitação. Consequência dessa oposição é a tensão que se estabelece entre o mundano e o sagrado/religioso. Primeiro a sua filosofia admite o mundano com todas as suas características, depois o nega em prol do retiro religioso. E nas idas e vindas de suas conversões, Pascal se movimentou entre essas duas esferas.

Devemos ressaltar que Pascal não se esterilizou nesse conflito. Formulou uma concepção alternativa da existência humana, que não foi a dos ateus nem completamente a dos religiosos. Sonia Rovigui aponta que, após a sua segunda conversão, Pascal teve um colóquio com M. Sacy sobre Epicteto e Montaigne no qual faz um balanço da posição de ambos em relação ao cristianismo. Apreciava no primeiro a moral semelhante à cristã, rígida e baseada no “isolamento e na renúncia” (ROVIGHI, 1999, p.151). No segundo, o que lhe chamava a atenção era o seu ceticismo que atacava a razão lhe impondo limites.



além do reconhecimento do estado de miséria do homem. Diz a autora: “Montaigne com seu ceticismo, é, portanto, um antídoto à soberba dos estoicos. Mas é de longe inferior a eles quanto a moral; têm uma moral relaxada” (ROVIGHI, 1999, p.151). Ambas as posturas adquirem, no pensamento de Pascal, uma postura de crítica mútua. Os estoicos em relação ao hedonismo de Montaigne, não deixando com que o homem seja apenas miserável. Montaigne inspirando dúvida perante a moral orgulhosa dos estoicos, não fazendo com que o homem seja tão somente grandioso. Essa oposição serve ao equilíbrio que nosso filósofo busca na explicação da existência humana.

Mesmo sendo um religioso, Pascal não olhou para o homem direcionado apenas pela religião, utilizando-se de sua destreza filosófica para compreender esse problema. E, como filósofo, não deixou de criticar as falhas das categorias da razão que não eram capazes de nos fornecer todas as respostas, como muitos pensavam. Tramitou entre essas duas esferas e deu um tom de dupla heresia à suas duas faces.

Assim, o conflito pascaliano pode se situar entre duas conversões. A primeira, de 1646, seguido de um período mundano, e a segunda, definitiva, de 1654, na qual passa a dedicar-se somente à religião.

Podemos então, em uma experiência dicotômica, estabelecer um corpo santo (o de Jesus, salvo) e um corpo profano (o homem, pecador, que erra em não se conhecer e se libertar do seu pecado) nessa tensão entre matéria e espírito. Pascal tentou, em uma situação de conflito, separar o espírito (alma) do corpo através da punição. Nos últimos anos de sua vida, e na fase mais radical de sua religiosidade, ardeu em febre e agradeceu a Deus pelo sofrimento na busca pela libertação da matéria (o corpo profano), almejando apenas o espírito (o corpo santo), numa espécie de racionalismo às avessas. A irmã de Pascal, Mme.



Périer, escreveu *A Vida de Pascal* em que nos traz um relato íntimo e promotor da existência desse filósofo no qual registrou a afeição de seu irmão pelo sofrimento. Diz ela:

[...] tinha tanto amor à penitência: pois dizia que era preciso punir um corpo de pecador; e puni-lo sem reserva, mediante uma penitência continua, porque sem isso ele permanecia rebelde ao espírito e contraditando os sentimento de salvação: mas, como não temos coragem de nos punir a nós mesmos, devíamos agradecer a Deus quando lhe comprazia fazê-lo (PASCAL, 1979, p.23).

A punição do corpo foi uma alternativa encontrada por Pascal para dissolver o conflito, que só se resolveu, aparentemente, quando optou por um lado negando o outro: a alma pelo corpo. Por isso, buscou primeiro o isolamento na religião depois na própria morte. Sua irmã expôs esse período de sofrimento físico que lhe causou insônias e debilitou seu corpo, mas conservou uma mente ativa – mesmo febril – que lançou os seus *Pensamentos* em pedaços de papéis rabiscados, em caligrafia quase ininteligível. Diz ela: “Não fazia senão escrever enquanto a mão obedecia” (...) suas enfermidades o tornaram incapaz de servir os outros, não foram inúteis a ele mesmo “ (PASCAL, 1979,p.22).

Assim, *Os Pensamentos* foram escritos nessa atmosfera tensa, tanto histórica quanto íntima, que o levou do simples conflito entre as suas concepções para o completo exílio. É essa tensão inerente ao homem moderno que apontamos em Montaigne, Pascal e ressaltaremos em Milliet.

O exílio

O exílio em Pascal, como em Montaigne, resulta da busca pela amenização do conflito. Não se isola para escrever, como fez o seu predecessor, mas sim na tentativa de



solucionar o problema da existência: a mistura corpo/alma se tornara tão insolúvel que o homem ficara cada vez mais distante da superação do seu pecado.

Sua vida foi marcada no início pela racionalidade dos experimentos científicos, pela geometria e pela previsibilidade dos cálculos. O contato mais profundo com a religião, com o jansenismo propriamente, o faz repensar a ordem dos fatores na soma da existência. Compreendendo a verdade divina não como dedução de fatores, exponenciais e premissas, mas como revelação íntima da alma, torna-a um elemento de grande importância para o direcionamento de sua reflexão. Os *Pensamentos* trazem essa questão à tona ao separar o homem sem Deus do homem com Deus, no qual o ato de pensar é subdividido nas diversas aplicações referentes a essa divisão maior. Assim, após analisarmos as causas do conflito pascaliano, resultado da dicotomia entre o corpo e pensamento, profano e santo, vamos refletir sobre o exílio desse filósofo como tentativa de superação desse estado.

Podemos apontar dois estágios do exílio em Pascal: o primeiro, em que se limita ao afastamento do convívio social e desse modo o exílio mostra-se como um escape momentâneo dessa situação, como em Montaigne; e o segundo, no qual almeja a fuga do próprio mundo, do corpo, afirmando a tentativa de fuga da própria vida como a melhor solução para um estado supostamente insolúvel: a opção irrestrita pela alma em detrimento do corpo enfermo em busca de uma purificação total.

Pascal saiu da cidade e se mudou para o campo na intenção de se afastar das mazelas sociais. As conversações sociais, hábito caro ao seu predecessor Montaigne, é uma marca dessa coabitação social e lhe dá muito prazer. Aprecia-a como um grande divertimento para o seu espírito astuto, um bom esgrimista que não foge a um debate, e mostra-se como o seu elo de ligação com o convívio social. Mas a conversão de sua irmã



mais nova o influenciara na escolha pelo retiro, e desse modo é que nos relata sua outra irmã, Mme. Périer:

[...] e o fez afinal com tanto entusiasmo e o persuadiu do que ele o persuadira antes, de retirar-se do mundo e das conversações sociais, as mais inocentes das quais não passam de continuas inutilidades, indignas da santidade do cristianismo a que somos todos chamados e cujo exemplo nos foi dado por Jesus Cristo. (PASCAL, 1979, pp. 15-16)

Já convertido à causa jansenista, se afasta lentamente das pesquisas científicas em prol do estudo religioso, e filosófico, acerca das coisas do homem e do mundo: a moral, os hábitos, o pensamento. Continua Mme. Périer: “Tinha trinta anos quando resolveu desistir destes novos compromissos sociais. Começa mudando de bairro, e, para melhor romper com seus hábitos, foi morar no campo[...]” (PASCAL, 1979, p. 16)

Compreendera então que o homem busca o divertimento devido sua incapacidade de suportar a solidão. Em tal posicionamento Pascal inclui as conversações sociais, que têm o mesmo efeito em si como os jogos nos incultos. Diz:

Quando às vezes, me pus a considerar as diversas agitações dos homens, e os perigos e os castigos a que eles se expõem, na corte e na guerra, originando tantas contentas, tantas paixões, tantos cometimentos audazes, e muitas vezes funestos, descobri que toda a felicidade dos homens vem de uma só coisa, que é não saberem ficar quietos dentro de um quarto. (PASCAL, 1979, p. 71)

E, como “[...]seu espírito não se ocupa de nada sem muita reflexão” (PASCAL, 1979, p. 16), estabelece para esse novo momento de sua vida alguns princípios que conduzem a sua existência até a última convulsão que o tira a vida: “[...] os princípios que se propôs em seu retiro foram as máximas sólidas de verdadeira devoção: a que consiste

renunciar a todos os prazeres e a que determina que se renuncie também a toda espécie de superfluidade" (PASCAL, 1979, p. 16).

A fuga do prazer, como negação da sensualidade, das paixões, marca o seu segundo exílio: o da própria vida: "não lhe sendo possível abolir os sentidos, quando era forçado, pela necessidade, a dar-lhes algum prazer, revelava habilidade extraordinária em desviar deles o espírito" (PASCAL, 1979, p. 16).

O isolamento de Montaigne em sua torre do castelo inaugura o perfil do intelectual moderno, nascido no seio do liberalismo e acentuado pelo individualismo. Em Pascal, apesar de estar situado no século XVII, o exílio adquire uma característica medieval, mas não menos individualista. Afastado do convívio mundano, busca o claustro, encerrado na rigidez de princípios devocionais que Montaigne rejeitada.

Com a progressão da doença, se puniu e orou para que Deus o levasse. No extremo do conflito que havia se instaurado dentro de si, esperava se afastar completamente do corpo, que mesmo punido não se libertara do pecado, para tornar-se apenas alma, sem mistura, sem conflito. Diz Mme. Périer: "Quando nos falava da morte, que acreditava mais próxima do que se achava então, referia-se ao mesmo tempo a Jesus Cristo, e dizia que a morte, horrível sem Jesus, em Cristo é amável e santa[...]" (PASCAL: 1979,p.22-3).

Exercitando as metáforas e cruzamentos, recorreremos novamente, para a explicação dessa condição existencial e filosófica desses pensadores, às situações literárias. Em Montaigne nos utilizamos da peça *Exilados* de James Joyce, pois tanto o autor quanto o texto e o personagem se assemelham a ele. Agora, nos referiremos a Strindberg e seu livro *Inferno* como uma trama equivalente ao drama pascaliano.

A história, uma autobiografia confessa, relata a trajetória de um exílio voluntário, uma reclusão do espírito individualista moderno para a pesquisa de uma verdade.



Autobiográfico, é um diário de sua individualidade conflituosa que mantém uma relação dúbia de afastamento e aproximação do mundo, da religião e das paixões.

O primeiro passo do exílio de Strindberg é a despedida de sua esposa e o início do processo de divórcio. O afastamento da família e o encontro com a solidão lhe traz contentamento. Está então “entregue novamente à liberdade[...]” (STRINDBERG, 1982, p. 29), e assim prossegue:

Sozinho na cama, que ainda cheira a mulher, considero-me feliz. Uma sensação de pureza d'alma, de máscula virgindade [...] Lamento não ter ninguém a que agradecer tal libertação, minha ruptura, sem frases nem rodeios, com a sordidez da vida que levava anteriormente (STRINDBERG, 1982, p. 30)

A separação da esposa e o abandono do teatro, das glórias que já havia conquistado e que agora não lhe faz mais sentido, marcam uma nova fase na vida do personagem, essa fase de reclusão que caracteriza a pesquisa científica como um *leitmotif* intelectual. Mais que um cientista, o personagem se caracteriza como um alquimista que almeja a descoberta da pedra filosofal: a imortalidade ou o descobrimento profundo de si mesmo.

A sua crítica a certos grupos o afasta do convívio e o leva ao isolamento como Pascal: “Lá encontro o mesmo grupo de artistas anárquicos e vejo-me condenado a transigir com aquilo que queria evitar: costumes duvidosos, moral frouxa, desprezo propositado pela religião” (STRINDBERG, 1982, p. 38).

Strindberg também se assemelha a Pascal na oposição aos libertinos. Extremamente analítico e crítico para com tudo que o cerca, o personagem passa a adquirir critérios rigorosos, como o filósofo francês, que assegurem o seu exílio e dêem a ele um sentido maior de purificação espiritual. Continua: “considerando contudo a circunstância de que o



motivo de minha fuga era um desejo de purificação de minha individualidade e de cultivo do espírito no recolhimento e na solidão” (STRINDBERG, 1982, p. 39).

Tal desejo de purificação nasce da oposição perante os homens que gravitam no seu convívio, uma forte repugnância que o incapacita para a convivência e seus arifícios. No objetivo de se afastar das pessoas e do mundo, o personagem troca constantemente de hotel na busca pelo isolamento adequado dessas forças exteriores. Diz o personagem:

Iniciado nesse mundo novo em que ninguém pode me seguir, tomo nojo das pessoas e sinto um desejo incontrolável de me afastar de tudo que me rodeia. Assim sendo, aviso aos amigos que vou me mudar para Meuron, a fim de escrever um livro que exige silêncio e solidão. (STRINDBERG, 1982, p. 69)

Inicia-se então, juntamente com esses novos propósitos e o desejo de solidão, o progresso de uma enfermidade que ao longo do livro se manifesta através de uma dupla razão: física e psíquica, do mesmo modo que a sua pesquisa confunde materialismo e misticismo. A doença, como em Pascal, é um sintoma do exílio, do atrito com o mundo nessa reclusão intelectual, como uma metáfora concreta da fuga do convívio.

Ao passo que a enfermidade se espalha pelo corpo, cresce também a euforia referente às provas de suas teorias e suposições. Primeiro decompõe o enxofre e descobre o carbono como o elemento desconhecido das outras pesquisas, depois, inicia um processo de produção de ouro, que o caracteriza finalmente como uma espécie de alquimista moderno.

O sobrenatural parece brotar da visão angustiada do próprio real, da existência amarga, da dor eloqüente. Há um naturalismo extra-ordinário no qual o misticismo pode se manifestar sem contradizer a natureza. O personagem passa então do ateísmo materialista, para um misticismo não doutrinário, mas resultante de um processo misto de conhecimento da matéria e angústia existencial: “Nada se cumpre nesse mundo sem o consentimento dos



poderes ocultos: se o naturalismo apareceu, que o naturalismo se afirme e que renasça a harmonia de matéria e espírito” (STRINDBERG, 1982, p. 84).

A religiosidade se manifesta nessa busca científica. Na devoção à pesquisa encontra a sua fé e descobre o oculto não pela doutrina, mas pela própria experiência íntima com o seu objeto, racional e intuitiva. Reconhece uma certa “mão invisível” que o guia e pune pelos seus pecados. Na leitura das lápides dos cemitérios de Montparnasse, no qual costuma fazer seus passeios, manifesta-se também o interesse pelo sobrenatural devido os epitáfios impressos nos túmulos e, em um desses, encontra os princípios de sua vida no exílio: “*O crux ave spes única*. Foi assim que os túmulos vaticinaram o meu destino: Nada de amor! Nada de dinheiro! Nada de honrarias! Só o caminho da cruz conduz à Sabedoria” (STRINDBERG, 1982, p. 46). O personagem irá levar esses princípios consigo no decorrer dos acontecimentos e, mais uma vez, manifesta-se o drama pascaliano da negação e mortificação, que em Strindberg se revela como a inviabilidade da existência.

O personagem e o autor se assemelham a Pascal, pois nas entrelinhas ou ao redor de sua pesquisa, se desenvolve o drama psicológico, o drama humano, emocional, existencial. Une, como no filósofo francês, a racionalidade à consciência trágica da existência, fazendo desse modo com que o personagem não se torne apenas um cientista, um alquimista, mas também um artista sensível que extrai entre alucinações e amarguras, um fino lirismo.

Também como Pascal, o personagem lança a libertação terrena como último exílio. Strindberg não morre com o final de seu romance autobiográfico, mas Pascal deixa a vida sem finalizar a sua *Apologia da Religião Cristã*, nos legando os seus *Pensamentos* – fragmentados, recortados e colados dessa intenção – como uma obra de referencia para a modernidade que prosseguiu. E assim, como Mme Périer afirmou, “[...] tanto fez para abandonar o mundo que o mundo, afinal, o abandonou” (PASCAL, 1979, p. 16).



Terceiro Capítulo

Temas de Estética e Crítica



Em Montaigne o Eu encontra-se explícito nos *Ensaaios* ao se referir constantemente na primeira pessoa, além de instaurar-se como o elemento fundante a partir do qual desenvolve a sua reflexão. Em Pascal acha-se ocultado, revela-se no resultado da análise dos modos de conhecer e de existir, no retorno a si em busca do estudo da condição do mundo e do próprio homem. Tanto o ensaio auto-expressivo do primeiro quanto o fragmento argumentativo do segundo mostram a evidência do intimismo na medida que estão experimentando um novo modo de fazer filosofia, agora influenciado pelo livre exame e pelo antropocentrismo renascentista: uma nova abordagem, uma nova métrica, um novo tratamento do tema e da forma.

Sobre o intimismo, como salientamos anteriormente, não pretendemos falar das paixões dos filósofos, mas sim da emancipação do intelectual autorizado a pensar independentemente das estruturas que reinaram até a Idade Média. Almejamos falar do homem herdeiro do renascimento (burguês, autônomo e explorador) e da individuação da sociedade, no constante experimentalismo que relativiza o mundo e permite aos homens de idéias errarem sem medo de uma inquisição. É o *topos* filosófico que apontamos em Montaigne, uma plataforma observatória da paisagem, e a consciência da natureza humana em Pascal, o calibre da visão e do pensamento, a singularidade do olhar que se põe a discutir e ser discutido: o processo laboratorial. Enfim, a consciência de estar situado, de conhecer acerca de si e da natureza humana, da qual o indivíduo deve partir para chegar a conclusão sobre as possíveis verdades. Nomeamos tal condição de ângulo móvel em Montaigne e Pascal. Toda a mobilidade deve partir de um ponto fixo, sendo esse ponto a própria consciência de mobilidade que possibilita a mudança sem que essa represente uma



contradição evidente. A consciência de um estado humano geral, que parte da experiência particular e o capacita para a experiência pública: o nascimento do homem moderno que, vivendo numa coletividade, está ciente de sua individualidade.

A descoberta do Eu acompanha a descoberta de novos mundos. Navegar sobre as vastas possibilidades do conhecimento auferiu aos intelectuais a inquietação tão característica do homem moderno. Esse Eu seria herético da Idade Média, no qual o pensamento se mostrava concêntrico, voltado para a afirmação de uma crença de fé predominante. Já no renascimento é aceito como uma conquista: a conquista social do navegador que descobre novos mundos através do exercício de sua vontade exploratória. A natureza começa a ser reconstruída e o pensar refeito. Emergem novas necessidades na qual o filosofar precisa ser desancorado do porto seguro, do Platão e do Aristóteles escolástico, para ganhar outro patamar na compreensão do velho mundo, que agora olha para o novo e se volta para o espelho. Dessa forma, o Eu do qual falamos é conquista de uma filosofia que aceita melhor Heráclito: a tensão entre indivíduo e natureza e não a submissão completa dessa última, a linearidade hierárquica entre Deus, natureza e homem: o sistema onipotente.

Assim, explorar é assumir suas próprias dúvidas na busca por respostas para questões antes formuladas, e agora reformuladas por essa condição. O Eu segundo a nossa perspectiva é, como salientamos em Montaigne e Pascal, a base da dúvida, pois, no ato emancipatório do indivíduo, o homem se lança na pesquisa por outras respostas, questionando assim os versos criados outrora.

Segundo essa trajetória, Sérgio Milliet desponta como herdeiro direto desses filósofos que ousaram falar dos objetos a partir de si mesmo. Não compôs uma teoria sistemática para as suas análises, como também não fizeram Montaigne e Pascal. Escreveu



por ensaios, fragmentos e notas, idas e vindas, afirmações e retratações. Inconstante e inquieto, experimentou aproximações da verdade. Em sua atitude dinâmica e participativa, celebrou o drama do intelectual moderno: afastado da certeza paralisante do medievalismo graças a ruptura do renascimento, mas sem chegar a uma outra segurança. Assim, o Eu é a instabilidade aceita, a compreensão e a afirmação de um estado.

Lisbeth Rebollo Gonçalves, em seu livro *Sérgio Milliet, crítico de arte*, traça o percurso crítico de Sérgio Milliet, de sua formação ao seu esforço formador, nos trazendo relevantes ressalvas sobre o tom do seu discurso. Diz ela ao introduzir o autor ao leitor:

Sua tônica é, quase sempre, explicativa, interpretativa, sem objetivo acadêmico. Pouco cita autores teóricos para fundamentar sua posição e não têm para si a exigência de uma 'construção teórica'. Suas idéias centrais são, quase sempre, expostas de maneira genérica. Pode-se chegar a dizer que, muito mais que uma estética, Sérgio Milliet adere a uma ética. (GONÇALVES, 1992, p.XVII)

Nessa medida, Sérgio Milliet assemelha-se à Montaigne na fuga dos sistemas rigorosos e na aproximação de uma conversação com o leitor. Lembremos que Montaigne se nos apresenta despretensiosamente, sem a intenção de construir uma filosofia segura, mas sim uma especulação acerca de si mesmo: "[...] é a mim mesmo que pinto." Esse conhecimento de si mesmo evidencia a eclosão de um humanismo que privilegia o homem individual. Assim, mais que uma forma expressiva, o intimismo é uma postura moral.

A experiência cotidiana mostra-se constantemente nos ensaios de Milliet como uma estratégia de abordagem do objeto. Em *Definições*, ensaio presente em *Pintura Quase Sempre*, o nosso crítico relata a conversa com um amigo em que, após alguns momentos de diálogo, o convenceu acerca de sua posição. Mas, não estando contente com sua conclusão



reinicia a reflexão sobre outro processo. Solitário, retratado, expõe outros caminhos através de um ensaio:

[...] dentro em pouco convenci o meu companheiro. Mas não convenci a mim próprio e, sozinho, principiei a refletir com honestidade. Já não precisava vencer uma justa, brilhar diante de alguém, por isso toda a retórica de minutos antes perdia qualquer valor. E a sinceridade se impunha. As discussões, com efeito, comportam sempre esse inconveniente de fazer do mais pacato dos homens um pequeno advogado malicioso e chicanista. (MILLIET, 1944, p.30).

A conversação cotidiana é uma das intersecções do seu discurso. Milliet faz dela, ao transpor para o ensaio, uma experiência individual que traz esclarecimentos para a discussão do tema.

O Eu aqui adquire duas funções no discurso: interna e externa – conteúdo e forma. Interna na medida que traz uma outra dimensão à discussão do assunto. Externa quando se afasta da textualidade objetiva e insere na formalização do seu texto, um elemento informal como a conversação, seja com o outro ou consigo mesmo.

A subjetividade foi, desde o início, uma importante questão para Milliet. No seu período de formação em Genebra, ainda jovem, adquiriu o gosto pôr formas literárias de expressão subjetiva, como a poesia, o diário íntimo e o ensaio. O desejo de expressão dessa subjetividade veio junto à necessidade de liberdade num momento belicista e de refúgio, não apenas como necessidade estética, formal, mas ética na medida que possibilitava a exposição do indivíduo quando esse se sentia acuado.

Assim, iniciou sua vida intelectual como poeta, participando de diversas revistas (*Le Carmel, Esprit Nouveaux*), publicando três livros de poemas (*Par le sentier, En Singeant, Le Départ sous la Pluie*) e integrando a Semana de Arte Moderna de 1922 com a leitura de um deles.



A literatura do final do século XIX, como ressaltou Lisbeth Rebolo Gonçalves, foi caracterizada pelo “[...] ‘romance psicológico’ e ‘autobiográfico’ (biographie transposée), de análise dos estados de espírito, das crises de consciência, das deliberações interiores ligadas a acontecimentos dramáticos.” (GONÇALVES, 1992, p.16). Assim, a poesia do início em Milliet marcará sua atividade crítica, principalmente pela questão do subjetivismo. Trouxe a análise cultural o tom de relato humano mais profundo, fundamentado na individualidade do autor.

Regina Salgado Campos em seu livro *Ceticismo e Responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*, procura trazer à tona Milliet como herdeiro de uma certa tradição francesa e, pelo estudo das fontes, principalmente o *Diário Crítico*, visa mostrar como Montaigne e Gide estão presentes na obra do crítico paulistano. Já na introdução, justificando sua proposta, diz ela sobre o seu discurso: “[...] na primeira pessoa do singular, bastante modalizado, bem como sua definição de crítica, como conversa amável com o leitor inteligente, muito tem a ver com o texto de Montaigne.” (CAMPOS, 1996, pp.17-8)

O intimismo de Milliet recupera a postura de Montaigne perante o conhecimento, pois o Eu, como plataforma observatória, é um dos pontos principais de sua obra ensaística e crítica. Montaigne une, na análise dos seus temas, a auto-exposição à análise do assunto, desenvolvendo o seu discurso nesse movimento que vai do sujeito ao objeto, do interior ao exterior e vice-versa. Sua exposição concretiza-se não no sentimentalismo, mas numa maneira de apresentar o tema: a parcialidade. Nosso crítico trilha o mesmo caminho, fazendo o conhecimento do objeto e o conhecimento de si mesmo um ato recíproco. A aproximação com Montaigne se estreita e Regina Salgado Campos nos mostra como Milliet expôs didática e sedutoramente o filósofo ao leitor brasileiro, ressaltando o seu valor



perante os modernos: “[...] simultaneamente Milliet está construindo sua imagem de autor por meio da comparação implícita: eu sou Montaigne.” (CAMPOS, 1996, p.215)

Essa parcialidade admitida em Montaigne, que será a de Milliet, não incorre em dogmatismo pois foge ao sectarismo. É o reconhecimento da característica instável do homem e a crítica a um sistema totalizador, “[...]a afirmação de autonomia do propositos que fala em seu nome pessoal e não pretende formar sectários.” (CAMPOS, 1996, p.195). É a expressão pessoal como saída para as polarização dicotômicas, fuga dos extremos que nos são impostos. Mas não é só de Montaigne que Milliet adota esse Eu parcial e instável. Também é de Pascal que, com a sua preocupação de estabelecer os limites do homem, em sua própria constituição e nas possibilidades de conhecer, culmina num ser instável que está exposto à mutação como ato de sobrevivência, como fuga da fixidez que paralisa o espírito.

Assim, a parcialidade e a imperfeição afirmam o intimismo em Milliet, pois, como em Montaigne e Pascal, nosso crítico procura compreender a arte, e por vezes a natureza humana, se utilizando do discurso na primeira pessoa como modo investigativo e expressivo.

Possibilidades do conhecimento no debate estético

Sérgio Milliet compreende a arte como um problema para o conhecimento. Como um filósofo que olha para o mundo, para o discurso, com olhos investigativos, ele trata a arte com essa mesma inquietação especulativa, buscando uma resposta consistente, menos apressada e evitando cair no sectarismo dogmático tão temido dos amantes da sabedoria. Dessa forma, Milliet transfere algumas problematizações do âmbito filosófico para o



estético, inserindo nas calorosas discussões do círculo modernista paulista o rigor preciso daqueles que não se deixam envolver por teses fáceis.

Lisbeth Rebollo destinou um tópico do seu estudo, mais especificamente no capítulo dedicado à formação de Milliet, a questão da crítica à objetividade do conhecimento muito exercida no meio genebrino em que nosso crítico conviveu. Diz ela:

[...] a geração anterior a guerra de 1914, afastando-se do empirismo e da crença num objetivismo extremo, dá ampla atenção à questão da subjetividade. Esta virada de posição data do fim do século XIX, quando ocorre na vida intelectual uma reação contra a tradição positivista, cujas raízes podem ser localizadas em Comte. Começa a haver uma rejeição da preocupação excessiva com as minúcias do fato observado em detrimento da consideração do papel da intuição na elaboração do pensamento e da interferência da ótica pessoal. Desconfia-se de uma crítica objetiva, de uma temática de compreensão científica do mundo. (GONÇALVES, 1992, p. 12).

Nesse panorama, a posição intimista de Sérgio Milliet adquire um fundamento teórico mais amplo: não é apenas uma expressão estética ou proposta ética, mas constitui-se como um outro ângulo para a compreensão dos problemas, uma alternativa como Montaigne e Pascal também buscaram. Desse modo, esses filósofos emergem para Milliet como uma proposta de releitura aliada a planificação de uma atividade intelectual.

Diretamente influenciado por esses duelistas do passado, Montaigne e Pascal, nutriu o gosto pela polêmica e pela discussão tendo sempre como objetivo a conquista de uma posição além no âmbito da compreensão das coisas, um acréscimo para o conhecimento do objeto. Assim, o intimismo aliado à conversação, à polêmica, torna-se um meio muito utilizado pelo crítico para pensar e debater a arte e a cultura. Diz ele:

Gosto dos que pensem diferente de mim, pois só com esses posso discutir. Duas opiniões acordes redundam, no fim, em conclusão superficial, apressada e não raro falsa. Mas duas opiniões antagônicas, se de gente de boa fé, acabam se



acertando numa solução que é sempre um 'plus', um acréscimo a penetração de ambas. (MILLIET, 1944, p.7)

Há aqui um simples raciocínio dialético em que, voltando-se ao hábito da conversação de Montaigne, acentua esse movimento de tese, antítese e síntese na discussão e na solução de problemas. Não só o método relembra o filósofo francês, mas também a moralidade. Essa "gente de boa fê" assemelha-se ao *honnête homme* do século XVI e XVII, o bom espírito, elitista, educado e inteligente que se lança no diálogo a fim de encontrar uma verdade. Mas o tom revela a busca por uma alternância, pela fuga do sectarismo, se esquivando das opiniões grupais e optando pela síntese de premissas opostas, conquistando um novo lugar. Milliet recusa a superficialidade: é necessário enfrentar a tormenta para conhecer a natureza, é necessário enfrentar a oposição para conhecer o pensamento, refletir melhor sobre as coisas, sobre a arte e sobre o homem. Montaigne e Pascal haviam à séculos compreendido essa questão ao averiguar a oposição. Contra o pensamento comum da maioria, ressaltavam a minoria. Uma minoria bem pensante capaz de ir por outros caminhos, explorar outros meios. Contra a filosofia corrente sugeriam uma pausa reflexiva, um exame crítico, um cuidado perante enganos grosseiros.

O nosso crítico procura a diferença e a alternância tendo em vista uma certa originalidade reflexiva, ressaltando que não só o intelectual, mas o também artista, deve buscar esse objetivo, compondo assim uma cultura mais rica e interessante sob o ponto de vista discursivo: "Com muito maior razão na arte, feita de subjetividade e de expressão individual, deve o artista aborrecer a fórmula, o padrão, a lógica simplista. A vida é feita de diferenças tanto quanto semelhanças e assim será arte, expressão mais profunda da vida " (MILLIET, 1944, p.43) .



Voltamos ao debate clássico da filosofia: Parmênides versus Heráclito, constância versus inconstância. Milliet segue o caminho da inconstância, heraclitiano, como também trilharam Montaigne e Pascal: um rio que precisa correr para a vida se revelar em todo a sua complexidade, para o pensamento mostrar-se em todo o seu dinamismo. Do mesmo modo ocorre na arte. Se o artista não compreender a vida e o seu sentido profundo, a alternância, as ondulações do percurso, ele não fará uma obra que expresse algo relevante, mas prosseguirá reproduzindo alguns tons sem alcançar os diversos matizes possíveis.

Dessa forma, Milliet vê o risco que movimentos artísticos podem causar, criando teorias totalitárias e unilaterais, estatutos rígidos a serem seguidos e uma incompreensão mútua desagradável ao âmbito de uma discussão rigorosa acerca da arte e das idéias: “É o que ocorre justamente por ocasião dos movimentos artísticos que procuram arregimentar-se sob o signo de uma teoria qualquer. Graves corolários dessa arregimentação: a intransigência, a virulência, a agressividade, a burrice em última análise.” (MILLIET, 1944, p. 221)

Há então uma carência de debates estéticos de dimensões filosóficas mais amplas. Muitas escolas artísticas filiam-se as mais diversas teorias, entretanto só sabem lançar manifestos e tratados reivindicatórios de uma nova posição da arte e não percebem o caráter unívoco dessa atitude. Panfletários de certo modo, esquecem-se das “diferenças” e das “semelhanças”, da complexidade da vida que não pode ser reduzida à uma teoria . Novamente voltamos à Montaigne (“pintar com o mesmo carvão o preto e o branco”) e a Pascal (“há quem ouça os sermões assim como ouvem as vésperas “) . A arte como produtora e objeto do conhecimento, deve se lançar na compreensão da complexidade do homem e da vida como fizeram os filósofos citados, buscando as respostas da sua forma.



Como o intimismo, o ceticismo encontra-se no seio dessa crítica de arte que desejamos apresentar em Milliet. A dúvida mostra-se como um método investigativo na busca do saber artístico. Um método, mas também uma alternativa possível para o conhecimento. No tópico seguinte, dedicaremos nosso estudo à relação dessa crítica ao ceticismo, mas antes esboçaremos essa postura.

Contra a posição dogmática de muitas escolas artísticas, filosofias e teorias modernas, Sérgio Milliet propõe o seu ceticismo como construtivo para o debate estético, escapando assim da “intransigência” dos movimentos. Para isso, podemos citar seu *Prefácio em Tom de Polêmica*, introdutor do livro *Fora de Forma*, no qual se defende perante as acusações assentadas na má compreensão de muitos críticos perante a sua posição. Diz Milliet na primeira pessoa :

Censuram-me a desconfiança que manifestão a meu de contra o totalitarismo filosófico, sociológico ou artístico. Desejariam-me, os mais amigos, entusiasta das novas doutrinas, dogmático talvez, apaixonado sempre. E aduzem a seus comentários os mais batidos argumentos de que só a fé remove montanhas, de que a dúvida é destruidora etc. Há em tudo isso muita demagogia e muita ingenuidade. Acreditar cegamente em qualquer explicação unilateral do mundo, seja nas artes, na psicologia ou na sociologia, seja nos demais campos do saber e talvez cômodo, mas infantil senão desonesto. (MILLIET, 1942, p.6)

Censuram em Milliet a polêmica, pois desejariam um debate direcionado. Como crítico modernista não está interessado em promover movimentos, mas a compreensão ampla de um processo. Apegar-se à crença na novidade seria uma postura infiel a verdadeira tarefa do crítico: “[...]colocar perante o leitor uma questão, de apresentar um problema com todos os seus dados a fim de suscitar discussões.” (MILLIET, 1942, p.47) O crítico e o intelectual honestos não devem esconder essas “questões” através de uma postura simpática aos seus credos. Mostra-se necessário investigar o problema a ponto de



trazer à tona os diversos aspectos de uma obra, de um movimento, de uma época. Como Pascal já havia dito, já ressaltado no capítulo anterior, não há verdade pura, pois ela está plasmada em erro e acerto. Essa condição do conhecimento encontra-se no seio da crítica de Milliet. Diz nosso autor: “Aliás essa é a marcha natural das generalizações apressadas: partir da observação da coincidência e, fechando os olhos às contradições, arquitetam –se livremente com a ajuda dos tijolos da lógica. Tudo é perfeito, claro, simples; somente as premissas são falsas. “ (MILLIET, 1942, p.6)

Desde o início, procuramos ressaltar um crítico de arte a partir de características filosóficas, diferente do sociólogo, do historiador ou do poeta. Queremos trazer à tona o Milliet leitor de Montaigne e Pascal, preocupado com a discussão da arte, tendo em vista a problematização da postura do fazer e do conhecer estético. O ceticismo, principalmente o empregado por Montaigne e Pascal, apresentou-se como um instrumento eficaz que o nosso crítico se utilizou para obter esse resultado. Não adotando-o como os antigos gregos, Pirro e Sextus, um ceticismo radical na qual o conhecimento não é possível, e sim como um instrumento para averiguar o seu objeto. Diz Milliet:

Bem sei que a filosofia moderna deu à palavra ceticismo um sentido de negação integral. Mas houve no caso uma deturpação do sentido anterior do vocabulo, que era apenas o de dúvida: e da dúvida à negação vai um passo enorme que não pretendo dar, cuja possibilidade de ocorrência, nada, em meus escritos, permite prever. (MILLIET:1942,p.7)

Fica mais claro o seu entendimento do ceticismo: o emprego da dúvida na investigação acerca do conhecimento do objeto e não como negação da possibilidade de obtenção desse. Queremos salientar o ceticismo como atitude que Milliet empunhou na averiguação da conduta intelectual. Lembrando o texto fundamental de Gerard Lebrun, *A Mutação da Obra de Arte*, o filósofo francês – que por tantos anos enriqueceu o debate



filosófico no Brasil – apontou na arte um comportamento que se transforma nas diferentes épocas (LEBRUN, 1983). Desse modo, parece ser na compreensão do comportamento da arte que nosso crítico se lançou: como ela se constitui, se expressa, o que expressa em cada período e, principalmente, as razões que justifiquem essas naturezas diversas.

Continuando, Diz Milliet: “Ora o ceticismo consiste em descer às premissas para verificar-lhe a verdade intrínseca “ [...] “ Não é portanto destruidora, mas construtiva na base da experiência ” (MILLIET, 1942, p.6). Definido dessa forma, o ceticismo se aproxima da “razão dos efeitos” pascalania. Procura a causa das manifestações, a origem de um ato, de uma ideia, de uma obra. Essa foi a atitude de Milliet como crítico de arte: investigar com dúvida para não cair no totalitarismo intelectual, um sectarismo paralisante. Diz Milliet:

Ora o totalitário é o indivíduo que se afoga no simplismo, que tira uma doutrina severa, dogmática, inteiriça, de um certo numero de coincidências. Além disso, o totalitário é um fraco. Não remove montanhas com sua fé mas esmaga-se contra elas. Porque o totalitário é um indivíduo que têm medo da realidade, tem pavor de não chegar pela razão a um resultado que o descanse para sempre de pensar. (MILLIE.1942, p.6)

Não é o descanso, a certeza, que Milliet busca, pois, como diz Pascal: “[...]o inteiro repouso é a morte” (PASCAL, 1979,p.70) . Assim, “[...]cansado de procurar, o homem se entrega afinal, refugia-se na mística. Fica o cético, o corajoso prosseguindo na pesquisa ingrata, única entretanto ainda suscetível de trazer alguma luz ao nosso caos. “ (MILLIET, 1942, pp.6-7)

Esse caos se formou através dos totalitarismos que se impõe, um a um, como resposta acabada. Não abrindo ângulo ao pensamento crítico e gerando diversos males, sejam eles de ordem material (a política) ou intelectual (a filosofia, a arte, etc.) Assim, Milliet faz sua opção pelo relativismo, decorrente do intimismo e do ceticismo –também



presente em Montaigne e Pascal – como a postura mais honesta: “Tudo é relativo e sujeito a ponderação. Mil réis para o pobre corresponde a uma refeição, para o rico uma esmola. Não entender assim a vida é afogar-se no mais absurdo dos simplismos.” (MILLIET, 1942, p.6)

Pascal volta ao discurso de Milliet. Para o filósofo não se poderia pensar Deus pela razão, nem questões empíricas pela religião. Assim, justifica-se o relativismo de valores do qual Milliet fala: “Em lugar de considerar o relativismo prudente, construtivo e sobretudo dos verdadeiros sábios, entusiasmam-se os homens pelas fórmulas e receitas dos maus cientistas.” (MILLIET, 1942, p.20)

Num retorno à origem do pensamento moderno, retomando a discussão entre teocentrismo e antropocentrismo, nosso crítico ressalta:

A razão destruiu a origem baseada no direito divino, mas a nova ordem ergueu-se sobre alicerces não menos irracionais. Apenas mudou a técnica e o nome da divindade. A demagogia caracteriza-se de resto, pela ausência de inteligência e pela horizontalidade de conceitos. (MILLIET, 1942, 20)

Montaigne e Pascal também transferiram a atenção de Deus para o homem, cada um a seu modo. Montaigne de forma mais radical, voltando-se contra a religião, enquanto que Pascal foi religioso, mas sempre fez do homem seu tema principal. Não impregnaram com a crença a existência humana, mas, pelo contrário, continuaram exercendo a dúvida nesse novo momento do pensamento. Assim fez Milliet: utilizou a razão, mas não deixou de duvidar dela:

Tenho fé em alguns fatos: acredito em muitas teorias, não aceito nenhuma doutrina inteira, porque tudo, e principalmente a razão, me leva à certeza da relatividade das coisas, à convicção de sua complexidade e à idéia de que somente em campos muito restritos nos é dado pretender a uma conclusão definitiva. (MILLIET, 1992, pp.8-9)



Desse modo, nosso crítico descreve sua postura como intelectual, que muito lembra os filósofos de sua leitura:

Fica assim explicada a minha atitude. Não é nova. Nada tem de original. Mas há bons exemplos, no passado, de que é eficaz. Não é poética, na velha acepção sentimental e imaginosa, mas enche-se de poesia no novo sentido de penetração da verdade interior, de expressão do essencial. E é também científica porquanto somente em virtude da dúvida permanente dos sábios, ante as afirmações metafísicas e místicas, foi possível progredir no conhecimento das forças naturais e dominá-las até certo ponto. (MILLIET, 1942, p.9)

Crítica e ceticismo, arte e dúvida

A partir do esboço sobre uma certa teoria do conhecimento, que Milliet interpreta na busca de um sentido para a crítica de arte e para o papel do intelectual como agente cultural, começa a esclarecer a postura crítica desse peculiar modernista, um tanto quanto marginalizado pelas próprias idéias fixas, os dogmas, que atacou durante sua vida. Sendo assim, é nosso dever compreender o objetivo da crítica e o sentido do ceticismo na esfera reflexiva de Milliet. Começemos pelo ceticismo, elemento filosófico fundamental dessa crítica que nos propomos a estudar.

Milliet, como leitor de Montaigne e Pascal, traz consigo a dúvida como elemento problematizador no seu exercício de compreensão do homem, do mundo e da arte. Do mesmo modo que têm o Eu como motor de sua investigação e o conhecimento como relativo aos modos de percepção e reflexão sobre os objetos, assume a postura de um cético que não aceita certas maneiras totalizadoras que muitos intelectuais e artistas no século XX abordam os assuntos: o sectarismo em arte, na política ou na própria opinião comum.



Em 1938, nos *Ensaio*s, Milliet expressa com afinco suas reflexões sobre o ceticismo: atitude filosófica que se tornaria constante em sua atividade intelectual a partir dos anos 40. Nele encontram-se dois escritos importantes para iniciarmos uma reflexão sobre o ceticismo na sua postura crítica: *Ceticismo* e *Em prol do bom senso*. Ambos se encontram no capítulo denominado *Documentação Social*, pois sua investigação ainda mantém fortes marcas sociológicas. Sendo assim, é à formação de um país que a dúvida se aplica primeiramente, a arte decorreria disso.

Observa com preocupação que o ceticismo é “o antídoto necessário ao envenenamento místico do mundo atual “ (MILLIET, 1938, p.211). Mas que veneno é esse? A crença propagada irresponsavelmente pelos que não se ocupam de uma análise rigorosa dos termos, dos temas, fazendo-o ora inocentemente ora propositalmente por um ego filosófico, uma ideologia encartilhada, forma acabada de um mundo em transformação. Nesse ponto o ceticismo de Sérgio Milliet é uma abertura para se discutir e compreender um processo que não se finalizou. Emoldurar um raciocínio seria abortar os fatos que se multiplicam no contínuo devir dessa modernidade inacabada, em composição. Milliet põe-se agora a reavaliar o ceticismo e mostrar que não se trata apenas de uma idéia vulgar de “descrença e negação pura“(MILLIET, 1938, p.211), sentido pobre e rasteiro popularizado na boca dos incultos ou pessoas de estreita percepção, de pouca sabedoria. Nosso crítico almeja resgatar a dúvida como instrumento filosófico, e crítico, dos franceses modernos: Montaigne, Pascal e Descartes em certos momentos. Para ele, o ceticismo como “a doutrina filosófica é mais elástica “ (MILLIET, 1938, p.211), mais flexível que o sentido convencional da descrença.

Continuando, nosso crítico diz:

Não estabelece a dúvida, como base do ceticismo, para simples efeito da negação dogmática, mas a coloca sistematicamente diante de nós com o intuito de forçar-nos a um exame cuidadoso de tudo que se apresenta à aprovação do nosso espírito. O ceticismo é eminentemente construtivo. Não se trata de um paradoxo fácil, mas é construtivo à maneira do bom engenheiro que lança uma ponte sobre um rio de margens movediças e volume de águas variável. (...) A ponte só se construirá depois de estudado o problema de todos os ângulos e de acordo com os dados mais objetivos. Ao passo que o misticismo é destrutivo à maneira do advogado que comove os jurados e obtém a absolvição do réu culpado. (MILLIET, 1938, pp. 211-12)

Milliet não compreende o ceticismo de forma niilista ou como expressão de uma postura crítica descompromissada: a dúvida levada a cabo como reflexo de uma negação absoluta, descrença total na matéria e nas idéias. Para justificá-lo, utiliza-se da metáfora do engenheiro com o intuito de demonstrar a importância do ato dubitativo para não se aceitar teses fáceis, falhas ou ingênuas e, conseqüentemente, edificar um conhecimento mais realista, afastado das ilusões. Compreende ainda, como aplicação da dúvida, os partidários aos místicos, atacando-os através dessa aproximação da realidade palpável e demonstrável, bem postulada em *Em prol do bom senso*:

O homem de partido é sempre predestinado ao misticismo. É sempre um homem capaz de sacrificar a sua humanidade própria a um mito mais ou menos vago e perigoso. É um homem que se desprende da terra, da realidade, do objetivo, para agarrar-se às nuvens. Nunca será um cientista nem uma inteligência superior, embora muita vezes não se lhe possa negar o gênio. (MILLIET, 1938, p.216)

A crença transformada em Verdade, como fazem os partidários e místicos, afasta os homens da própria realidade. Afasta, pois a circunferência dessa realidade não pode ser abraçada com os esticar de nossos próprios braços, como diria Pascal. Ela nos escapa e o que podemos fazer é ater-nos aos seus fragmentos, analisando-os da melhor forma, sem a ânsia totalizadora que constantemente nos afoga. Milliet inverte o valor na pesquisa sobre o



conhecimento. Ataca um indutivismo que generaliza as descobertas particulares, para se por num ato dedutivo inacabado, uma dialética sem síntese, em que parte desses fragmentos da realidade, dos pequenos tópicos, para prosseguir na investigação que os seus resultados permitem. Há nisso muito de um empirista que se atém aos fatos e percebe as contradições destes, opondo-se a um platonismo ou um agostinianismo que cria uma totalidade da realidade transformando suas conclusões em crenças.

A crítica à religião encaixa-se então na crítica aos saberes instituídos e sustentados pela crença dogmática, tanto quanto a política ou as artes. Diz ele, em 1940 no primeiro volume do *Diário Crítico*: “A religião explica o mistério pelo mistério. E assim feitos : quanto menos clara mais nos satisfaz a explicação [...] não nos importa o racional: queremos uma certeza cômoda e não uma ignorância lógica . ” (MILLIET, 1981, v.I, p.8). O “mistério pelo mistério” é uma estratégia eficiente na canalização da crença alheia, pois grande parte das pessoas preferem crer naquilo que não podem constatar do que em fatos verificáveis, e assim, sujeitos a não contrariar as suas convicções pela demonstração. Montaigne aproxima-se desse assunto ao relembrar um pensamento de Platão. Apontamos essa situação no capítulo dedicado a ele mas, como um exercício comparativo, que é a nossa intenção, é válido relembrar: “[...] eis por que, diz Platão, é mais fácil ser acreditado quando se fala das coisas de natureza divina do que das coisas de natureza humana; pois a ignorância dos ouvintes abre belas carreiras aos argumentos inverificáveis.” (MONTAIGNE, 1971, p.110)

Observamos então a consonância entre Milliet e Montaigne, e mais do que isso, a ressonância do discurso de um filósofo renascentista adquire na obra de um crítico de arte modernista que, apesar da distância histórica, confessa proximidade filosófica ao partilharem preocupações semelhantes nos seus escritos: a dúvida, a relatividade.



Ainda em *Em prol do bom senso*, dá continuidade a sua crítica aos dogmáticos de modo geral, aqueles que crêem religiosamente em suas conclusões, tendo como referencial a ciência pelo seu caráter probatório, experimental:

Estamos mais uma vez em plena era obscurantista anticientífica, de descabelado romantismo. Com as paixões de atanh e idênticas cegueiras fraticidas, embora, do dizer de alguém se abrande o desastre intelectual no confronto de certas invenções definitivamente adquiridas, como a escova de dentes e a navalha de segurança.... (MILLIET, 1938, p. 217)

Milliet analisa a modernidade e encontra nela uma credence imanente ao seu processo. A crença na tecnologia, nos manifestos, na forma pura ou na práxis engajada. Nada melhor que uma retorno à “crítica impiedosa de Voltaire “ (MILLIET, 1938, p. 217), e também, diríamos nós, de Montaigne e Pascal, como injeção de lucidez para essa nova euforia. Ponderação sobre o entusiasmo do nosso tempo. Algo a ser necessariamente ressaltado.

Por fim, diz Milliet:

Já não se quer mais morrer na cama dos avós e despreza-se olímpicamente o bom senso passadista. Ao lema antigo ‘viver bem’ representativo da inteligência, opõe-se com infantilidade o de ‘viver perigosamente’, ilustrador de uma concepção patológica da vida. (MILLIET, 1938, p. 218)

A sua postura cética consagra-se ao escrever, no segundo volume do *Diário Crítico*, em 1944, a seguinte sentença: “[...]sentar nas suas convicções como uma poltrona é a mais comum das covardias, e a mais compreensível “ (MILLIET, 1981, v.II, p. 61). Um medo comum de enfrentar as contradições que a realidade nos proporciona. “Compreensível” pois querem construir uma realidade, repleta de ilusões egoístas sobre o mundo circundante. Falta de ânimo para enfrentar a dura disciplina da dúvida.



Milliet chega então a uma posição em tom de epitáfio. Dúbia, um drama de difícil solução: “Triste privilégio, por certo, o de compreender, afinal, que as grandes doutrinas não passam jamais de anestésicos ! É triste porquê essa percepção da rude vida nos atinge quando já definha em nós o entusiasmo da luta . “ (MILLIET, 1981, v.I, p.6) Nosso crítico parece estar pensando sobre as conquistas da humanidade. Grandes teorias e sistemas filosóficos de valor, mas que nos adormecem todo o tempo, amenizando a dor de viver com as contradições da realidade. A morfina que nos entusiasma para a luta, mas que não nos cura da dúvida.

Regina Salgado, num estudo minucioso já citado anteriormente, traz-nos a ocorrência do ceticismo em Milliet. Para ela, a defesa do ceticismo é uma advertência: “[...] o mundo atual não gosta do ceticismo pois o dogmatismo é o mais seguro meio para estimular a ação “. (CAMPOS, 1996, p.239). Com isso ele não pretende negar a ação, mas não quer que ela seja sectária, inflamada.

Compreender o sentido do ceticismo na obra de Sérgio Milliet nos ajuda a pensar melhor o sentido da crítica de arte no âmbito de sua práxis intelectual. A sua defesa da crítica foi intensa, sempre demonstrando a relevância desse ato, lançando vários “critérios” que balizaram essa atividade. Ao longo do seu *Diário Crítico*, nosso autor sobressalta alguns desses “critérios” demarcatórios para a crítica. Em 1943, encontramos um ponto inicial para desenvolvermos um estudo de sua postura sobre esse assunto. Diz ele: “ O critério da critica não é o do ‘gosto ou não gosto’ do amator; é o da importância da obra criticada. E mesmo nos ataques esse critério impera “ (MILLIET, 1981, v.I, p.269) Assim, Milliet continua esse raciocínio no dia 2/07/1944, com a seguinte sentença:



O simples fato de uma obra ser ortodoxa e fiel às doutrinas que nos são simpáticas não dá o direito de se impor como excelente. Ela pode até ser utilíssima ao credo propugnado por nós, muitas vezes mais útil mesmo do que as outras, ela não será uma obra de arte. (MILLIET, 1981.v.II, p.195)

Delimitação clara e predisposição elementar para exercer a compreensão da obra. O risco do 'gosto ou não gosto' é de culminar no mesmo partidarismo ou misticismo ressaltado outrora. Gostar não é uma predisposição para o julgamento seguro e muito menos para a compreensão do sentido da obra. É uma posição simpática que não traz resultados relevantes para o conhecimento da arte. Sendo assim, se gostar não é uma base sólida, um *topos* filosófico adequado para se pensar a obra, qual seria o melhor procedimento para tal intenção?

No quarto volume do *Diário*, mais especificamente em 22/01/1946, nosso autor estabelece três critérios, "condições", para a ação crítica: "ler", "ver" e "meditar".

O ato de "ler", como predisposição básica, consiste em compor uma arcabouço, "um 'back-ground' imprescindível" (MILLIET, 1981, V.IV, p.20) para o desenvolvimento de uma análise, acumulando conhecimento de forma a desenvolver uma experiência cultural necessária ao encontro com a obra. Antes de tudo, Milliet fala da formação. Compreender uma obra não se resume apenas à observação de seu motivo e de sua formalização. Mas também lançar o espaço limitado do trabalho numa comunicação com a própria história das humanidades. No entendimento de sua formalização, deve-se seguir as linhas da obra em suas ascendências e descendências, nas curvas e nas retas que seguem as epígrafes do tempo. O impulso criador não constrói apenas uma estética particular. Ele permeia uma moral e um estado existencial, que se fazem na obra ou delimita o seu nascimento.



“Ver” consiste em uma primeira leitura, um olhar penetrante e exploratório do objeto, apreendendo as suas características íntimas, o seu raio de alcance, sua profundidade, ao ponto de conhecer sua intimidade e reconhecer nela um fato cultural. Intimidade também é saber olhar a amargura dos ásperos lábios que tocam a nossa história. Os momentos felizes que contribuem para a saúde do homem, tornando a vida essa essência agri-doce que enverniza as obras. Mas para saber “ver” é necessário saber “ler”. Por isso, o crítico moderno deve à poesia, à história, à filosofia, à sociologia a devida atenção. Como também é necessário saber olhar os diversos modos de sentir que se confundem entre o nosso coração e a nossa razão.

E, por fim, “meditar” consiste numa segunda leitura, a leitura final desse processo, no qual ocorre uma síntese ao estabelecer as relações possíveis “[...]dentro daquilo que a sua formação e a sua observação permitem, implica na vontade (e capacidade) de estabelecer as relações do que se vê com o que se conhece” (MILLIET, 1981, v.IV, p.20). Nesse momento o crítico deve contextualizar a obra histórica e filosoficamente ao ponto de relacioná-la com um passado, um presente e um futuro, exercitando o seu espírito em descobrir as suas relações mais diretas e formular possíveis ligações. Buscar um sentido para o objeto apreendido, pensado, de forma que a individualidade do autor integre-se à coletividade do meio, estabelecendo um *nexus* de correspondências entre o homem geral e o crítico particular.

Desse modo, o gosto não justifica uma obra, e essa é exatamente a tarefa do crítico: se responsabilizar pela escolha demonstrando as suas implicações e suas razões: a razão dos efeitos que Pascal perseguiu durante sua vida.

Mesmo sugerindo alguns preceitos para a crítica, Milliet não almeja fechá-la em diretrizes rígidas, e por isso afirma a necessidade da intuição no crítico para não culminar



em um racionalismo alegórico e classificatório. Diz ele a 17/09/44, no segundo volume do Diário Crítico:

Em matéria de crítica de arte, o racionalismo como instrumento de trabalho didático. Ele não nos leva a uma penetração, mas a uma classificação. E o essencial na crítica de arte é sem dúvida alguma, descer com o artista no fundo de sua obra, quaisquer que sejam os meios de acesso lógicos ou não, retos ou tortuosos. Classificar o artista, catalogando meticulosamente, de nada adianta e mal passa, o mais das vezes, de atitude pedante e professoral. A realização artística escapa às classificações. (MILLIET, 1981, v.II, p. 257)

Milliet não deseja uma postura unilateral. Como alternância ao racionalismo inerente ao exercício da reflexão, propõe a intuição como postura condutora da crítica, se assemelhando a um bom filósofo que reconhece na lógica o instrumento para a sua reflexão. Isso se justifica na medida que Sérgio Milliet não compreende a crítica de arte como atividade menor. Assim sendo, para que o crítico não seja apenas um relator, um júri, um arquivista, classificador e ordenador de informações, busca a aproximação dessas duas atividades, arte e crítica, pelo ato intuitivo que conduz a criação. Dessa forma, interpretar seria criar um significado que por si só reinventaria a obra.

Ainda no mesmo texto fala da intuição como a característica de um bom crítico. Diz ele:

[...] o bom crítico, crítico inteligente (no sentido de compreensão) é a sua aptidão para intuir, e arrancar assim do domínio do irracional a verdade recôndita, a mensagem fecunda. Em suma, o crítico só atinge o sentido da obra de arte, e portanto só lhe entende o alcance, quando cai em estado de graça, quando comunga com o artista em virtude de uma dessas 'polarizações obscura' (...) Em outras palavras: quando perde o controle da razão fria. O crítico feliz é o que serve de trampolim para a obra do artista (MILLIET, 1981, v.II, p.258)

Continuando, em *Pintura Quase Sempre*, encontramos algumas elucidações sobre a tarefa do crítico:



A função é interpretar e procurar uma ligação presumível das coisas entre si . “ (...) “ Não há crítico sério que não ambicione dar um ‘sentido ‘ à arte, que não deseje encaixá-la dentro de uma doutrina, que não tente explicar-lhe a técnica e dela induzir uma legislação. O artista cria, o mais das vezes, sem segundas intenções, mas vem o crítico e, sabidamente, envolve a obra em mil e uma anotações acerca das influências, das causas e dos fins do trabalho artístico. O crítico é um arquiteto ‘a posteriori’, capaz de desmontar a obra de arte, pedaço por pedaço, para dizer como foi feita e com que material. E nesse trabalho mexeriqueiro de desmontagem e remontagem mais de uma vez se engana e ficam sobrando parafusos. (MILLIET, 1944, p. 217)

A missão do crítico para Milliet cristaliza-se na busca de um sentido para a arte. Um sentido resultante da contextualização e articulação de suas idéias, concomitantemente às múltiplas relações possíveis no mundo. Assim, essa tarefa aproxima-se de um objetivo filosófico. O de Pascal e sua “razão dos efeitos“, que através da racionalidade busca o princípio das coisas como causa para um efeito percebido.

A filosofia manifesta-se como um instrumento eficaz na busca desse sentido para a arte, é “mais elástica“ como diz nosso crítico. O ceticismo, como modo de análise filosófica, auxilia Milliet também a ver a arte de uma maneira mais “elástica “, não assentando as possíveis conclusões em terrenos estreitos.

Um dos principais temas em estética no qual Milliet exerce seu ceticismo, foi em relação à fórmula na arte. Diz ele:

Há uma tendência para as definições formalísticas que a discussão atenua e a concordância amplia. Ora, a fórmula é uma quase verdade, de que precisamos de contínuo desconfiar; e a fórmula não só se compraz mais ainda se fortalece no ambiente dos entendimentos absolutos . Uma ‘capelinha’ artística não passa em suma de uma tentativa de adubação de terreno para a cultura de certas fórmulas. A divergência, ao contrário, não permite o desenvolvimento da planta nefasta. Na terra rude que ela rodeia só vingam as verdades sólidas. (MILLIET, 1944, p. 7)

Milliet define a formula como “aplicação de determinados truques no intuito de se obterem certos efeitos “ (MILLIET, 1944, p.50), e ressalta sua perniciosidade alegando

que “ ela ilude dando uma impressão de verdade que se esvai ante uma contemplação mais demorada “ (MILLIET, 1944, p.51). Ou seja, a fórmula é o convencional que se repete por falta de percepção ampla e profunda das coisas. Como o “farmacêutico“, metáfora muito bem empregada pelo nosso crítico, trabalha com as fórmulas receitas e não as cria como o médico, o mau artista se apóia nessa mesma atitude simplista e superficial, que trás o antídoto para suprir o mal estar temporário daqueles que sofrem, mas não se ocupa em elucidar suas razões intrínsecas.

Por fim, cabe uma dura exigência de Milliet.

Um ditado popular afirma que é preciso confiar desconfiando. Pois essa será a melhor orientação do crítico. Confiar na razão desconfiando dela, e desconfiar da intuição nela confiando entretanto. Esse relativismo é difícil, mas pequeno é também, e por isso mesmo, o número de bons críticos. (MILLIET, 1981, v.II, p. 259)

O que seria um bom crítico para Sérgio Milliet? Um cético? Milliet escreveu uma resposta para essa sentença antes de pronunciá-la. Em 1943, no *Diário*, ele diz:

Um bom crítico é, em verdade mesmo de sua capacidade de penetração, e de entendimento, em virtude de sua inteligência, um cético. Parte à procura da verdade, no melhor das hipóteses, mas o encontro de mil verdades diferentes e a compreensão delas o levam a tentar apenas a descoberta de sua verdade própria. Dai o fato dos melhores críticos serem aqueles que se contam e se exploram a si mesmo através das obras alheias. Que usam estas como trampolins para saltar nos pântanos de suas próprias almas e trazem do fundo as riquezas que de outro modo ficariam perdidas. (MILLIET, 1981, v.I, p.132)

Mais uma vez Milliet segue paralelamente a Montaigne, trilhando o mesmo caminho desse, mas dessa vez asfaltado, e culminando em conclusões parecidas às do filósofo francês. Se recuperarmos nossa reflexão do início, Montaigne chega a um ceticismo como decorrência da aceitação do Eu. Aqui, Milliet também faz o mesmo. A



busca por respostas provinda desse Eu resulta da não aceitação das verdades que o mundo lhe propõe: uma revisão crítica de valores. O Eu como postura dubitativa perante as coisas e não como escapismo intimista e romântico. Como plataforma observatória mas também responsabilidade pela escolha do caminho. Ele não só nega um caminho e escolhe outro, mas justifica sustentando uma posição alternativa.

Artistas e problemas estéticos do modernismo

À medida que prosseguimos no processo comparativo, investigando as hipóteses, suscitadas nas questões filosóficas de Montaigne e Pascal, vamos nos aproximando de um resultado para a nossa questão de fundo: como Milliet problematiza a arte moderna a partir dessa transferência, dessa releitura, de conceitos da filosofia para a arte – a ressonância de posturas passadas?

Começemos então a aplicar essas posturas admitidas por Milliet – esboçadas por nós – perante a arte moderna de fato, apontando algumas questões inerentes a ela que se estabeleceram como objeto a sua problematização, esse crivo crítico que viemos apresentando.

Auguste Renoir foi um dos artistas que Milliet nutriu maior interesse. Talvez porque, como disse Giulio Carlo Argan, após Renoir ter começado a trabalhar com Monet e formar a gênese do grupo impressionista, “será o primeiro, em 1878, a abandonar as exposições do grupo, a recusar qualquer programa de tendência, a busca do sucesso nos salões oficiais.”(ARGAN, 1998, p.102). Mas não nos detenhamos a esse único aspecto, este



seria uma motivação original, sedutora para um crítico que abolia as regras e salpicava seus escritos com uma dúvida penetrante.

No ensaio intitulado simplesmente de *Renoir*, editado originalmente em *Fora de Forma*, mas reeditado mais tarde em *Pintura Quase Sempre*, o qual iremos utilizar, Milliet expõe-nos o pintor francês dotado de imperturbável vitalidade criativa, de uma dúvida salutar que, por fim, transforma-se em delicada sapiência.

A principal questão que conduz o ensaio é a da aceitabilidade de Renoir. O que explica a unanimidade de aceitação entre crítica e público? Sendo que à seus companheiros (Monet, Cézanne, Gauguin) tanto uma como o outro foram duramente hostis?: “A que universalidade espantosa terá atingido esse pintor para que a vitória tão completa lhe tenha sido permitida?” (MILLIET, 1944, p.233). Mas nosso crítico, como sempre, prefere não investigar essa questão pelas vias tradicionais, corais e indutoras. Escolheu um outro caminho, marginal mas que se revela rico, uma contribuição mais profunda para o assunto. Se justifica ele:

Hesito em penetrar a análise do problema; sinto-me à beira dessa questão intrincada do gosto, do agradável, na iminência de cair em cheio na discussão das definições da arte, de seus objetivos, de sua função social. Em tais circunstâncias bem mais tentador se me afigura escapar pela tangente do otimismo sadio, com que já explicaram logicamente o fato os mais espertos. Mas desconfio terrivelmente da lógica ... e sobretudo dos espertos! (MILLIET, 1944, p. 233)

Milliet não aceita o caminho mais fácil, discutir as questões pelos caminhos já civilizados, caminhos colonizados por outros intelectuais. Controverso, procura pensar a questão por outro ângulo, por outra distância, se assemelhando à atitude de seus antecessores. Não é seduzido por idéias fáceis nem se rende à deduções bem alinhadas, justas até certo ponto mas que no fundo são carentes de significados profundos. Deseja inverter o processo, trilhar caminhos ainda pouco percorridos, lançar questões não tocadas,



ou pelo menos pôr um ângulo não cruzado, um outro ato civilizatório, pós-civilizatório: idéias difíceis mas não menos apaixonantes.

Resposta comum a essa questão é a de Camille Mauclair e Elie Faure que Milliet expõe para, em seguida, analisar e se opor. Elas comparam Renoir à Rubens apontando uma espécie do “ otimismo sadio” comum aos dois artistas e que fazem deles aceitos por todos. Não concordando com tal posição, segue com sua crítica: “Tais qualidades justificam a aceitação pelo grande público das obras de inúmeros artistas, mas não bastam para convencer os mais requintados.” (MILLIET, 1944, pp.233-4) Contra essa tendência da apreciação afetiva que faz desse “ otimismo sadio “ mais uma crença projetada do que a própria realidade do artista, nosso polêmico pensador prefere pensar a técnica: “ o denominador comum que reúne o público, artistas, e críticos, em torno de Renoir deve ser de outra ordem que não a psicológica. Deve ser de ordem técnica somente. “ (MILLIET, 1944, p.234)

Notemos o tom contradito que adquire a polêmica de Milliet. Quando falam de técnica ele fala de afeto, outrora, ao falarem de afeto ele discorre friamente sobre a técnica. Essa alternância insere-se no seu discurso como um mecanismo de defesa contra as constantes do pensamento que se apresenta, o pensamento comum, visto a sua aversão ao sectarismo e às posições supérfluas, e, como um elemento de mutabilidade do seu discurso, buscando a alternância, outros pontos de vista e modos de perceber – o ângulo móvel de Montaigne e Pascal.

Traçando os caminhos da revolução impressionista, Milliet ressalta que uma manifestação tão verdadeira, portadora de uma importante e esperada renovação na arte, teve como resultado, devido a rapidez de seu processo, uma incompreensão geral em relação às técnicas e objetivos propostos pelo grupo de Monet, Sysley e Signac. Nesse



aspecto, Renoir continuou a ser admirado, pois não incorreu, apesar das renovações, em qualquer extremismo que afastasse seu público. Diz o crítico: “Renoir, menos radical, servia de ponte entre as duas tendências antagônicas. Não caía no esoterismo dos novíssimos e se afastava o suficiente dos antigos emperrados no seu alegorismo estéril. “(MILLIET, 1944, p.234).

Cabem aqui novas ponderações sobre a atitude crítica de Sérgio. Notemos que ele não aceita posições extremas. Efeito de sua oposição ao sectarismo, se afasta das posturas radicais, sejam elas conservadoras ou liberais, devido o risco dessas incorrerem em erros maiores, num absolutismo estético ou filosófico que afasta o público e fere a própria liberdade. Assim, nosso crítico buscará o equilíbrio entre os antagonismos tendo em vista uma compreensão mais honesta do seu objeto. O mesmo fizeram Montaigne e Pascal que, na mesma fuga das convenções e dos extremos, garimpam um equilíbrio difícil de se estabilizar na gravidade da inteligência: drama semelhante que o nosso crítico partilhará.

Prosseguindo, Milliet ressalta que “[...] sua pintura (a de Renoir) agradava menos pelo que apresentava de revolucionário do que pelo que comportava de honesto, de conscientemente avesso às modas do dia “ (MILLIET, 1944, p. 234). Assim, “[...]é na serenidade construtiva de sua técnica que encontramos o denominador comum de todos os juízos sobre Renoir “ (MILLIET, 1944, p.234). Para pensarmos essas duas passagens, é “saudável“, para o nosso estudo, voltarmos novamente a Montaigne. No capítulo dedicado a ele, no item referente ao Eu, esse diz algo pertinente à reflexão de Milliet: “ Quem conhece acerca de si mesmo não erra acerca de sua capacidade “ (MONTAIGNE, 1971, p.17)

Exercitando uma comparação entre o filósofo e o crítico, o conhecimento acerca de si mesmo no ensaio de Milliet possibilita a Renoir uma auto-expressão sólida, vivaz, lúcida



que faz com que a “serenidade construtiva de sua técnica” resulte numa honestidade de espírito, uma consciência plena da realidade.

Renoir, para Milliet, “[...]não quis descobrir novidades, nem construir sistemas. Ao contrário sempre desconfiou dessas facetas falazes da arte, para procurar conscientemente uma expressão pessoal e profunda da pintura.” (MILLIET, 1944, p. 236). Manifesta aqui a dúvida perante os supostos grandes gênios. Nosso crítico parece estar mais interessado numa espécie de valores morais da estética: simplicidade e honestidade.

Assim, o que expressa a obra de Renoir?: “Otimismo sadio, como o de Rubens ? Não, ceticismo tranqüilo, isso sim.” (MILLIET, 1944, p.23) Essa moralidade, esse caráter presente em Renoir o leva ao ceticismo pela sua desconfiança às bajulações do mundo: ao grande, ao inovador, ao verdadeiro e ao revolucionário. Isso lhe dá uma arte tranqüila, mas assentada nessa dúvida perante as grandezas sazonais e não na confiança nessa suposta bondade da vida. Assim, há uma diferença sócio-existencial entre Rubens e Renoir:

Rubens foi um homem feliz, rico, belo, cheio de habilidades para o qual a vida teve mãos de veludo. Renoir foi um lutador, um artista que desde o início se colocou dentro de sua verdade contra as afirmações místicas dos pseudo-cientistas da cor e contra a segura macrôbia dos acadêmicos. Por cima destes deitou suas raízes em Ingres e para além daqueles em Cézanne. Sem que jamais sua personalidade própria se perdesse . (MILLIET, 1944, p. 236)

Milliet acredita na experiência da vida simples, de um camponês com conhecimento concreto da vida: das árvores, da água, do vento, de sua paisagem. Dessa forma, Renoir “ é o pintor não do otimismo sadio mas da vida normal , que não é feita de otimismo (o qual jamais foi sadio mas simplesmente ingênuo) porém de discreto ceticismo. “ (MILLIET, 1944, p. 236)

E continua :



Amor a vida sim: otimismo não. Amor a vida, aos homens e às coisas, mesmo na sua fealdade moral, mesmo na sua covardia e no seu desequilíbrio, graças a faculdade de discernir, através de um julgamento perspicaz quem, em tudo, subsiste de fecundo sob a carapaça estéril. (MILLIET, 1944, pp.236-7)

Renoir se revela aqui como Pascal. Amante da vida e dos homens, mesmo compreendendo seus erros e seus pecados. Amor verdadeiro que nutre a dúvida por ele como um estado existencial, uma condição trágica.

Milliet dedica vários dias do seu Diário a Cézanne, mas há um dia especial para nós, uma contribuição importante para o estudo da relação entre dúvida e crítica na análise da arte que esse paulistano exerceu de forma astuta e inteligente. Em 28/09/1940, utiliza-se de sua índole investigativa e sua suspensão perante verdades feitas, para debater uma certa inocência de muitos modernistas que vêem em Cézanne a fórmula acabada para a arte moderna. Iniciando por uma citação de Rémy de Gourmond ('Cézanne é um sujeito que plantou batatas para colher lírios os quais não chegaram a florir . '), Milliet aponta o caráter inacabado da obra do pintor francês e a distância marcante em que foi a sua obra real e a sua obra enquanto projeto. Inicia-se então uma crítica não propriamente ao moderno Cézanne – esse, por sua vez, foi inacabado como a própria modernidade, não floresceu como não floresceram os propósitos de uma nova era – mas aos modernistas discípulos que o acolheram como mestre de arquiteturas permanentes.

O grande mérito de Cézanne para Milliet foi “[...]abstrair os ensinamentos acadêmicos e ousar partir à procura da expressão pictórica essencial”. (MILLIET, 1981, v.I, p.16) Continuando afirma que “[...]tal atitude implica primeiramente em renúncia à fórmula; em segundo lugar um esforço de reconstrução, de redescoberta . “(MILLIET, 1981, v.I, p.16). Cézanne partiu dos grandes problemas da pintura (estrutura, traço, linha e



cor) buscando uma expressão não só atualizada, mas própria e íntima, o “essencial”. Para rediscutir essas questões, houve a necessidade de não aceitar regras prontas, “fórmulas”, mas refazer a pintura a partir das questões fundamentais. Observamos que voltar aos ensinamentos acadêmicos não significa ser acadêmico, um parasita qualquer dessas estruturas estáveis. Mas, como um filósofo que volta ao passado na busca de problemas a serem rediscutidos, Cézanne visa o novo desenho, a nova pintura a partir dessas questões vivas da arte.

Cézanne afastou-se da regra, das “soluções prontas”, pois compreendia que essas “[...] vinham amolecendo a força expressiva da pintura e transformando em artifício a arte : fazia-se imprescindível da pintura e ousadia de arrasar o existente para recomeçar a partir do nada, como Descartes. “(MILLIET, 1981,v.I, p.10). A regra, a fórmula, aborta a realização criadora, pois incorre no risco da reprodução, ou mesmo da criação menor, inautêntica, opaca, ofuscada pela própria intenção: ser próxima, semelhante, a algo já criado.

Para o crítico paulista, Cézanne não conseguiu realizar uma obra pronta. Suas tentativas e pesquisas foram “admiráveis”, e essa intenção ficou para a posteridade, e não uma resposta definitiva. Os seus signatários modernistas não compreenderam isso, e a nomearam erroneamente de obra acabada, continuando a reproduzir o inacabado que ela foi, a fazerem corpos como “esqueletos”. Sendo assim, “o resultado foi termos, desde então, em vez de médiocres acadêmicos médiocres modernistas. Pululam estes, com aqueles, em qualquer salão por aí: Lições de Cézanne, Cézanne fez! “(MILLIET, 1981, v.I, p.17).

A dúvida de Montaigne e Pascal ressurgem nessa não aceitação de verdades feitas. O modernismo como um processo crítico na arte desaparece com a postura desses



e a expressão plástica. Cabe aqui algumas palavras de Giulio Carlo Argan que se relacionam com a posição de Milliet :

Concebem a sua pintura como pesquisa pura e desinteressada, semelhante a do cientista ou do filósofo. mesmo que diferente no método – pesquisa de uma verdade. justamente, que não podia ser alcançada senão com aquela reflexão ativa frente ao verdadeiro em que, para ele, consistia o pintar. (ARGAN: 1998, p.110)

Desse modo, o exercício da pintura – seu processo vital – é a verdade em Cézanne e não o possível resultado estilístico que chegou. Pintar era buscar a verdade e, nesse processo inacabado, pois a vida deu-lhe um fim, se firmou sua excelência, como o fragmento que ganhou maestria em Pascal.

Em 5 de março de 1944, já no segundo volume do *Diário*, Milliet estabelece outra polêmica, mais um exercício da dúvida, ao comparar Matisse a Picasso. Novamente se afastando do impulso de exaltação da maioria, contra as mitificações apressadas, aponta o pintor francês como o “grande desenhista do século” mas ressalta que Picasso consegue “mais brilho”. Contra esse estado, Milliet levanta observações sobre ambos.

Em Picasso encontro não raro uma superfluidade irritante. Em Matisse nunca. Em Picasso o maneirismo domina amiúde a realização intrínseca. O artista exhibe seu malabarismo num contentamento de prestigiador. Mas Matisse diz apenas o que precisa dizer, com uma sobriedade ou uma pletora que se impõe como certas e justas, e indiscutíveis. (MILLIET, 1981, v.II, p.85)

Matisse seria simples e profundo enquanto que Picasso mostra-se rebuscado, mas raso, artificioso, ostentatório e sem o brilho poético do primeiro. Voltamos aqui à questão de Renoir. A emoção retorna como tônica dominante da análise de Milliet. Matisse é mais sincero e Picasso diletante. Novamente uma discussão ética através da estética. Da condição da expressão plástica, Milliet flexiona um critério moral. Lisbeth Rebollo ressalta



modernistas que seguem os resultados de Cézanne ao invés de se ocuparem de sua atitude verdadeira: a de renovação. Criam um novo academismo fazendo do questionamento feito a regra a ser seguida, mas agora, sem dúvidas e com crenças. Criam novas escolas para refutar as anteriores, novos dogmas como críticos do passado. Nesse sentido, o presente se reproduz tão mediocrementemente quanto o passado acusado. Acreditam erroneamente na falsa segurança de uma realização camuflada de certeza. É contra isso que se dirige a dúvida, se assim podemos dizer, millietiana. Contra a falsa noção, em tom de manifesto, de que o passado estava errado mas que um presente seria construído certo, uma arte verdadeira, uma filosofia redentora. Sinal de que os intelectuais reproduzem erros do passado, e erram mais quando os antigos se mostram tão coerentes e sábios.

Para Milliet, a lição que deve ser ressaltada de Cézanne foi o seu modo inventivo, recusando a fórmula e não propondo uma solução universal para arte. É o que poucos vêem. Sem perceberem tomam-lhe como regra e solução – acepção tão alheia a um bom hábito intelectual. Diz Milliet, no *Diário Crítico*, em 1940:

Se uma atitude pode nascer do fato de ter havido Cézanne, só deve ser a de colocar-se o pintor, sempre e sempre, diante dos problemas que se lhe deparam a cada instante como diante de problemas novos eternamente. Quem assim não entender e se limitar a pintura de composição em ogiva com verdes crus em segundo plano, ou ainda a construir quadros com o esqueleto do desenho à mostra, não terá compreendido Cézanne. Lições de pureza, de inocência, de honestidade. (MILLIET, 1981, v.I, p.17)

Assim, põe em dúvida o entusiasmo dos artistas. Sobre a obra de Cézanne, Não especifica os seus problemas internos, mas questiona os juízos lançados sobre ela e, conseqüentemente, aponta esses modernistas como maus leitores de sua pintura. Artistas que talvez não saibam pensar adequadamente sobre a arte, e assim prejudicam o ato criativo

essa postura e observa nele “[...] a necessidade da ética ao lado da liberdade como valor motriz da vida intelectual “ (GONÇALVES, 1992, p.42). Sendo assim, “[...]a obra pode conduzir o artista a uma prática moralizadora, que é uma atividade humana, e essa prática deve orientar e coordenar a criação.”(GONÇALVES, 1992, p.52). Não é a experimentação que se mostra latente nos traços de Matisse, mas sim a emoção humana que se expressa e, em suas particularidades, busca o novo. Maurice Malingue no prefácio a uma edição de desenhos de Matisse, diz:

[...] ele desenha sem cessar e seguindo continuamente, não por um exercício ou para se distrair, mas compondo verdadeiras obras em branco e preto maravilhosamente opostas num equilíbrio rigoroso e para um inesgotável gênio inventivo, concorrendo eles também a trazer a resposta ao homem. (MALINGUE, 1949, pp.8-9) (2)

Assim, Matisse é mais coerente para Milliet por ser mais honesto com sua própria arte e com seu público, enquanto que Picasso é mais simpático às realizações modernas. Continuando, diz Milliet:

Matisse é o grande gênio da linha, como Braque é o grande gênio da cor. Picasso é o grande jogador, o grande aventureiro, com as ousadias peculiares a tais indivíduos, com os golpes de sorte e de azar que o perseguem. A riqueza de Matisse e Braque é mais sólida. Picasso pode perder tudo em uma cartada; por isso mesmo é mais simpático ao público que gosta de perceber um ponto vulnerável em seus ídolos, um lado fraco pelo qual se tornam acessíveis. Há sempre um momento em que Picasso perde a nobreza, a sensibilidade, o requinte artístico e se desbraga na vulgaridade. Braque é um puro e Matisse um poeta. Picasso pode desempenhar ambos os papéis, mas sempre a pontinha de orelha revela o malandro. (MILLIET, 1981, v.II, p.86)

A relação entre Matisse e Picasso mostrou-se como uma das mais importantes para a arte do século XX. Numa mistura de amizade e rivalidade, “[...] na competição amistosa

(2) Tradução nossa.



mas às vezes rude entre os dois pintores” (BRASSAÏ, 2000, p. 15), seguiu-se um profundo diálogo no qual as aproximações e distanciamentos entre os dois pintores mostram-se os mais variados. Recentemente esse diálogo foi retomado por ocasião da exposição *Matisse-Picasso* no *Musée National Du Grand Palais*, em Paris. Por essa ocasião, publicou-se um caderno de textos críticos com objetivo de se expor, através de diversos intelectuais, as vários cruzamentos dessa dúbia relação. Seguindo a reflexão de Milliet, Eric de Chassey diz: “A História tem contado por várias testemunhas, todas enclinadas a desvalorizar Matisse para poder assegurar a preeminência de Picasso[...]” (CHASSEY, 2002, p.15)(3)

Milliet posicionou-se ao longo de sua vida intelectual do lado dos injustiçados da história. Matisse não foi propriamente um renegado, mas nessa relação com Picasso ele não teve tantos admiradores quanto o pintor espanhol. Desse modo, nosso crítico procurou inverter essa polarização da história, apontando a arbitrariedade do brilhantismo de Picasso que conquistou o seu público em parte pela simpatia retórica de sua personalidade e realizações, ressaltando ao mesmo tempo a simplicidade do pintor francês como a postura mais honesta perante o fazer artístico.

A grande polêmica que mobilizou o emprego da dúvida na crítica de arte de Sérgio Milliet, foi em relação ao abstracionismo e à não figuração na arte moderna. Talvez seja o problema mais complexo em sua estética devido aos múltiplos fatores que ela envolve. É também o mais interessante para analisarmos a postura peculiar de um crítico modernista como esse.

Compreendemos a oposição a um abstracionismo em arte a partir da discussão de alguns temas que se somam, construindo um patamar que resultará na crítica à arte não

(3) Tradução nossa.



figurativa. São eles: o assunto; o lugar comum e o intelectualismo.

No ensaio *Do Assunto*, presente na coletânea *Pintura Quase Sempre*, Milliet discute essa questão mantendo um diálogo com outro intelectual admirado por ele: André Gide – tão bem apresentado no livro de Regina Salgado, já referido anteriormente. Ele nos expõe a crítica desse à inutilidade do assunto na arte moderna, utilizando-se dela como mote para discutir ele próprio essa questão. Contrariando o modo de compreensão desse autor, segundo o qual o assunto se tornou inútil para algumas escolas modernas, Milliet propõe a rediscussão do tema para esclarecer o significado da questão.

Primeiramente, o assunto não é inútil para essas escolas, pois não está ausente e sim redefinido segundo as perspectivas estéticas particulares de cada escola:

Eis o absurdo que só não o seria se fosse possível a total abstração do mundo exterior. Ora, o mundo exterior existe e o assunto embora mascarado, também. E, em que pesem as afirmações ousadas dos críticos, nenhuma escola o aboliu de fato. Os futuristas movimentaram-no vertiginosamente na tela, os cubistas simultaneizaram-lhe os ângulos de visão e os surrealistas transpuseram-no para o plano do devaneio. Nada mais. (MILLIET, 1944, p.25)

Milliet, como Gide, se posiciona contra essa tendência “intelectualizada” da arte moderna, mas compreende que a questão está mal colocada por ele, que “a expressão de revolta foi infeliz”. Prossegue o texto apresentando outros pensadores como Roger Bastide e Léo Vaz, retomando períodos da história da arte e no final do ensaio conclui sua reflexão fazendo um balanço da posição de Gide, detalhando o problema e apontando nela outro rumo: “Gide têm razão entretanto de um certo ponto de vista. Não em relação à arte, mas em relação à função educativa da arte, que se perde no esoterismo das doutrinas atuais. (MILLIET, 1944, p.29).



Redireciona a posição de Gide não para a própria arte, que não depende do assunto para se expressar, mas para o seu aspecto educativo: “Esse pretexto do assunto, a que nos referimos acima, se é dispensável à realização da obra de arte não pode ser dispensado, quando se procura a educação do grande público e a sua elevação cultural.”(MILLIET, 1944, p.29) Evidencia-se aqui a preocupação de Milliet com a formação do público. Na intenção de fazer esse mais participativo, empregou, através de uma unidade estrutural, uma ampla ação pedagógica que dividiu-se entre os seus ensaios e suas realizações nas diversas gestões culturais.

O assunto mostra-se então um “motivo filosófico”(MILLIET, 1944, p.26) na obra que serve à educação do homem, algo que concentre características que esse possa se reconhecer , uma empatia, para pensar a arte enquanto manifestação de sua condição e as implicações estéticas dessa atividade: “O assunto é um ponto de apoio, de referência, que parte o amador para as mais altas esferas do sentimento e ao qual ele volta menemonicamente para reviver suas emoções. “ (MILLIET, 1944, p.21)

Ao pensar a arte, Milliet encontra o homem e, quando reflete sobre o homem, nosso crítico defronta-se com a arte. Ou seja, a presença de uma moral é inerente à reflexão estética desse crítico. A arte como um produto da atividade humana remete a uma ética, pois traz consigo a carga existencial do ser, seu drama próprio, o drama da existência, como em Pascal. Diz Milliet:

Abolido ou deturpado o assunto, a ponto de torná-lo irreconhecível, exige-se do amador um esforço de análise; de síntese ou de transposição que, ou está acima de suas forças ou o desvia da emoção para a inteligência. A obra de arte perde contato com o cotidiano. Morre para o público e o repele para a arte mais acessível e nem sempre honesta dos comerciantes de pintura. (MILLIET, 1944, p.29)



Nosso crítico está preocupado com o sujeito conhecedor da arte e, nesse caso, com o homem comum. Em Pascal, Jesus representa a verdade encarnada, devido o reconhecimento de seu ato pelo homem, diferente da metafísica que é pouco compreendida pela maioria. Já Milliet acentua numa postura semelhante, Renoir, Matisse e Cézanne, como compreensíveis ao público devido essa correspondência com os temas da realidade: o lugar comum. Sua preocupação refere-se a essa dissolução, ou melhor, a camuflagem do assunto pelos artistas modernos em que o homem comum, não se reconhecendo nas obras, abandone a boa arte por uma arte ruim, ilusória, desonesta, não efetuando assim a sua finalidade educativa .

Produto da discussão do assunto na arte moderna, o “lugar comum“ faz-se uma questão importante no problema das artes não-figurativas. Em outro ensaio, também presente em *Pintura Quase Sempre*, Milliet lança essa questão do “lugar comum na arte” dessa vez por intermédio de Aldous Huxley. A “tese“ de Huxley afirma a “importância do lugar comum na arte“ a partir de sua delimitação em dois gêneros: “grandes“, lugares comuns “[...]essenciais, presente na expressão artística de todas as épocas”; “pequenos“, lugares comuns “superficiais“, desnecessários por serem óbvios. Mas ambos, para Milliet, são “ verdades óbvias“ sendo que a primeira é “vertical” , têm profundidade, enraizada na alma humana, enquanto que a segunda são “horizontais”, raízes não fincadas concretamente no íntimo do indivíduo. (MILLIET , 1944, p. 34)

Milliet ressalta então que “[...]os lugares comuns essenciais são a pedra de toque do grande artista” (MILLIET, 1944, p. 34), e a partir desse sentimento profundo é que grandes nomes da cultura universal desenvolveram suas obras, como “[...]Dante, Shakespeare e Montaigne” (MILLIET, 1944, p. 34). Enquanto que os “lugares comuns vulgares“, superficiais, são o ponto de apoio para espíritos pequenos e superficiais, “[...]e somente



apresentam interesse para os espíritos rasos da multidão medíocre “. (MILLIET, 1944, p. 34). Essa conceituação adotada de Huxley nos apresenta duas grandes questões para pensarmos a crítica de arte de Milliet. Primeiramente, ele parece lembrar mais uma vez de Pascal se assemelhando a ele ao delimitar os modos de conhecer. Os “lugares comuns vulgares” e os “lugares comuns essenciais” remetem à postura pascaliana no estabelecimento do “espírito de geometria” e do “espírito de finura” como os modos de conhecer. Milliet não faz como Pascal, que demonstra a possibilidade de se chegar a um conhecimento seguro, mas diverso, através de ambas. Pelo contrário, ele hierarquiza-as apontando uma verdade forte e outra fraca, traduzindo a possibilidade de conhecer pela possibilidade de fazer que resulta numa espécie, numa natureza de conhecimento. A segunda questão se refere à postura de Milliet, como crítico de arte, de decantar a arte em boa e má, a arte relevante para ser discutida, que trata de questões fundamentais, e a arte irrelevante, passageira, produto da moda ou da pouca visão do artista. A arte serve a educação do público e ao enobrecimento de seu espírito, o desenvolvimento de sua inteligência. A grande arte será não só uma base estética ou filosófica para o homem, mas também moral em que se formará o ser humano. Em contrapartida, a má arte não atingirá grande êxito nessa função, a não ser pela retórica que convence os menos exigentes de sua grandeza falsa. Como dissemos anteriormente, numa análise estética Milliet vê um fundamento moral, pois a arte como expressão profunda da vida traz consigo os valores do ser humano.

Partindo dessa diferenciação lançada por Huxley, Milliet busca o diagnóstico do problema ao recuar alguns séculos na história e constatar a raiz dessa questão – novamente uma postura pascaliana procurando pela “razão dos efeitos “, atitude comum ao nosso crítico como demonstrou em *Do Assunto*. Volta-se para a diferenciação entre classe



alfabetizada e não alfabetizada como origem da boa e da má arte. Com a universalização da alfabetização, a produção cultural foi ampliada sem haver contudo o crescimento de gênios. Essa cultura tinha como objetivo alimentar as novas classes, permitir que elas desfrutassem da cultura mas sem grandes exigências. Assim, os artistas que queriam fugir à vulgaridade dessa arte optaram pela “originalidade”. Diz Milliet: “[...]o estranho, o inédito, foram se afirmando como os únicos campos de trabalho aceitáveis”, provocando assim uma espécie de “[...] afastamento, cada vez mais nítido, da realidade”. (MILLIET, 1944, p.35). O resultado foi a criação de duas artes no “mundo moderno”: “ a do grande número e a das elites. “(MILLIET , 1944, p. 35)

Esse mundo moderno se estende para a contemporaneidade no qual o estado divisório das artes permanece. Notemos a atualidade da crítica de Milliet que soube ver nos diversos momentos da modernidade, problemas com os quais nos debatemos ainda hoje pela sua resolução. O “estranho” e o “inédito” permanecem até hoje como valores perseguidos pelos artistas e pela crítica, estabelecendo um círculo sem aberturas para a mentalidade comum.

Chegando então às artes plásticas no modernismo, diz Milliet :

A pintura, fugindo do lugar comum se desumaniza a passos largos. Seu campo de pesquisa restringe-se, já agora, à expressão de minguidos testes psicológicos, perfeitamente avaros de lugares comuns. O desejo de originalidade a qualquer preço faz que os artistas se descuidem da vida. O que lhes importa não é a verdade interior, o sentimento, a emoção, mas o esotérico, o exótico, o que espanta e chama a atenção. Ao mediocre ficam reservados os lugares comuns, para que os vulgarizem ainda mais e neles se esporem à vontade. (MILLIET. 1944, p. 36)

A arte moderna, ao fugir do lugar comum, do cotidiano, afasta-se do público e os deixa ainda mais ignorantes, ganhando em descobertas, mas perdendo no caráter educativo.

Assim, o “lugar comum na arte” possui uma “função fecunda, educativa e moral principalmente”(MILLIET, 1944, p. 37). Caso contrário, se esses sentimentos profundos, “os lugares comuns essenciais”, foram abandonados caímos no risco de afastarmos dessa ligação vital entre o homem e a arte ou numa relação superficial entre esses. Diz Milliet:

Breve chegaremos a uma arte de mistificação, de peloquitismo, sobrenadando numa superioridade falsa, mundo medíocre dos escritores para grande público, dos jornalistas caídos de sono, atentos às exigências do atualismo dos ‘speakers’ irresponsáveis tenorizando à frente dos microfones para os entusiasmos fáceis das grã-finas. (MILLIET, 1944, pp. 37-8)

Milliet nos previne aqui contra a esterilização do intuito renovador e crítico da arte moderna. Além disso, essas palavras permanecem ainda hoje dotadas de uma lucidez e um atualismo perspicaz. A “mistificação”, a “superioridade falsa” permeiam o nosso panorama das artes plásticas, agora não mais moderno, mas sim pós-moderno, contemporâneo: artistas desarazoados pela própria atualização estética, a pobreza poética encoberta pela preocupação com novas técnicas, etc. Sem falar nos ‘speakers’, nos jornalistas de resenhas mal feitas, mal pensadas, que não se expõe em prol de uma objetividade sem graça, trazendo ao público leitor as novidades de hoje.

Cabem então, como suspiro final do ensaio, duas últimas perguntas que fazem ressoar pontos de interrogação permanentes na cultura moderna do século XX: “Um Montaigne será possível, com o jornal, o cinema, o rádio e o troar dos canhões? Ou teremos que nos conformar e aceitar com compensação suficiente, para o que perdemos em profundidade, todos esses ‘benefícios’ da civilização ?”(MILLIET, 1944, p. 38)



O filósofo renascentista é aqui o ponto de interrogação dentro de um processo cultural que revela tantos vícios. Rer Montaigne seria salutar para se repensar o desalinho dessa nova tradição, de uma nova arte que não resolveu problemas do passado, e acelera uma situação confusa através de entusiasmos fáceis assentados em ganhos supérfluos.

A derrocada do assunto e do lugar comum produz uma arte de postura igualmente deficiente no seio do modernismo: intelectualista. O intelectualismo proveniente de várias escolas artísticas (surrealismo, dadaísmo, um certo cubismo e o abstracionismo) acentua o individualismo e o elitismo ao propor uma arte de códigos próprios distantes da vivência e da compreensão geral, do cotidiano. Deixou-se de lado a representação da emoção humana para dedicar-se à um exercício mental de construção racional, ou irracional, de novas realidades, de representações de universos possíveis e imaginários, ou sentimentos estranhos que fogem a compreensão do lugar ao se afastar do mundo externo suas características e valores humanos – o lugar comum.

No ensaio *Arte e Criação*, Milliet, ao analisar uma obra de Paulo Rossi Osir utiliza-se de um termo que se adequa a essa questão. Diz ele que o artista paulista chega a um bom resultado “sem cair no convencionalismo das fórmulas acadêmicas nem no exagero dos modernistas extravagantes.” (MILLIET, 1944, p. 23).

Esse “exagero dos modernistas” pode ser compreendido, segundo o sentido da frase e da própria argumentação que viemos tecendo, todas essas inovações resultantes da liberdade de expressão e da pesquisa criadora instaurada com o modernismo, que acarretou no obscurecimento da obra. A derrocada do assunto, do lugar comum, e a ascensão do intelectualismo podem ser apontados como exageros.

Com a liberação das experiências estéticas, acentuada a partir da dissolução do naturalismo pelos impressionistas, acelera-se o distanciamento entre arte e público –



iniciado na modernidade com a laicização da arte – através da adoção de novas técnicas e motivos da pesquisa criadora. Em *Do Impressionismo ao Modernismo*, Milliet fala sobre o dilema do impressionismo:

Reagindo contra a 'aparência' da realidade, da pintura naturalista, os impressionistas procuram a realidade intrínseca das coisas. (...) Deu-se então esse paradoxo: à medida que se aproximou o artista do mundo real, afastou-se de sua obra o grande público preso ao mundo dos conceitos padronizados. (MILLIET, 1944, p.186)

A reação contra a aparência e a busca pelo lado “intrínseco” da realidade afasta o mundo apreendido naturalmente do mundo exposto na obra, dificultando assim a relação arte-público. A arte começa a se eruditizar a partir de uma certa “fé na ciência”(MILLIET, 1944, p.180) que Milliet ressalta :

A rapidez de deslocamento, tornada possível pelo aperfeiçoamento da máquina a vapor e, mais tarde, do motor à explosão, a descoberta da fotografia, desmoralizando a fidelidade da cópia, as teorias psicológicas desvendando todo o campo inconsciente, o intuicionismo filosófico negando a razão, a alfabetização universal alargando o horizonte dos amadores e dando ao artesão pruidos de intelectualidade, tudo isso, naturalmente, teria que transformar por completo a posição da arte, suas concepções e seus objetivos . (MILLIET, 1944, p.186-7)

A arte passa a absorver a ciência à medida que os resultados dessa se multiplicam e mostram-se mais evidente no mundo, e também como alternativa à estética naturalista. Assim, “os pintores começam a expô-los”(MILLIET, 1944, p.187). Princípios que ganham cada vez mais lugar na arte e a torna menos acessível ao olhar comum. O sentimento e o motivo se camuflam em torno de outros problemas formais.

Continuando, o cubismo, como um outro estágio desse suposto obscurecimento da comunicação com o público, é apontado por Milliet como “[...]a luta do espírito cartesiano contra o bergsoniano.” (PASCAL, 1979, p.41). Ou seja, da razão contra a intuição e contra



os sentidos. Partindo de Cézanne e não dos impressionistas, os cubistas pretenderam dar uma ordem lúcida à percepção, na qual a imagem não deveria se obscurecer na atmosfera, mas se impor sobre ela. Pois, diz Milliet, “[...]o pensamento dos cubistas se impregna da convicção de que tudo o que vem dos sentidos está manchado de vida, de mobilidade, de transformidade, ao passo que o que vem do espírito é permanente, é a verdade.” (PASCAL, 1979, p.41).

O impressionismo estava interessado na natureza como transformação, na mutabilidade da luz e seu efeito no objeto, por isso pintavam em várias ocasiões do dia. Já o cubismo procurou se ausentar dessa transformação natural se aproximando de uma transformação de origem mental, da exploração do objeto pela razão. Assim, Milliet aproxima esse movimento de Descartes, visto que o impressionismo já havia sido relacionado a Bergson por outros autores. Portanto, salienta nosso crítico: “[...]é como se vê um movimento puramente cerebral.” (MILLIET, 1944, p.197). A busca por esse permanente construído, faz do cubismo um exercício de percepção e razão, não enfatizando o sentimento, e portanto, a proximidade com o público é afetada: “Tantas preocupações intelectuais arriscavam de abafar a emoção.” (MILLIET, 1944, p.197)

Milliet compreende a emoção como o elo de comunicação entre os sujeitos, por isso questiona esse experimentalismo que substitui o sentimento pelo racionalismo extremo. Essa atitude pode atingir grandes resoluções, mas não constitui uma obra ativa e comunicante com o seu meio. Por isso, esse crítico irá se opor ao abstracionismo como último estágio desse hermetismo modernista, causador de um distanciamento ainda maior entre a arte e o público. Diz Milliet sobre essa arte:



A pintura (eu não discuto técnica mas tão somente estética) tem por fim a expressão plástica de um sentimento qualquer diante de um determinado objeto. Ora, o abstracionismo é a negação da plástica e a sublimação do objeto. Os pintores dessa escola são homens que conhecem todas as descobertas da ciência e mais de uma teoria recentíssima. Falam a miúdo de gestaltismo, de behaviorismo, de psicanálise; citam Freud, Kofka, Watson, mas ignoram tudo de pintura. (MILLIET, 1944, p.90).

O que ele condena no abstracionismo não é a sua resolução plástica, mas a causa desse resultado. Não concorda com a teorização complexa em que esses artistas se basearam, principalmente na psicologia da forma e nas descobertas científicas, para exercerem o seu ofício. Milliet almeja que a pintura seja mais próxima da vida e não das teorias, aos sentimentos do que à racionalização. Por isso, chega a fazer críticas até certo ponto simplistas. Diz ele: “E qualquer pintor de parede, amante convicto de sua arte, tem maior interesse, já não digo humano, mas simplesmente plástico. Pelo menos opõe à sabença oca e inútil, requintada e cerebral, experiência viva, útil e sensual, feita de amor e sacrifício.” (MILLIET, 1944, p.90)

Como a arte moderna é voltada para a pesquisa criadora, o artista não se contenta com a posição de artífice, buscando assim a posição de intelectual. Munido de conhecimentos filosóficos, psicanalíticos e científicos, procura “provar” (MILLIET, 1944 p. 28), ou seja, demonstrar e discorrer sobre as suas criações, perdendo assim o contato com o elemento humano.

Mas, para Milliet, o artista sequer torna-se um verdadeiro intelectual, pois é “demasiadamente simplista”. Suas explicações não contêm o rigor desse. É apenas um artista, um artesão, com pretensões intelectuais, talvez devido à moda de seu tempo. Diz ele: “Com isso perdemos o artista sem ganharmos, em compensação um cientista.” (MILLIET, 1944, p.29). E completa: “Sempre bati pela pintura e contra o intelectualismo, tão do gosto de minha geração” (MILLIET, 1944, p. 60).



Giulio Carlo Argan especifica essa posição adotada por Milliet, do artista como intelectual, se remetendo a passagem do artesanato ao industrial como marca fundamental do fim do período clássico e o início da era moderna. Diz ele:

A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e frequentemente degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise na arte(...) Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. (ARGAN, 1998, p.17).

Milliet parece ver a beleza da função do artista reside na posição de artesão e não de intelectual. O artista deve representar o humano para não se perder em abstrações e relegar a sua função educativa e, portanto, moral da arte. Notamos um tom pascaliano que se afastava da metafísica e aproxima-se dos problemas sensíveis da existência humana. Ressalta que a arte moderna é destinada aos intelectuais e não alcança a compreensão do público leigo. É uma arte para iniciados que possui códigos próprios e demasiadamente complexos para a compreensão daquele que não é detentor de uma chave interpretativa:

Tenho para mim que toda ação humana exige um objetivo. Um gesto sem destino é uma excrescência, uma literatice que precisa ser abolida em presença do acúmulo cada vez maior de problemas prementes e ainda por se resolverem. Pois a obra pictórica dos abstracionistas não passa de uma literatura fácil e desprovida de finalidade. (MILLIET, 1944, p.90)

Aqui, se opõe à abstração não através da dificuldade de sua interpretação, mas por uma aleatoriedade, uma falta de sentido e de finalidade plástica concreta. Por isso, alerta a ocorrência de erros passados que levou a arte a outras crises. Diz Milliet:



Mas aí de nós se continuarmos a insistir nessa pesquisa de originalidade requintada dos abstracionistas. Será a morte pela esterelidade o gatilho impotente, muito mais triste ainda do que o próprio academismo o qual pelo menos, pode constituir uma técnica não raro respeitável. (MILLIET, 1944, p.93)

Contra isso, almeja uma nova arte que suprima o mundo artificial do intelectualismo e volte-se para o humano. Em outro texto, *A Posição do Pintor*, ele reafirma essa postura.

Diz ele: “É preciso retornar a uma concepção menos esotérica da arte. Impõe-se a pesquisa de humanidade como um treino imprescindível à volta do artista, à arte honesta, sincera, feita de sangue e carne, que foi a de seus antepassados maiores.” (MILLIET: 1944, p.97)

Note-se o tom saudosista do nosso crítico. Ele almeja uma arte que contenha elementos do passado, pretendendo reatar um matrimônio rompido: o casamento entre a arte e o povo. Diz ele:

O divórcio do artista com o público foi provocado pela celebralização de sua arte . A sua ligação com o intelectual só trouxe para o patrimônio artístico do mundo frutos passados. Um novo casamento com o povo precisa realizar-se . Mas um casamento de verdade, com aliança e confirmação religiosa (MILLIET, 1944, p.97)

Essa posição, de reunir reatar a relação entre arte e público, leva Milliet ao encontro do expressionismo alemão. Ressalta em seu discurso o trinômio arte/expressão/emoção, apontado por Lisbeth Rebollo, e por isso, é atraído pela união entre arte, vida e sentimento que essa escola artística consagra. O expressionismo caracteriza-se pela inversão do processo impressionista, através de uma mudança metodológica. No impressionismo o processo de composição partia da observação dos objetos e de suas nuances, para assim representá-lo na tela. No expressionismo, a criação parte das sensações interiores do indivíduo, talhando o objeto a ser representado através emoções do artista. Assim, a



impressão causada pelo objeto na consciência do artista é substituída pela expressão da consciência humana no objeto a ser representado, ou seja, no impressionismo a consciência era moldada pelo objeto enquanto que no expressionismo o objeto é que é moldado pela consciência. Dessa forma, o expressionismo valoriza o indivíduo ao propor essa espécie de novo romantismo.

O anti-intelectualismo de Milliet na arte, também têm seu exemplo no expressionismo devido a aproximação dessa escola artística com os movimentos populares. Seguindo as análises de Giulio Carlo Argan, em sua *Arte Moderna*, esse movimento faz uma pesquisa da gênese da criação artística tendo no fundamento de sua reflexão, a ação como geradora de todo o processo artístico. O artista expressionista ao negar a sua condição de “intelectual burguês” em favor do trabalhador e do homem do povo, assumindo-se como um artesão/proletário, reata o “casamento” rompido com o povo e volta a sua arte para a vida, fazendo-a com sangue, carne e honestidade como queria Milliet. (ARGAN, 1998, p. 238)

Ao negar a sua posição de “intelectual burguês” e encarar o artista como um artesão/proletário, o artista expressionista assume a posição moralizadora e educadora que Sérgio Milliet defendeu. O exemplo significativo dessa posição é a volta de muitos expressionistas para a xilogravura. A xilogravura aproxima-se da escultura ao trabalhar com a matéria bruta e rudimentar, com as ferramentas e com o esforço físico de operários para talhar e moldar o seu motivo na matéria. Representa a luta do homem com a natureza, impondo sua “vontade” contra a aspereza do mundo, afirmando assim a vida.. Sobre a escultura, Milliet diz :



A escultura nunca chegou a perder totalmente contato com o objeto. Ao contrário da pintura, nunca se intelectualizou a ponto de cair no esoterismo, na pesquisa psicológica ou filosófica tão avessa a matéria plástica. Os escultores foram sempre homens de carne e osso; homens de verdade. A própria convivência com a matéria, barro, mármore, gesso, impediu-os de se entregarem aos entusiasmos doutrinários, de esquecerem a sua condição primordial de artesãos, de proletários, por assim dizer, de acordo com a definição de Alain, o qual julga proletário o homem que trabalha diretamente a matéria, ao contrário do burguês que não tem com ela contato direto. (MILLIET, 1944, p. 228)

A xilogravura, como a escultura, é resistente perante o intelectualismo, pois preserva a mesma matéria bruta que compõe a obra, nesse caso a madeira, a o invés do gesso ou do bronze. Sobre a xilogravura, diz Giulio Carlo Argan:

A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E o importante é justamente essa identidade entre expressão e comunicação: a expressão não é uma misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo, mas sim comunicação de um homem a outro. Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida (...) A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. (ARGAN, 1998, p. 238)

Essa praxis comum a escultura e a xilogravura, a impressão da força e do processo artesanal sobre a matéria para criar a obra, exprime a atitude moralizadora do artista, pois ele aproxima-se do proletário que também se utiliza da força para produzir. Através desse aspecto físico o artista e o homem do povo se comunicam. Com o sangue e as lágrimas de suas batalhas existenciais, ambos se encaram e se espelham buscando a dimensão coletiva. Assim, diz Milliet:

[...] o abstracionismo não passa, infelizmente, de um negativismo árido, uma repetição das manifestações 'Dada', de após-guerra quando não se acreditava mais em coisa alguma e se caminhava suicidamente para a anarquia. Mas os



tempos mudaram e já não nos é possível aceitar tais atitudes. Quando tudo se esforça por construir em torno de nós, é um crime contra o homem e contra a sociedade (no sentido sociológico), permanecer em companhia dos mazorqueiros das artes plásticas. (MILLIET, 1944, p.93)

Portanto, Milliet mostrou-se um moralista. Um crítico que busca uma arte mais coletiva e menos individual, na medida em que compreende o público como parte da obra, pois se essa obra não for capaz de comunicar, resultará apenas no egocentrismo do artista e não na sua aspiração humana.

A geografia de uma arte nacional

Através do seu “ato crítico”, Milliet mostra-se inquieto perante os diversos problemas que circundam a arte moderna e a sua manifestação brasileira. O exercício da dúvida e a exigência de princípios claros e concisos, fazem com que nosso crítico polemize a pauta do modernismo brasileiro e exija um caráter para a arte nacional.

Não aceitando os clichês do pensamento, principalmente aqueles do emergente modernismo brasileiro, repleto de delírios ufanistas e carentes de atenção dubitativa, Milliet polemiza com aqueles defensores de uma certa paisagem nacional, um conceito ideológico mais do que uma realidade empírica, que se transforma em ícone plástico dos exaltados modernistas daqui, um motivo redentor na nova arte brasileira. Assim, Milliet destila sua dúvida e revela o contraste do brasileiro que os modernistas olham com olhos unificados. Diz ele:



Diante da paisagem brasileira, certa manhã límpida de primavera, de sol reavivando as cores e recortando os planos sucessivos até o horizonte azul, o artista descobre a fórmula; paisagem brasileira igual cores nítidas e quentes, planos marcados, luminosidade. Cactos e flamboiantes, um negro talvez, caminhando pela estrada de terra vermelha, darão ao conjunto a tonalidade exótica do rigor. Mas acontece que em 90 por cento das fotografias e filmes tirados no Brasil o horizonte é turvo, os planos se confundem. Nos dias mais puros a umidade da atmosfera vela a película do fotógrafo. O cinema não-lo comprova nos suplementos nacionais. Ora, em virtude dos mesmos fenômenos meteorológicos as cores não são luminosas e transparentes, mas carregadas de preto, embaraçadas. E nem se diga que a fórmula 'sol, cor e planos', corresponde a um estado de espírito naturalmente eufórico do brasileiro, pois bem sabemos da euforia cabocla e do sensualismo angustiado do cidadão. Não temos uma paisagem luminosa e alegre, convidativa e amiga, como a do Mediterrâneo, mas uma paisagem bruta, acachapante, grandiosa, feroz, contra a qual não cessamos de lutar. Outra coisa ainda contradiz a fórmula da paisagem brasileira; a grande variedade de climas do Brasil e, por conseguinte, de atmosfera plástica." (...) "A paisagem não é nunca nacional mas geográfica (MILLIET, 1946, pp. 40-1)

Milliet utiliza-se de um certo empirismo que o ajuda a contra argumentar com os defensores da paisagem nacional. Primeiramente, através da análise geográfica, ele organiza fundamentos palpáveis, sensíveis. Estuda as diversas paisagens nacionais, decompondo-as segundo os seus diversos fatores, principalmente aqueles que as diferenciam entre si. Em seguida, abstrai essa primeira análise para o plano das idéias, contrapondo as paisagens intelectuais com as quais se defronta: as posições defendidas pelos seus debatedores, opositores e amigos.

No ensaio *Da Paisagem Brasileira*, Milliet identifica os modos de tratamento da paisagem, que por sua vez resultam em duas situações plásticas diferentes: aquela feita pelo "pintor intelectual", também chamado por ele de "pintor de composição", que se caracteriza pela predominância do objeto sobre a paisagem; e outra, concebida pelo "paisagista sensível", no qual a paisagem torna-se personagem principal da obra enquanto que a figura relega-se a posição de assessorio. (MILLIET, 1944, p.68).

Milliet exerce um esforço de compreensão acerca da arte moderna nacional através desse assunto, ressaltando nas soluções plásticas do nosso modernismo suas coerências e



incoerências acerca desse objeto. Iniciando por um breve esboço do lugar da paisagem na arte moderna, aponta o seu fluxo e refluxo na sucessão dos movimentos artísticos da idade moderna, das novas necessidades no mundo em mutação. O lugar da paisagem na obra caracteriza os movimentos a partir do impressionismo e suas necessidades. Esses tinham por ela grande zelo, enquanto que os cubistas a relegavam diante da natureza morta, que melhor servia aos seus propósitos. Primitivistas, futuristas e surrealistas seguiram, cada um ao seu modo, tratando-a de acordo com as suas crenças, teorias e pequenas cosmologias que fundamentavam seus fazeres particulares, estéticas próprias, recriando o mundo a sua maneira.

O modernismo brasileiro careceu desse corte histórico e conceitual tão bem feito, decantado e ordenado numa história da arte. Fomos carentes de revoluções, insurreições e transformações fundamentais que apontassem, no final do século XIX e início do século XX, para manifestações como as do centro europeu. Assim, comenta Milliet:

Ainda estamos, no Brasil, numa fase até certo ponto caótica em que, sob o rótulo de 'modernismo' se reúnem representantes de todas as escolas, crentes de todas as credos: cubistas, expressionistas, 'fauves', primitivos, neo-clássicos e até impressionistas. E não raro artistas que, por sensibilidade ou ignorância, participam de várias correntes ao mesmo tempo. É natural portanto que entre nós não só a paisagem permaneça nos cartazes das exposições em luta contra natureza morta e a figura, mas ainda surja sob vários aspectos curiosos e, talvez, já inencontráveis na Europa, entre artistas de valor. (MILLIET, 1944, pp.63-4)

A condição em que a paisagem se manifesta na arte moderna nacional revela seu grau de desenvolvimento. A arte moderna no Brasil adquire uma característica específica: ela não se define enquanto conjunto de movimentos, mas em proposta unificada de modernidade em arte, um suposto salto no atraso histórico-cultural. Assim, todas as escolas e posturas da arte moderna europeia servem à arte nacional numa miscelânea de técnicas e



propósitos característicos do desenvolvimento tardio da moderna arte no Brasil. Desse modo, a paisagem a adquire um lugar tardio entre os nossos artistas, problemas já não encontrados entre os artistas europeus. Talvez Milliet queira dizer que, no Brasil, o impressionismo se manifesta juntamente com o cubismo e o expressionismo de forma natural, sem maiores problemas. Tal estado acusa assim a falta de alicerces profundos na arte moderna brasileira que, devido à ausência de uma tensão saudável entre as linguagens que se sucedem na Europa, promovem a revolução por um só ato, unificada em uma só posição.

Voltando à demarcação da paisagem e dos paisagistas, nosso crítico estabelece, como já foi dito, dois modos de tratamento dessa: a primeira como pano de fundo para o objeto da obra e a segunda como papel central na composição.

Sobre o primeiro modo de expressão da paisagem, diz Milliet: “Já pintores que tratam a paisagem como uma moldura, uma decoração, um segundo plano destinado a valorizar o primeiro, a realçar as linhas, as cores, os volumes, os ritmos do assunto principal, do motivo emocional.” (MILLIET, 1944, p.64)

Dando continuidade à sua reflexão sobre a arte como expressão emotiva, coloca a paisagem na mesma relação estética de fundo/figura, plano/objeto. Como o ambiente é o campo em que se desenvolvem as relações humanas, como o palco é o espaço dedicado a expressão do ato dramático, a paisagem no quadro torna-se o pano de fundo sobre o qual se constrói a narrativa íntima da personagem do artista, do seu objeto. Desse modo, Milliet traz Portinari como exemplo dessa situação:

Tome-se um Portinari por exemplo. Nunca a paisagem, em suas telas, constitui o centro emotivo, nunca o que ele nos tem a dizer é dito através dela. Ele fala pelo primeiro plano de figuras, de deformações, de acordes coloridos. Quando muito.



mas isso mesmo raramente. certos pormenores paisagistas revelam intenções mais sérias do que as de simples molduras. E ainda assim vislumbra-se sempre um caráter dominante de ordem social ou plásticos, estranho a paisagem em si. (MILLIET, 1944, p.64)

Assim, a paisagem não é personagem principal do ato pictórico, mas um plano imóvel, secundário. É o assunto, o ser humano, ou o objeto repleto de carga emotiva, de memória, sujo de sentimento que se mostra o principal coadjuvante do resultado da trama plástica. O intimismo de Milliet leva-o a não-aceitação de um naturalismo puro e sim da deformação da natureza como marca humana na obra, caso contrário o homem se tornaria insipiente. Diz o crítico: “Daí talvez, o segredo maior do êxito de Portinari, que consegue comover o público apesar do seu gênio e não por causa dele “ (MILLIET, 1944, p.64) Desse modo, Portinari não incorre no falso brilho de Picasso que Milliet apontou, o de atrair o público pelo seu gênio, pela sua personalidade, como ressaltamos anteriormente. Portinari “comove” o público “apesar do seu gênio” pois sua intenção está fundamentada numa base emotiva que Milliet ressalta, distorcendo a paisagem com o objetivo de exprimir o sentimento do homem perante o seu mundo, e não se promovendo pela sua capacidade de inventar. Continua Milliet:

Para Portinari a paisagem faz parte dos acessórios , é um complemento. tal qual nos antigos retratos flamengos, nas cenas bíblicas de inúmeros renascentistas . nos quadros admiráveis de El Greco e Goya até os mais modernos . Têm uma tendência marcada para essa concepção de paisagem . (MILLIET, 1944, p.64)

Milliet cita ainda Di Cavalcanti, Tarsila e Segall, como exemplos dessa utilização da paisagem para alcançar seus objetivos plásticos, subjetivos ou éticos. A paisagem de Di Cavalcanti, “[...] não tinha interesse em si e não subsistiria mesmo sem a indispensável



emoção das figuras.”(MILLIET, 1944, p.65). Em Segall, “[...]ela sempre é trágica, deformada, feita de cinzas. Ou decorativa , excessivamente estilizada, presa ao exotismo , caricatura da paisagem mais do que sentimento da natureza. “ (MILLIET, 1944, p.65). Em Tarsila, a paisagem simplificada através do “desenho linear”, dos “planos bem recortados”, do “colorido vivo e primário dos tons puros”, visa em última instância a expressão de “ um conceito preconcebido da paisagem “ e não de uma “ sensibilidade paisagística “, como diz Milliet. (MILLIET, 1944, p.65)

A partir desse conceito paisagístico, ele aponta uma questão crítica na obra de Tarsila. Segundo ele, essa concepção da artista paulista “visa em última análise a expressão de uma certa ingenuidade cabocla, certa pobreza de cenários, até certo ponto indiscutivelmente características do Brasil mas características em tese, um pouco superficialmente.” E continua: “A solução de Tarsila é de generalização , de idéias gerais, quando o verdadeiro paisagista trata sempre o seu assunto como um problema particular, um problema que foge da alçada das doutrinas. “ (MILLIET, 1944, p.65). Utilizando-se do seu olhar preciso, Milliet observa na artista um dos pontos que irá servir de argumento contra as concepções nacionalistas dentro do modernismo brasileiro em pintura: a generalização. Os modernistas, na ânsia por compor a identidade nacional, generalizam a paisagem brasileira não dando atenção maior as profundas diferenças que há em nossa geografia. Acabam fazendo como Tarsila, que expõe a paisagem através de um conceito preconcebido, resultado de uma ideologia articulada em torno de um plano diretor para a cultura nacional. Tal problema flerta com outro discutido anteriormente, o da fórmula nas artes plásticas, que Milliet reconhece aproximar-se da pintura de Tarsila, mas, devido à destreza da artista, não se apossa drasticamente da obra: “ Não irei até dizer que a pintura



de Tarsila é feita de fórmulas, mas é certo que ela tende para uma esquematização que somente sua pureza evita tornar-se formal. “ (MILLIET, 1944, p.65)

Por fim, o crítico paulista define o lugar, o *topos* perceptivo, desses artistas em relação à paisagem. A maneira do olhar que assume uma plataforma observatória particular dentro da atividade plástica. Diz ele:

Todos esses pintores não são paisagistas. Dominam a paisagem e a exploram interessadamente. Da mesma forma por que fazem uma natureza morta ou uma figura, tratam montanhas e rios, mares e terras. Como problemas plásticos, simplesmente, sem se deixarem empolgar pelo sentimento panteísta (...) Não é a árvore, não é o rio, não é mar que o pintor sente; é o verde, é o cinza, é o azul: são os volumes, os claros-escuros, a construção desses elementos dentro da tela. Sua sensibilidade é mais intelectual do que sensorial. (MILLIET:1944,p.65)

No segundo modo de tratamento da paisagem, Milliet destaca sua posição na obra não como acessório, mas como objeto principal, o primeiro plano do olhar do artista. “A paisagem já não é um problema pictórico mas uma expressão em si, um motivo determinante a que o artista tem que obedecer. “ (MILLIET, 1944, p.66) O fundo então se torna figura, quando não essa se subordina a ele se tornando expressão de um sentimento perante a natureza que não se encontrava nos artistas estudados anteriormente. “São então as personagens da tela que se transformam em moldura, em simples notas de cor, de movimento ou de equilíbrio. “(MILLIET, 1944, p.66)

Volpi e Reboló mostram-se aos olhos do nosso crítico um bom exemplo desse paisagismo. Nas telas do primeiro, diz Milliet:

Há uma completa fusão entre criador e a criatura. O pintor é a própria paisagem e a nota amarela ou vermelha, que ele coloca sob a forma de personagem, visa unicamente dar vibração maior ao quadro. Manchas dessas mesmas cores teriam idêntico valor e substituiriam a personagem sem prejuízo da expressão. (MILLIET, 1944, p.67)



Em Rebolo, “há perfeita comunhão entre os seus arrabaldes humildes e a sua alma ingênua de poeta simples dos simples. E para essa alma sensível a expressão natural é a paisagem. Como verdadeiro paisagista que é, até em seus retratos faz paisagem, até em sua composições . “ (MILLIET, 1944, p.67). Sobre sua obra *futebol* diz : “ que só vale pelo segundo plano e em cuja tela as personagens todas não passam de um pretexto. “(MILLIET,1944, p.67)

Justifica então a postura desses pintores observando o modo pelo qual se configura o vínculo topológico do artista com o ambiente, sua própria plataforma observatória. Diz: “Mas não posso deixar de observar que tais pintores, ao contrário dos primeiros, estão presos a seus ambientes, intensamente marcados por eles. Mas não é necessário sequer pintar paisagem para ser paisagista. “(MILLIET,1944, p.66). A relação intensa com o lugar faz com que as pessoas e as coisas se tornem partes da paisagem. Não só da paisagem geografia, mas também da paisagem cultural. Ou seja, através da metáfora geográfica, Milliet fala das relações entre sujeito-meio e sujeito-cultura, que unificam, através do grau de impressão no artista, esses elementos destacados, o homem e as coisas do homem (casebres em Volpi e o futebol em Rebolo por exemplo), às suas dimensões, tornando-os prolongamentos da própria natureza.

Após essa diferenciação da percepção artística, Milliet flexiona o seu juízo com o objetivo de personalizar a discussão e não incorrer em um simples esquematismo demarcatório que não o interessa. Utiliza-se então de um verso de Charles Guérin (‘Oh James, ta maison ressemble à ton visage’ - Oh, James, sua casa lembra a sua face) como instrumento, como um approach, para analisar seu objeto. Ressaltamos mais uma vez a peculiaridade do crítico. Sempre se esquivando dos padrões, se afirmando cada vez mais como um ensaísta sem fórmulas prontas, exercita esses cruzamentos – a literatura e as



metáforas principalmente – para melhor pensar as questões as quais se entrega, sendo capaz, através de sua admirável erudição, de encontrar os fragmentos exatos para que se realize essa intenção. A frase de Guérin aproxima-se fielmente dessa discussão como uma colagem bem feita que obedece e realiza as leis de equilíbrio de um quadro. A partir dela, diz Milliet:

Nos verdadeiros paisagistas é o oposto que ocorre: as figuras é que se assemelham às casas, aos campos, aos céus; são campos e céus. O verso tal qual o escreve Guérin se aplicaria melhor aos pintores que dominam a paisagem. Nestes é que as casas, prados e céus se assemelham aos próprios sentimentos. (MILLIET, 1944, pp.67-8)

Com isso, parece concluir-se essa etapa da argumentação do crítico. Milliet, como um herdeiro das fontes do humanismo – da auto-expressão de Montaigne e do Deus encarnado de Pascal –, está interessado na subjetividade e na expressão do elemento pessoal, íntimo e humano na arte. Talvez a maior contribuição para ele seja a dos “paisagistas intelectuais” que imprimem na tela aquilo que há de mais importante no mundo: o próprio homem e seus sentimentos. Enquanto que os “paisagistas sensíveis” alcançam grandes realizações, mas, sob o ponto de vista ético do nosso autor, não o interessa tanto quanto os primeiros. Confirmamos tal hipótese com o seguinte fragmento: “A precedência marca uma preferência e, supondo-se embora que as proporções sejam idênticas, a precedência será sempre um ‘plus’ de qualidade ou de tendência para um desequilíbrio.” (MILLIET, 1944, p.68) Continuando, finaliza seu argumento novamente com a comparação entre estética e ética: “Sensibilidade mais técnica não é igual a técnica mais sensibilidade. Do mesmo modo, na linguagem comum, se estabelece uma nuance perceptível entre um homem bom e um bom homem.” (MILLIET, 1944, p.68)



Milliet concede essa “precedência” ao pintor intelectual. Uma “preferência” declarada perante os paisagistas que, por sua vez, confirmam as suas concepções sobre o homem e a arte. Finalizando o ensaio, opera uma última decantação do assunto a partir do termo filosófico coisa, referindo-se à relação fundo e figura:

Seria possível estabelecer ainda uma diferença ponderável entre o paisagista e o pintor de composição. O primeiro trabalha com a ‘coisa’, em contato com ela numa experiência pessoal sempre inédita, dolorosa muitas vezes, porque visa a penetração de uma verdade extremamente sutil, que se disfarça sob mil aspectos exteriores variáveis e falazes e só se entrega afinal, às sensibilidades espontâneas e sinceras até o sacrifício da beleza. O segundo opera no mundo dos conceitos, dos números de ouro, do raciocínio, numa esfera mais distante da natureza, em que, entre a ‘coisa’ e o pintor, não há apenas a sensibilidade virgem, eternamente virgem, mas uma intenção astuta de aproveitamento inteligente da ‘coisa’ em benefício de objetivos não raro diferente dela. (MILLIET, 1944, p. 70-1)

Pensando o sentido da palavra coisa com objeto e manifestação fenomênica, Milliet mostra-se um racionalista que não crê no sentido puro desses, mas no sentido que se faz pelo raciocínio humano. Assim, a paisagem que se constrói a partir da fidelidade à natureza, não se realiza como um “aproveitamento inteligente” que busca o sentido para além dela, mas perece na sua própria inanição, na sua incapacidade de transcender o sentido imediato.

Após essa demarcação da paisagem na pintura, Milliet direciona a questão para a discussão da brasilidade, da identidade na arte nacional, através do problema da luz na paisagem brasileira, que por sua vez se celebrizou no debate com o seu amigo e opositor Luís Martins. Inicia o ensaio *Luz – Paisagem – Arte Nacional*, a partir de um ponto de interrogação sobre a generalização (que já havia ressaltado em Tarsila) da paisagem



nacional por meio de uma idéia pré-concebida que tende a reafirmar os propósitos do modernismo brasileiro. Diz Milliet:

Tentar definir a paisagem brasileira pela luz turva seria o mesmo que classificar o brasileiro pela cor da pele. Várias raças aqui se unem como aqui se encontram diversas paisagens. Aos cariocas das praias luminosas, do mar atordoante de reflexos, o cinzento paulista, o neutro de nossas telas, parece estranho senão pretensioso. (MILLIET, 1944, p. 72)

Uma unidade na paisagem brasileira mostra-se, aos olhos do nosso crítico, tão absurda quanto o purismo racial do nosso povo. A linha quebrada parece caracterizar melhor esse conjunto, já que o traço constante mostra-se tão distante. Além disso, a justificativa da diversidade na arte nacional já aponta para defesa da pintura paulista em oposição a da sua manifestação carioca, como veremos mais adiante. Continuando no assunto luminoso, diz:

Essa questão da luz brasileira vem sendo colocada num plano nacionalista totalmente antiplástico. Aliás a solução dada não passa de uma fórmula tão falsa quanto seria a da afirmação intransigente de uma pintura brasileira caracterizável pelo mestiço. Um pintor não é menos porque pinta uma natureza morta do que se pintasse uma noite de São João. (MILLIET, 1944, p. 72)

Milliet observa a maneira errônea com que a questão vem sendo posta em discussão, no qual a ideologias nacionalistas tomam a frente das questões plásticas. A discussão diagnóstica um estado vicioso, habituada nesse mau direcionamento, e a solução tende a ser equivocada e errônea. Parece haver pouca atenção aos princípios sólidos que é o mais importante objetivo de um espírito crítico. A conclusão alcançada se prejudica devido essa generalização apontada que, sob o prisma de uma de uma ideologia de identidade, homogeneiza o heterogêneo.



O assunto, no caso, se torna um ponto crítico para Milliet. Anteriormente, no tópico *Artistas e Problemas Estéticos do Modernismo*, já havíamos ressaltado a importância atribuída por Milliet ao assunto. Compreendendo-o como um elo de ligação entre a obra e o público, o motivo filosófico do trabalho, ele ressaltou o perigo da dissolução desse para a efetividade da comunicação arte-público. Agora, diferentemente, mas sem contradizer a sua posição anterior, nosso crítico observa como o tema é utilizado de forma errônea para justificar um princípio plástico. Ou seja, a luz como uma questão pictórica é fundamentada através do assunto e não pelas suas qualidades intrínsecas. Um indutivismo que tende a preencher de falsas premissas a discussão em torno das obras.

Milliet passa então a outra demarcação, arte nacional e arte universal, na intenção de oxigenar a discussão a partir da amplitude da história da arte. Diz o crítico: “Aliás, essa idéia de uma arte ‘nacional’ não pode assentar noutra coisa que não no assunto. Com referência ao equilíbrio, à composição, à harmonia, os padrões são universais.” (MILLIET: 1944, p. 72)

Podemos nos referir então ao assunto como uma predisposição necessária, mas não suficiente à edificação de uma obra. Ao motivo precede a composição e suas leis. A estrutura interna que se faz pelo equilíbrio, dinamismo e ritmo, promovendo o funcionamento da obra através da correlação entre os elementos destacados. O assunto torna-se então a superfície e a porta de entrada para as questões “universais” que, num trabalho logicamente organizado, dialoga com o tema criando um vínculo íntimo de conteúdo, forma e significado. Assim, justifica-se a comunicação histórica entre as obras dos diversos períodos. A relatividade completa não existe na arte, mas as nuances de cada época partem sempre do estável de todos os tempos. Continua Milliet :



A Arte tende, em verdade, para o universal e tudo quanto foge às tendências universais cai no folclore, na arte menor, no exotismo. Pode agradar em virtude de circunstâncias fortuitas e exteriores, mas passa com essas circunstâncias, enquanto a grande arte, simplesmente humana, fica. Ninguém negará a possibilidade de se conciliar a expressão artística ao assunto nacional; mas ninguém poderá negar tão pouco a independência existente entre uma coisa e outra. (MILLIET, 1944, pp. 72-3)

O crítico atribui à universalidade das leis plásticas gerais, maior importância que os artificios regionalistas. Novamente voltamos a relação estética-ética. A grande arte é aquela que repousa nesses elementos humanos eternos, seja o sentimento que alcança todos os homens e todas as épocas, seja as noções plásticas que se pereniza na sucessão de séculos de atividade plástica. Notemos que há um diálogo dentro da crítica de Milliet entre relatividade e permanência que justifica a frase de Baudelaire já citada anteriormente: “ A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável “ (BAUDELAIRE, 1997, p.25) A relatividade se encontra na especificidade do período, do autor e das condições da obra. Enquanto que o eterno (a permanência) reside na própria origem do fato: do homem e da coisa (a arte).

Milliet se interessa pela análise estrutural. No estudo da antropologia, da sociologia e da literatura, buscou na origem do fato não um arquétipo, mas a “ disposição das partes que formam um todo” (LALANDE, 1999, p.347), a organização e o conjunto dos elementos primários que formam a identidade e dão o sentido ao objeto (o homem, a arte, etc.). Assim, o exotismo das supostas características nacionais de que fala Milliet, resulta em um anexo da obra, correlacionando-se a ela, mas também se distinguindo através dos seus valores particulares.

Dando continuidade a sua reflexão, explora, numa defesa da arte paulista, a relação entre a arte produzida em São Paulo e a do resto do país, principalmente a do Rio de Janeiro:



Outras objeções que se faz à pintura paulista relaciona-se com a hostilidade marcada dos nossos pintores pela tendências sociais ou intelectuais das correntes modernas. Com efeito, poucos se apresentam com uma bagagem socializante, surrealista ou abstracionista. Pisam somente em terreno firme e os 'ismos' os amedrontam. (MILLIET, 1944, p. 73)

Milliet encontra na pintura paulista uma justificativa exemplar para a sua réplica à concepção de uma paisagem, de um temperamento e de uma luz tipicamente brasileira. Primeiramente, é o temperamento supostamente cético – formulação que podemos e devemos questionar, que Milliet ressalta nos pintores paulistas. A “alma prudente, provinciana e desconfiada” mostra-se como uma atitude prudente, “uma qualidade de contrapeso necessário ao brilhantismo brasileiro“, ou seja, a essa luz acachapante dos princípios modernistas no Brasil (MILLIET, 1944, p.73). Em seguida, ressalta a heterogeneidade como elemento principal de identidade da arte brasileira: ‘ Na fusão de ambos os temperamentos é que está o Brasil e não na predominância de um sobre o outro . “(MILLIET, 1944, p. 73)

Prosseguindo, acentua nos pintores de São Paulo uma consciência menos determinante, mais ampla que encontra ressonância no seu próprio espírito cético: “Neste ponto somos, em S. Paulo, muito mais liberais do que os nossos irmãos. Nós os compreendemos, admiramos e aceitamos com uma largueza de espírito que nem sempre se depara neles em relação ao nosso caráter. “(MILLIET, 1944, p. 73).

Em seguida, identifica o brilho, uma metáfora para a insistência no assunto da luminosidade, com a facilidade e ilusão da retórica que consome os espíritos dos “nossos irmãos”, e se afasta da alma “ prudente “ e “desconfiada” do paulista:



Estamos, quanto ao brilho plástico, ao mesmo pé em que na literatura quanto ao pendor pela ficção. (...) Porém sabemos construir, aprofundando, e criar com certa fé ingênua peculiar aos provincianos. Mas também nesse ponto eu não estou totalmente convencido de que a poesia se identifique com o brilho. A retórica possivelmente. E nós somos avessos à retórica. (MILLIET, 1944, p. 73)

Dando continuidade ao seu raciocínio encontra em Volpi, Portinari, de Fiori e Segall os porta-vozes desse caráter paulista:

Um Volpi não me parece menos poeta do que o mais desbragado surrealista; sua poesia é mais rude, menos à flor da pele, menos requintada. Ele não têm imagens, mas expressões exatas e penetrantes. Ocorre, como no caso de Ernesto de Fiori, de Portinari ou Segall encontram-se todas as qualidades reunidas em um mesmo indivíduo. Isso é raro entretanto e os artistas precisam ser apreciados com os seus defeitos também. Tanto melhor se pecam pelo excesso de solidez: é sinal de que têm alicerces profundos. (MILLIET, 1944, p. 73)

Dentro dessa complexa indefinição da arte paulista, as diversas tendências manifestadas diferentemente, modificadas e personalizadas, híbridas e siamesas, Milliet denomina o desejo de “expressão pura e sincera” como o grande aglutinador da arte paulista. (MILLIET, 1944, p. 74). Defendendo essa produção das supostas críticas vindas do Rio de Janeiro, que ele diz ter tachado de grã fina e afeminada essa pintura, Milliet responde:

Nada mais injusto; nada mais apressado. Só quem vive em São Paulo sabe quanto é proletária a pintura de um Volpi ou um Rebol. E quanto é expressiva também, com seus cinzas, seus carrascais de verde-preto e terra, seus casebres de barro. E quanto é honesta e anti-formalística na sua pesquisa de tom e dos volumes. (MILLIET, 1944, p. 74)

É o problema mal tratado e mal resolvido da luz que fez tal crítico dirigir esses argumentos rançosos, carentes de um sentido relevante, talvez devido o espanto “com o cinza da pintura de São Paulo” que, devido essa concepção de luz pré-definida, direciona



essa atitude crítica injusta. Assim, “A luz do Rio de Janeiro é que levou o censor a considerar falsa e efeminada a pintura mais morta de São Paulo “(MILLIET, 1944, p. 74)

Nessa astúcia da imagem geográfica, que no assunto da luz não é apenas imagem mas também fato, Milliet encontra o fundamento da questão. No seu exercício do espírito crítico, utiliza-se de diversos instrumentos para compreender o problema e emitir um juízo exato sobre ele. Como Pascal, que ressaltou os diversos modos de conhecer e as técnicas apropriadas para chegar-se a cada um deles, Milliet, num exercício híbrido de aliar à abstração das deduções racionais um empirismo provindo da observação da natureza, conclui o caráter errôneo dos juízos que não se lançam na busca das razões profundas e estruturais do fato. Diz o nosso crítico:

Nossa luz é diferente. Não a fizemos, foi a latitude quem nô-la forneceu. Já analisei longamente esse caso da paisagem brasileira, que eu nego, porque a paisagem é geográfica e nós temos todos os tipos de climas e de topografias. E haverá qualquer semelhança, qualquer traço comum entre a caatinga do Nordeste e os pagos do Rio Grande do Sul ? (MILLIET, 1944, p. 74)

E conclui em uma defesa perante a honestidade da pintura paulista: “Encaixar a paisagem brasileira dentro da fórmula ‘luz e cor ‘seria absurdo, seria uma atitude farmacêutica contra a qual a pintura moderna de São Paulo se rebela.” (MILLIET, 1944, p.75)

Do mesmo modo, os costumes também se mostram os mais diversos ao longo do Brasil. Assim, não só a geografia plural, mas igualmente a sociedade com as nuances resultantes das diversas colonizações brasileiras, contribuem para um conceito de identidade híbrida.



Podemos então abrir um parêntese na defesa de Milliet da arte paulista. Como Regina Salgado já havia ressaltado, ele parece compor a postura crítica a imagem de Montaigne devido a grande admiração pelo filósofo francês. Aqui percebemos um processo parecido no qual nosso crítico caracteriza a arte paulista à sua semelhança. A “dúvida”, a “prudência” e a “desconfiança”, está ligada ao fato de que entre os artistas paulistas é grande o número de europeus que em sua descendência traz o peso da história do velho mundo, tornando-os cautelosos frente às inúmeras questões tratadas. Mas notamos uma outra razão de maior evidência em nosso estudo. Essas características estão diretamente vinculadas a Montaigne, Pascal e aos humanistas que Milliet tanto preza, além de serem valores que sublinha na personalidade humana, uma personalidade de certa forma idealizada a que o crítico paulista retorna constantemente na reflexão sobre o homem. Assim, nos utilizando desse ceticismo salutar, que ressaltamos desde Montaigne e vemos a sua consagração no “ato crítico” de Milliet, desconfiemos dessa caracterização da pintura paulista cara a Milliet com a intenção de não incorrer em nenhum determinismo. Compreendemos a sua razão no interior do seu discurso, na lógica de seu pensamento, mas não concordamos com essa conclusão visto que dentro de São Paulo, ou de qualquer lugar do país, se manifestaram as mais diferentes personalidades.

Na terceira e quarta parte do seu ensaio, Milliet traz Luiz Martins como o seu interlocutor para a discussão desse tema. Diz ele:

De passagem revela-se também um ardoroso defensor do regionalismo artístico e sustenta a existência de uma pintura brasileira, caracterizável exatamente pela luz de nosso céu, pelo colorido forte e quente, pelos recortes dos planos, etc. Respetabilíssima essa opinião mas por certo indefensável, fora dos paradoxos e das generalizações apressadas. (MILLIET, 1944, p. 76)



Acentuando a idéia de generalização apressada condizente a postura de Luiz Martins, remetendo também às outras referências perante uma cor, uma luz e uma paisagem nacional, aponta os erros do seu amigo e lhe deixa um conselho:

Em verdade Luiz Martins procura, com esperteza, provar pontos de vista apriorísticos. Se discutisse o assunto com maior serenidade, tão somente com o desejo de acertar, chegáramos sem dúvida a um acordo proveitoso. Porém meu amigo Luiz Martins é inteligente demais e gosta de mostrar sua inteligência. Daí a especiosidade de sua argumentação. (MILLIET, 1944, pp. 76-7)

Martins se opõe a concepção de Milliet referente à universalidade das leis estéticas e da minoridade do regionalismo, exemplificando as diversas escolas artísticas(flamenga, italiana, francesa) como réplica confirmadora de sua oposição. Mas o nosso crítico se defende: “Ora nada disso destrói o que disse, mesmo porque já não alude o autor a ‘artes’ francesa, italiana ou flamenga, mas a ‘escolas’. Que se entende por escola italiana? Francesa? Flamenga? E, mesmo, qual será a escola francesa?”(MILLIET, 1944, p. 77)

Milliet fala da arte e do mundo de um ponto de vista universalista, caro aos humanistas que ele nutre tanto respeito. Não interessa a ele os diversos movimentos, tendências ou escolas, mas sim a arte de um ponto de vista geral, puro, não no sentido do formalismo, mas no sentido primeiro e fundamental da arte. Como viemos demonstrando ao longo desse estudo, Milliet exerce de forma particular e com propriedade o exercício pascaliano da busca pelo conhecimento. Não se deixando levar por teses fáceis, averigua seu objeto e procura nele a sua razão, o seu sentido. Diz :

Eu não nego, é natural, certos denominadores comuns susceptíveis de comprovar a existência de um certo ‘espírito’ flamengo, francês ou italiano. Mas isso não basta para se falar em uma arte francesa, italiana ou flamenga. Por outro lado o que torna grandes os pintores dessas escolas não é o ‘espírito’ flamengo, francês



ou italiano. mas suas qualidades plásticas de ordem universal. (MILLIET, 1944, p. 77)

Seguindo essa argumentação, Milliet analisa o caso brasileiro:

Entre nós ocorre coisa semelhante. Há traços comuns na nossa arte, principalmente no assunto, capazes de nos levarem a uma generalização apressada acerca da arte brasileira, mas esses traços comuns não serão os da luminosidade, coisa que na paisagem é puramente geográfica e, na pintura em geral, questão de temperamento. (MILLIET, 1944, p. 77)

Por fim, discute a luminosidade e a nacionalidade em Almeida Júnior, através da leitura do ensaio *Arte e Polêmica* escrito por Luiz Martins. Iniciando por uma asserção presente nesse texto ('Foi Almeida Júnior o primeiro pintor que sentiu a influência da terra'), Milliet volta ao questionamento de sua postura: "Nestes tempos de etnocentrismo agressivos, essa frase que sabe a geografia humana tem a força de uma explicação racional, definitiva, profunda, da representatividade de Almeida Júnior. Como não aceitar logo o Slogam tentador?" (MILLIET, 1944, p. 78)

Sendo irônico com Martins, Milliet se opõe a ele se denominando, no plural, de "simples cépticos, tão pouco poetas e demasiado objetivos", assumindo uma posição de responsabilidade intelectual a partir da desconfiança e do rigor com que encara os fatos e as idéias. Luiz Martins aponta em Almeida Júnior uma "luz deformadora" que marcaria a obra do artista paulista, mas Milliet refuta e argumenta acerca da impropriedade da caracterização com um tom "rápido e maldoso", como já havia dito Lebrun a respeito de Pascal: "Tão falsa e arbitraria é a tese defendida por Luiz Martins que toda a sua vivacidade não chegam sequer a encontrar um argumento sólido a favor dela." (MILLIET, 1944, p. 79)

Continua Milliet:



A luz deformadora ! Mas se a luz excessiva deforma é exatamente no sentido de embaçamento dos horizontes e da supressão do colorido. (...) A luz de Almeida Júnior é uma luz bem educada, que não permite deformações de qualquer espécie mas antes as evita com cuidado , mesmo quando se impõe realisticamente(caso de um Coubert, por exemplo). (MILLIET, 1944, p. 79)

Ainda em relação a posição de Martins sobre Almeida Júnior, nosso crítico contesta a concepção a respeito da ausência da “grã-finagem” desse artista:

E haverá cultura mais fácil que essa dos lugares comuns de atelier, cenas bíblicas, anedotas, etc. que constituem a maior parte da obra de Almeida Júnior ? haverá maior grã-finagem burguesa, grã-finagem de boemia elegante, do que essa dos ‘repousos de modelos’ entre almofadas e pianos ? (MILLIET, 1944, p. 79)

Almeida Júnior parece estar mais preso aos ensinamentos de Cabanel e a atmosfera de uma pintura burguesa francesa do que às características nacionais. Desse modo, Milliet contesta o seu profundo vínculo às características nacionais, usando-se delas mais como uma apropriação de seu individualismo estético que de um conhecimento mais amplo das verdades nacionais. Diz Milliet:

Mas que dizer de seu apego à terra? A terra, principalmente a nossa terra tropical teria dado a Almeida Júnior não apenas o assunto brasileiro, nem mesmo apenas, a mais, essa luminosidade que eu considero francesa e Luiz Martins julga brasileira(...) na terra é que Almeida Júnior não tinha a menor raiz, e de seu país, só compreendeu e sentiu o que tocou de perto o seu individualismo. Nada mais falso, literário , ‘meu ufanista’ e piegas que os violeiros e os caipiras do nosso pintor. Nada mais penetrante do que suas figuras sem rótulos. (MILLIET, 1944, p. 80)

Finalizando o seu ensaio, conclui sua oposição perante Martins e a idéia de brasilidade, comparando Almeida Júnior a Carlos Gomes e ressaltando um novo valor para a grandeza desses: “Luiz Martins erra na defesa que faz do brasileiro de Almeida



Júnior, como erra quem defende o nacionalismo de Carlos Gomes. Ambos os artistas são grandes, dentro da nossa relatividade, por outros motivos bem diversos. "(MILLIET, 1944, p. 80)

Assim o nacionalismo se revela um problema complexo que não pode ser tratado de forma tão parcial. Numa análise mais profunda como a de Milliet, notamos que o problema ganha outros caminhos devido à atenção perante causas mais profundas. Explicita-se nesses ensaios a semelhança do seu pensamento marginal com o ângulo móvel de Montaigne e Pascal, que explora as diversas percepções do objeto com o objetivo de não reproduzir o pensamento corrente. De dar um novo sentido a discussão que não seja aquele obtido pelas hipóteses imediatas, mas mediado pelo deslocamento dos pontos de vista mais óbvios.

O 'pensamento que se ensaia'

Na primeira parte de nosso estudo, analisamos alguns conceitos principais na obra de Montaigne e Pascal, nos *Ensaaios* e nos *Pensamentos*. Questões fundamentais para a filosofia de ambos os autores segundo o modo pelo qual organizamos nossa reflexão. O método foi uma das últimas questões a serem discutidas, antecedendo o conflito e o exílio, com o objetivo em ressaltar o modo de expressão e pesquisa de ambos como decorrência de aspectos filosóficos que estruturam tal opção (intimismo – dúvida – relatividade). Assim, o ensaísmo de Montaigne e o fragmento de Pascal, mais que uma opção literária, é decorrente dos aspectos e posturas filosóficas que exigem um meio de expressão adequado aos seus interesses.



Do mesmo modo acontece em Milliet. Seu ensaio não é apenas uma opção estética, mas resulta dos aspectos e das intenções de sua crítica (intimismo-dúvida-relatividade) e, como em Montaigne e Pascal, sendo também o melhor meio de conduzir o seu raciocínio e expressá-lo por meio do texto literário. O ensaio como um modo investigativo adquire um caráter experimental. Com ele, Milliet não deseja, como também fizeram os filósofos citados, construir uma teoria acabada, postulada em tratados ou escritos extensos, mas sim um texto livre e híbrido, no qual haja uma intersecção de questões de diferentes ordens, sem um movimento predominante ou diretrizes rígidas. Assim, diz Milliet em *Fora de Forma*:

Fazer literatura em torno de teses acadêmicas, remexendo voluptosamente no baú velho dos calhaus estilísticos, das enciclopédias e dos catecismos em voga, é coisa que não me seduz. E ademais coisa muito fácil. Mas sou relativamente modesto. Mais do que o seriam tantos outros, e não me acredito dono de nenhuma verdade para que em seu nome se assassine o resto da humanidade. (MILLIET, 1942, p.8)

Manifesta-se aqui uma resistência por parte de Milliet à pretensão e ao sectarismo. Não deseja explorar o seu assunto em análises complexas, fundamentadas em princípios herméticos da filosofia, da estética ou da ciência. Essa intenção acadêmica pode ser pretensiosa na medida de tudo explicar, totalizando o seu objeto em racionalizações grandiosas com a ambição de encontrar uma verdade última e acabada. Contra isso ele se diz “mais modesto” anunciando o possível sectarismo dessa postura: “[...] e não me acredito dono de nenhuma verdade para que em seu nome se assassine o resto da humanidade”.

Antonio Cândido, no prefácio escrito à última edição do *Diário Crítico*, intitulado *Sérgio Milliet, O Crítico*, traça o perfil de Milliet e explora o seu método ensaístico. Diz



ele: “Com efeito, sendo o seu espírito mais amplo e bem aparelhado em diversos setores, o que atrai a atenção nele é uma espécie de posição crítica anterior e superior as especializações, que se aplica à literatura, à arte, à sociedade, à personalidade”(MILLIET, 1981, V.I, p. XVI)

Esse trecho de Antonio Cândido comenta a citação anterior que fizemos de Milliet. Nosso crítico não refuta a atividade acadêmica por não estar a sua altura, por não ser tão informado ou capaz de desenvolver raciocínios complexos. Milliet, como relata Candido, é um espírito tão rico quanto os outros, tão conhecedor quanto os catedráticos e plenamente capaz de se desenvolver nesse âmbito. Mas ele rejeita a especialização do saber, dotado de uma postura crítica que não se limita aos nichos de reflexão.

Continuando, discorre a respeito de uma certa “posição central” que explica a sua especificidade crítica:

Tal posição chave se caracteriza sobretudo por uma certa disposição do espírito, ou seja: o crítico não se organiza inicialmente em função das obras que tem pela frente; mas o seu espírito é crítico antes do contato com as obras, e por isso ele se dirige a elas de uma certa maneira . Ou por outra : o modo crítico é o seu modo inicial de ver a vida e as obras. Por causa disso, ele evita cristalizar-se numa doutrina e num método, como a maioria dos críticos se esforçam por fazer . Na verdade ele foi o crítico mais sem sistema que houve em nossa literatura e se orgulhava disso. Daí ter encontrado no Diário o instrumento perfeito para *exprimir e realçar a sua maneira própria, que incorporava os imprevistos da imaginação, do gosto e da sensibilidade.* (MILLIET, 1981, V.I, p. XVI)

O nosso objetivo nesse estudo caminha paralelamente ao de Antonio Cândido: analisar esse “modo crítico” com que Milliet dirige-se aos seus temas. Cândido ressalta A postura de fuga das doutrinas e de um método cristalizado como resultado desse “modo crítico” no qual o *Diário* seria a melhor forma literária em que Milliet poderia expor suas idéias, pois possibilitava, devido o seu caráter experimental, a intersecção da “imaginação,



do gosto e da sensibilidade”. Poderíamos dizer que os dias do *Diário Crítico* de Milliet refletem os *Ensaio*s Montaigne, mas com um tom de fragmento pascaliano. Ora é curto e outrora mais extenso, num exercício de percepção e reflexão sobre o objeto. Tanto os ensaios sobre pintura quanto os relatos do *Diário Crítico* se aproximam nos mesmos pontos: um texto misto em que se conjugam intimismo e objetividade, inquietação e harmonia, superficialidade e aprofundamento. Em nada se prende e ao mesmo tempo tudo toca, se aproximando do método de Montaigne:

[...] entre cem aspectos da mesma coisa, tomo um e ora o debico apenas, ora o mordisco, ora vou até o osso. Escruto-o não em larga superfície. Mas tão profundamente quanto mo permite saber, e as mais das vezes me comparo em o encarar por um ângulo diferente do habitual. (MONTAIGNE, 1971, p.146-7)

Assim, nos voltando para o seu livro *Fora de Forma*, encontramos uma ressalva de Milliet sobre o método:

Diz Virginia Wolf, a grande escritora inglesa, que uma das características do ensaio e, portanto, igualmente do artigo, está no seu aspecto caleidoscópico. O autor apresenta suas idéias e seus argumentos rapidamente e sob prismas diversos, de maneira a não fatigar o leitor e a levá-lo, por caminho que lhe será familiar, a interessar-se pelo assunto. (MILLIET, 1942, pp.15-16)

Aqui, ao referir-se à Virginia Wolf, Milliet lança notas sobre o seu próprio modo de escrever. A metáfora do caleidoscópio mostra-se justa ao motivo do ensaio. Ao olharmos pelo tubo cilíndrico, encontramos no fundo o dinamismo das formas se interpondo rapidamente e modificando a imagem conjunta apresentada. Do mesmo modo, no ensaio, o leitor ao iniciar o texto adentra sua percepção nesse tubo e, com o exercício do ângulo móvel do autor – já ressaltado em Montaigne e Pascal, e agora também reconhecido em



Milliet –, experimenta as várias formas da imagem em movimento, do problema em discussão.

Em Montaigne e Pascal ressaltamos a opção pela mutabilidade da percepção perante o objeto, a experiência das diversas formas de sua apreensão. Agora, esse ângulo móvel mostra-se um princípio metódico também em Milliet: Nosso crítico não quer, como os filósofos citados, mobilizar-se em uma opinião fixa e assim, utiliza-se do ângulo móvel para expor o assunto de diversas formas, com o objetivo de não repousar em uma opinião totalizadora. Voltemos então a Antonio Cândido: “A impressão que se têm é que ele desejava sobretudo fazer uma crítica ‘ondulante e variada’ para usar a expressão de Montaigne, um dos seus mestres do passado, cujos Ensaios traduziu. “ (MILLIET, 1981, V.I p. XX)

Montaigne é um reflexo permanente na obra de Milliet. Essa crítica, ‘ondulante e variada’, herdada do filósofo francês, foi uma das características marcantes do seu “ato crítico”, tornando-o um intelectual “incharacterístico”, como disse Cândido, um crítico peculiar dentro do processo de discussão da arte moderna no Brasil. Procurou, ao invés de devotar fé à nova arte, avaliando e reavaliando a sua situação atual na busca de uma compreensão mais clara dessa questão. Para isso, utilizou-se da instabilidade procurando problematizar o assunto sobre diversos ângulos a fim de não se tornar catequizado como tantos amigos.

Assim, Cândido caracteriza o texto de Milliet como um “pensamento ‘que se ensaia’” (MILLIET, 1981, V.I, pp.XXI-XXII), novamente citando Montaigne. Nosso crítico parece compreender a modernidade como inacabada, a arte moderna como um processo não finalizado, e por isso seus escritos não poderiam se cristalizar.

Diz ainda Antonio Cândido:



Há a deliberação corajosa, sem preconceitos, de um homem que não trepida em ir e vir, voltar atrás e ir para frente, circular à volta de um problema e registrar as suas faces, como método de trabalho. Pois na verdade o ritmo de Sérgio Milliet foi essa flutuação deliberada que, parecendo capitular diante do objeto de conhecimento, importa na verdade em respeitar todas as suas possibilidades, mesmo as contraditórias. (MILLIET, 1980, V.I, pp. XXII)

Milliet é contraditório segundo uma lógica formal, dedutiva, que faz da síntese a soma congruente das premissas. Ora ele pronuncia-se favoravelmente a um assunto, outrora o ataca fervorosamente. Isso seria inadmissível em um sistema bem computado de causa e efeito: a mudança de ângulo na obtenção das respostas e a aceitação da diversidade obtida no resultado final. Mas, como Milliet não é um formalista, há uma razão coerente por traz da contradição aparente. Compreender a modernidade como um processo incerto e contraditório, leva-o a não conceber um pensamento limpo e cristalino no seio dessa. Aproxima-se então de Pascal, que não temeu ser contraditório pois tal estado é constituinte da condição humana. Desse modo, Milliet caracteriza o “estado de espírito” de sua época, dessa modernidade: “[...]contraditório, doloroso e alegre, materialista e místico, desabusado e construtivo“ (MILLIET, 1942, p. 81).

Já tendo assumido a relatividade do tempo, dos valores e a constante mutabilidade nesse devir heraclitiano, a mudança de posição no plano teórico seria também a “[...]expressão mais profunda da vida“ (MILLIET, 1944, p.43). Desse modo, nosso crítico se expõe perante as críticas:

Outros ainda, entretanto na apreciação do próprio estilo censuram-se esta segura, certa síntese expressiva que lhes pareceu não passar de uma estrutura hábil para servir de esqueleto a desenvolvimentos ulteriores. Ora, eu me bato exatamente contra o desenvolvimentos inúteis, contra os embelezamentos inúteis, contra os embelezamentos retóricos que escondem ou mascaram as idéias, que não raro cobrem com brilho minguadas carnes. Não quis ser pelotiqueiro, nem cronista de revista mundana; não quis fazer amável, gostoso, hábil; quis ser preciso, claro.

sóbrio . Observe-se que nenhuma destas pretensões impede a elegância do estilo, o que não quer dizer tenha eu sido feliz a esse ponto. Mas tenho tanto horror à frase pela frase quanto ao enfeite desnecessário, ao berloque, ao balangandam. É possível que não consiga o que viso, mas devo ser julgado em relação à meta que tenho em mira e esta meta é a da propriedade de expressão, a de pesquisa de uma verdade (MILLIET, 1942, p.8) .

Há em seu “preciso, claro, sóbrio”, um eco pascaliano. Lebrun ao caracterizar o texto do filósofo de Port-Royal, diz esse ser “claro, nítido e maldoso” (LEBRUN, 1983, p.12). Milliet consegue trazer para o ensaio o argumento breve do fragmento de Pascal. “Claro, nítido” pois não quis afogar o leitor em hermetismos, “rápido” ao não dar voltas para abordar o problema, e “maldoso” pois soube ser severo na sua análise, dirigindo-se ao centro da questão de forma a questionar os próprios amigos. Desse modo, o ensaio de Milliet dialoga não só com o texto de Montaigne, mas também com o fragmento de Pascal, em eficiência e elegância, ambas juntas na pesquisa de uma verdade.

Inquietação e Angústia

o conflito é o pai de todas as coisas: de alguns faz homens, de alguns, escravos; de alguns, homens livres(Anaximandro)

Ao longo desse estudo, evidenciou-se, dentro e fora dos discursos, a personalidade angustiada de certos intelectuais que, no âmago da tristeza e da alegria do seu tempo, deram origem a obras que refletiram fielmente as preocupações, as insônias da modernidade.



No alinhavar do *costume* que nos dispomos a cozer, a especificidade do discurso crítico de Sérgio Milliet, a modernidade se modelou como uma época de tensões. Devido às mudanças que se propagam no seio do mundo pós-medieval, como a laicização da cultura e as descobertas vindas do além mar, o espírito moderno emancipa-se da reverência à doutrina cristã-católica e preenche de novos experimentos a mentalidade de artistas e intelectuais ávidos por reescrever os capítulos da história.

A dissolução da autoridade inquisitorial da igreja fez com que os pensadores abandonassem o porto seguro da crença e se lançassem num processo de dúvida do velho e busca do novo. Mas esse se alcançou a mesma segurança das velhas doutrinas, fazendo com que os novos exploradores continuassem no mar atribulado dessas experiências, repensando criticamente não apenas o passado, mas o seu próprio tempo, o novo como problema maior que o velho. Aqui brota o pensamento inacabado de Montaigne e Pascal, o drama existencial de Joyce e Strindberg, e a crítica “*melancólica*” de Milliet, como caracterizou Francisco Alambert.

Milliet, como os seus predecessores, se opôs a qualquer lógica inabalável, por isso viveu no Brasil como esses primeiros exploradores. Em *Marginalidade da Pintura Moderna*, discorreu sobre o problema da “marginalidade” como marca da modernidade, caracterizando essa época como um período transitório. Sendo assim, as novas realizações se efetivaram a margem da história devido a não fixação desse período. A postura de Milliet é “marginal”, pois não repousa no seio da constelação modernista. Ela é periférica na medida que aborda a arte de maneira diversa. Levantando outros problemas, de certa forma incômodos, não se tornou uma posição central no modernismo brasileiro.

O maior conflito na vida intelectual de Milliet se desenvolveu ao redor da idéia de nacionalidade, no qual manteve-se como um homem marginal na tentativa de solucioná-lo.



Falando de si enquanto muitos falavam da raça. Duvidando na medida que se desenvolvia a mais arraigada crença nas soluções alcançadas. Enxergando a relatividade no momento em que a diversidade se neutralizada.

Acostumado ao seu exílio europeu, se sentindo de certo modo em casa na distância, experimentou a angústia da escolha: continuar na Europa e ser um expatriado de sua terra natal, ou voltar para ela e tornar-se um expatriado do exílio. Um drama acima de tudo ético, e conseqüentemente intelectual, depois psicológico. Ético, pois deveria escolher o posicionamento e assumir um compromisso, e intelectual devido às pressões em prol da adesão a um programa modernista. Milliet manteve assim um posicionamento de cético observador. Mais do que tudo, o de um cético observador compromissado com a “pesquisa de verdade”, não se exaltando na defesa de uma arte tipo exportação, como queria Oswald de Andrade, e sim na avaliação do processo histórico-cultural que vivenciara.

Após o modernismo, a partir desse distanciamento temporal necessário, se nos apresentam vários estudos dispostos a analisar a “dialética” do período. Francisco Alambert realizou com coerência essa intenção ao examinar numa relação sujeito-meio, o modo como se aclimatou a postura de Milliet no seio do modernismo paulista. Mais do que isso, o estudo se configura numa relação de *chiaroscuro*, de luz e sombra na tela da modernidade tropical. A dialética, essa “habilidade para discutir por perguntas e respostas” (LALANDE, 1999, 254), é utilizada por ele através dessa relação na intenção de compreender como Milliet foi a sombra dessa luz.

Através de sua dissertação de mestrado, *Um Melancólico no auge do modernismo: Sérgio Milliet (Uma trajetória no exílio)*, o historiador nos trouxe um retrato de Sérgio Milliet, em que constata a originalidade desse crítico através da postura “melancólica” pela qual discutiu os problemas da cultura nacional. Diz ele:



Por 'melancólico' propomos compreender, nesse trabalho, não um conceito estritamente psicológico, mas uma postura intelectual fruto de determinadas experiências que acabam por engendrar uma forma particular de ceticismo crítico (que serve para marcar a diferença do ufanismo crítico oswaldiano) (ALAMBERT, 1991, p. 118)

A concepção de "melancolia" em Alambert configura uma série de características caras à intelectualidade moderna que procuramos demonstrar em Montaigne, Pascal, Strindberg e o próprio Milliet. Constrói a personalidade do crítico aqui estudado, através do cosmopolitismo, do internacionalismo, do ceticismo, do intimismo. Traços que se completam nas linhas de sua crítica como Rembrandt, Renoir e Munch se completam na história da modernidade artística.

São essas características que favorecem o estado de deslocamento da crítica millietiana. Define o deslocamento através da não identificação desse espírito melancólico (cosmopolita, cético) com o eufórico que aqui se descobre (regionalista, otimista). Devido um projeto cultural alternativo, intimamente ligado aos problemas intelectuais postulados desde Montaigne, o nosso crítico presencia a dialética virar retórica, as verdades integrarem-se na hierarquia do costume preguiçoso. Assim, seu interesse cartesiano, de fundar a cultura em bases solidificadas pela própria dúvida, não alcança o centro e se desloca nas curvas ao seu redor. Não que Milliet teria desejado o centro, pois Alambert ressaltou o risco das "sacralizações", mas desejou profundamente um diálogo sem conclusões apressadas. Assim, configura-se esse estado na relação sujeito-meio.

O conflito em Milliet resume-se então nessa consoante dobrada, a relação modernidade-melancolia, em que "[...] refluía seu impulso internacionalista dando lugar ao



surgimento, em determinados grupos, de uma norma de conduta estética calcada agora na especificidade nacional” (ALAMBERT, 1991, pp.105-106).

Como Alambert ressaltou, Milliet pensou em um primeiro momento em resolver os problemas nacionais, mas ao longo de sua atividade viu com dúvidas essa possibilidade (ALAMBERT, 1991, p.90) O conflito com Mario e Oswald de Andrade, que pautou o seu estudo, reflete-se no difícil problema do nacionalismo *versus* internacionalismo. Uma antinomia? Não, pois nosso “melancólico” não se interessou por problemas insolúveis. Mas também não se ateve a respostas permanentes. Sua posição sempre foi a do esclarecimento das bases do discurso, a do posicionamento montaigniano que ecoa nas perguntas: quem fala? o que fala? de onde fala?

Alambert ressalta que Milliet, devido a sua formação européia, foi “ [...] recebido com um certo entusiasmo ‘tupiniquim’ que muito o entediou e acabou por provocar um relativo deslocamento frente aos meios cultos brasileiros (atitude que, de maneira nuançada, manterá ao longo de toda a sua vida)” (ALAMBERT, 1991, p. 44).

A marginalidade é uma opção, um exílio voluntário perante o brilhantismo da cultura: uma pausa reflexiva perante a visão eufórica. Milliet permanece moderno, mas como crítico da própria modernidade. Compreende o período como processo, desenvolvimento de tensões que engendra o dinamismo da própria dialética, tese e antítese. Mas, a seu modo, como também o fez Montaigne, abdicou da síntese no risco de formar um sistema que se feche em si mesmo, propondo um diálogo permanente na cultura brasileira.

Ao longo dessa angústia, encontrou os seus lugares do exílio. Sua sala na Biblioteca Municipal, O Pari Bar onde deixou mesa cativa, a casa na Praia Grande onde também pintava seus palhaços e tomava algumas doses de caipirinha.



Desse modo, retornando à epígrafe do pré-socrático Anaximandro que inaugura esse tema, o conflito não fez de Milliet simplesmente um “homem”, muito menos um “escravo”, pois não se rendeu, mas sim um “homem livre” que resguardou a sua individualidade dos ditames proféticos e dos alertas catastróficos.

Aristóteles diz, comentando Heráclito, que “[...] o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia” (ARISTÓTELES, 1996, p. 88). Milliet como “o contrário”, convergiu para a idéia da cultura nacional como a sombra converge para a luz, a antítese necessária à tese para validar o processo dialético. Mas em diversas vezes a antítese se obscurece diante da tese devido à preferência dos leitores. Assim, vemos os ecos da modernidade numa ruidosa harmonia, no qual a tônica impera (a tradição), mas o ruído profundo (a crítica) corta-a diametralmente, interferindo inteligentemente nas teses fixadas outrora.

Em última análise, lembramo-nos dos versos de Rimbaud e logo o compreendemos a medida da personalidade millietina. Sob o título de *O Barco Embriagado*, desenvolvem-se, juntamente com o mapa que o acompanha, as rotas dos seus diversos exílios. Rimbaud se sentiu em casa na distância, encontrou a permanência na itinerância. Como as viagens, a embriaguez também foi um dos refúgios de Milliet. Mas, por mais que o acusem desse hábito, sua consciência mostrou-se tão lúcida quanto a de muitos companheiros que, ironicamente, se embriagaram nos próprios erros. Assim, falando sobre a liberdade, compreendemos o seu exílio:

Como eu navegava por rios impassíveis.
Não mais me senti guiado pelos homens.
(RIMBAUD, 1996, p.81)

Enquanto eu acompanhava rios impassíveis,
Não me senti mais guiado por rebocadores.
(RIMBAUD, 1996, p.85)



Conclusão

“A Razão dos Efeitos”



Sob a expressão “razão dos efeitos“, Pascal desenvolve, na busca pela compreensão do homem, alguns pensamentos acerca do hábito, da moral e da sociedade. Essas análises são acompanhadas de um método lógico de dedução que vai de um efeito apresentado (por exemplo, o caráter vão do homem) à causa geradora, às suas razões. Nessa pesquisa, segue-se um movimento de tese e antítese até chegar a uma síntese: uma avaliação final depois de expor os lados do problema. Sobre isso elucidou muito bem sua irmã, Mme. Périer:

“[...]como todas as verdades são tiradas umas das outras, bastava que se houvesse aplicado em numa para que as outras viessem sem magotes e se elucidassem em seu espírito de uma maneira que a ele próprio enleava, como nos disse amiúde” (PASCAL, 1979, p. 19).

Do mesma forma prosseguimos em nosso estudo. O modo como Sérgio Milliet conduziu o debate em torno da arte moderna nos anos 40 mostrou-se um efeito de grande importância para nós. Em parte pelos problemas artísticos do período e, por outro lado, devido a personalidade singular desse crítico. Nos dedicamos então a analisar sua postura, o efeito, e descobrir as causas de um posicionamento singular. Buscamos essa razão e encontramos evidências do problema na relação existente entre seu texto e o pensamento filosófico de Montaigne e Pascal.

Estabeleceu-se então um *nexus* causal: os problemas da modernidade. Através da releitura de uma certa teoria do conhecimento oriunda desses filósofos, que se ocuparam da reflexão acerca do homem e das coisas do mundo na perspectiva do seu tempo, Milliet trouxe à crítica de arte brasileira uma singularidade no tratamento dos temas estéticos, se configurando como um personagem particular no nosso modernismo. No estudo de Montaigne e Pascal trouxemos à tona, sob uma perspectiva filosófica, os problemas da



primeira modernidade, aquela dos séculos XVI e XVII que motivaram esses filósofos a repensar por outros prismas os temas que percorrem o desenvolvimento da razão humana.

Levantado então outras hipóteses para o nosso problema, dedicamo-nos em um segundo momento à averiguação de sua funcionalidade, ou seja, como e porque o modo que esses temas apresentados por Montaigne e Pascal são retrabalhados por Sérgio Milliet em sua postura crítica. No intuito de seguir uma ordem lógica de interpretação de conceitos e comparação de resultados, ordenamos os capítulos de forma a que as premissas se encadeassem com o objetivo de conduzir a um resultado final: a caracterização do discurso de Milliet. Para isso, obedecemos a uma seqüência (intimismo - dúvida - consciência da relatividade - método - conflito - exílio), primeiro aplicada a Montaigne e Pascal e, num segundo momento, à crítica de Milliet, exercitando assim os devidos cruzamentos. Aplicamo-nos primeiramente na definição de um aspecto principal, o Eu. Esse que teria sido o primeiro motor do pensamento de Montaigne e o resultado das demarcações pascalianas acerca do conhecimento, adquire também um lugar importante no pensamento e na expressão crítica de Milliet. A partir dele, extraímos e articulamos os demais conceitos: a dúvida como resultado da parcialidade do olhar; a consciência da relatividade como soma da particularidade da observação e do questionamento que dela deriva; o método que configura na forma os problemas e as resoluções do pensamento; e a relação conflito - exílio como resultado da tensão exercida no discurso e fora dele, na existência.

Assim, na medida que um termo foi definido, apontamos para o próximo como em um passo dedutivo a fim de bem coordenar o nosso caminho, tornando claro as etapas e procedimentos de nossa análise. A caracterização final resultou então dessa articulação entre os fatores, e o modo como eles foram manuseados, produzindo um resultado específico.



É relevante então, após termos esclarecido o dinamismo de nosso trabalho, levantar algumas ponderações finais acerca dos resultados obtidos.

Em Sérgio Milliet, a arte torna-se um problema para o conhecimento na medida em que busca respostas mais consistentes, e menos apressadas, para o processo de configuração de uma arte moderna e sua aclimação à realidade cultural brasileira. O Eu como conquista da modernidade, contribuiu para um novo procedimento filosófico atribuindo à abordagem dos temas uma nova métrica e um novo corte. Foi o que nomeamos de *topos* filosófico no qual une-se a plataforma observatória de Montaigne e a consciência dos estados da natureza de Pascal. Assim, a consciência do posicionamento, de estar situado, foi a base na qual os filósofos e o crítico partiram para a pesquisa intelectual.

Também na fuga dos sistemas fechados e rigorosos, Milliet se aproximou do intimismo experimentado por Montaigne e Pascal. Utilizou-se da primeira pessoa e da conversação com o leitor, da conversação íntima e social, tornando o Eu uma forma de expressão e uma postura moral. A esse respeito, nosso crítico se apresentou como Strindberg quando este diz : “Tudo o que sei – e é tão pouco ! – deriva do Eu , como núcleo. A cultura, ou melhor, o culto desse Eu, afirma-se, portanto, como o supremo objetivo da existência.[...] a mortificação do Eu é um suicídio“ (STRINDBERG, 1982, p. 100).

Esse Eu configurou um movimento na análise de Milliet que se assemelhou ao dinamismo específico dos discursos de Montaigne e Pascal. Um movimento que vai do sujeito para o objeto, do interior para o exterior, e vice versa, como forma de compreensão do fato artístico. Assim, o crítico paulista falou da arte a partir de si mesmo, e de si mesmo a partir da arte, como em Montaigne em que a análise do objeto é um motivo para a sua auto-análise. A expressão da personalidade mostra-se como uma saída perante as



polarizações dicotômicas, acentuando a parcialidade e as imperfeições inerentes à natureza humana como afirmação da particularidade do indivíduo.

Como consequência da parcialidade do olhar, Montaigne e Pascal utilizaram-se da dúvida como instrumento investigativo, como motor da especulação, aplicando-a perante os problemas do conhecimento, da realidade, das verdades sociais e das crenças admitidas. Do mesmo modo, Milliet assumiu a prática dubitativa no exame da arte moderna. O ceticismo na sua crítica é uma abertura para discutir e compreender a modernidade como um processo inacabado. Ele analisa a arte moderna e encontra nela a crença. Incomoda-se com a transformação do modernismo em “tradição”, como disse Francisco Alambert. A filosofia torna-se então um instrumento eficaz na busca pelo sentido da arte. Ela é mais “elástica” e permite a compreensão dos problemas intrínsecos, e por vezes obscuros, da atividade estética. Explorar então é assumir suas próprias dúvidas na busca pela compreensão das coisas.

A consciência da relatividade dos valores, dos discursos e dos julgamentos, nasce da articulação entre intimismo e dúvida. Através da expressão ângulo móvel, sublinhamos em Montaigne e Pascal o modo de apreensão da verdade por vários pontos de vista. Milliet explorou o ângulo móvel, o ir e vir do pensamento, no objetivo de não repousar em uma posição sectária, buscando a apreensão do objeto artístico a partir de perspectivas diversas e, como nos filósofos estudados, explorou na relatividade o posicionamento do observador, o sujeito do conhecimento, perante o problema a ser analisado e debatido.

O método configura-se então na somatória desses fatores. Montaigne escreveu por ensaios, Pascal por fragmentos. Milliet dedicou-se igualmente, em grande parte de sua atividade crítica, aos ensaios, principalmente nos anos 40. Mas teve sempre a consciência do fragmento em que o *Diário Crítico* resume essa posição, mantendo uma escrita quase



diária, como fez Pascal, ora de forma mais extensa como Montaigne, ora mais rápida como o filósofo de Port-Royal. Desse modo, o assistematismo resulta da instabilidade do julgamento. Pascal havia ressaltado que a condição humana esculpia-se a partir da inconstância, da tensão e da inquietação. Desse modo, o conhecimento também é inconstante, tenso e inquieto. Uma somatória entre homem, objeto e suas respectivas naturezas. Sendo assim é impossível construir um texto e um conhecimento cristalino na medida em que nossa incerteza choca-se com a incerteza das coisas. A oscilação é uma atitude reflexiva e modula-se com as novas necessidades. O método de Montaigne e Pascal aglutina sedução e coerência. Sedução através da conversa com o leitor e coerência na medida que explora os fundamentos do objeto a ser analisado, procurando um julgamento mais justo do tema, tocando o leitor e organizando as idéias adequadamente.

A partir disso, Milliet cria uma série de critérios frente à crítica para não cair no risco do gosto que tende facilmente ao partidarismo e ao misticismo. Exige do crítico a responsabilidade pela escolha e a demonstração de suas implicações. Assume uma postura de oposição ao dogmatismo estético. O que o incomoda é o totalitarismo que põe em risco os movimentos modernistas, posturas unilaterais que tendem a ser panfletárias. Dirigindo a sua dúvida contra a certeza profética dos modernistas, chegou até a comparar os modernistas aos acadêmicos a partir da mediocridade do copismo. Diz ele:

[...] é um absurdo classificar a arte em acadêmica e moderna, dando-se ao vocabulo acadêmico o significado de preso ao objeto, de naturalístico, e ao conceito de modernismo a noção de liberdade e invenção. O academismo tem outro sentido. Quer dizer fórmula, padrão aceito e seguido, solução pronta estabelecida em série, receita. E não imagine o público o que os críticos partidários desejam que imagine, isto é seja a mediocridade inerente a determinada doutrina plástica. A mediocridade está em toda parte, por certo mais a vontade ainda entre os inovadores, porque as novas tendências, se permeiam aos talentos verdadeiros uma expressão mais forte e profunda, também abrem as portas das exposições a todos os 'ratés', aos fazedores de piadas, aos tapeadores



jogando com a timidez do espectador . Mais do que tudo vale a invenção do gênio, mas o séquito de mediocres, que gravita em torno dêle, constrói com seus sestros mais visíveis , com seus defeitos e exageros, um formulário comodíssimo. No cubismo esse fenômeno salta aos olhos menos prevenidos. À exceção dos grandes mestres, não passam os outros de farmacêuticos aviando o receituário da escola. (MILLIET, 1944, p. 76)

Desse modo, analisou o modernismo e dele extraiu algumas questões a serem discutidas como componentes desse problema maior. Ressalta a importância do assunto e do lugar comum, como temas universais do homem e da arte, para estabelecer o laço entre arte e público. O intelectualismo como inovação, resultante da liberdade de expressão, que muitas vezes obscurece a obra e cria uma série de “exageros” sob o codinome de pesquisa criadora. A atitude dos modernistas de eleger o trabalho de Cézanne como uma obra acabada, enquanto este ensaiou o tempo todo acerca das possibilidades da expressão, fazendo “esqueletos” de uma obra e não um corpo bem definido. Viu Renoir como expressão da dúvida e Matisse como o grande artista em detrimento do falso brilhantismo de Picasso.

Grandes são as conquistas técnicas, a sofisticação do tema, da composição, da expressão. Mas, por outro lado, grande também é a incompreensão geral crente nesse “malabarismo”, misto de curvas e linhas retas, de contorção e histeria, que parece exalar para Milliet o doce perfume opíaceo da falsa liberdade. Talvez pela irresponsabilidade social desses acrobatas da forma.

O estudo estrutural dos temas e das obras em Milliet realiza um exercício de “razão dos efeitos”. Através da análise de fatos sociais, econômicos e culturais visa a compreensão dos fatos que produz o problema, das causas que levam ao efeito. Assim, não está interessado em promover a arte moderna, mas compreendê-la enquanto processo. Já que a



condição do conhecimento resume erro e acerto, é necessário que se investigue o comportamento artístico, buscando as razões que justificam as naturezas diversas desse processo. E desse modo afirmou a sua posição: “O que me induz a comentar a arte moderna é o fato de ela representar um estado de espírito que é o estado de espírito do nosso século: contraditório, doloroso e alegre, materialista e místico, desabusado e construtivo” (MILLIET, 1944, p. 81).

O “estado de espírito” do século XX resume o caminho inacabado da modernidade, o esboço de um período que encontrou na transitoriedade seu maior adjetivo. É evidente no modo de exposição de Milliet a herança de Montaigne e Pascal. As contradições, as oposições, que se fundem como propriedades do homem e das coisas do mundo, são assumidas pela percepção filosófica e por ela exposta no seio do discurso.

Milliet não quis fazer propaganda, mas estruturar um debate e um crescimento sólido, sem ilusões, na arte nacional. E é desse modo que se lança a pensar os problemas intrínsecos e extrínsecos da modernidade tropical: “não opto aqui por essa ou aquela modalidade de arte em consequência de opiniões pessoais e sentimentais. Observo apenas o que se passa no mundo e tento verificar, objetivamente, quais os resultados da desintegração cultural desse período transitório sobre as manifestações da arte pictórica” (MILLIET, 1944, p.153).

Lançando esse olhar analítico e problematizador perante a arte, postura comum à filosofia, nosso crítico pensou a arte moderna brasileira visando edificar uma atividade que não repouse em dogmas estabelecidos, ou seja, por uma arte moderna brasileira que não se construa no espelhamento da arte moderna europeia ou na dita brasilidade, mas que se faça em um processo de descobrimento do novo, que nada mais é que a pesquisa individual de cada artista ao explorar esse caminho virgem em solo brasileiro. A nova arte brasileira seria



então a resultante dessa nova pesquisa, das novas respostas que nossos artistas chegarem sem recorrência a remédios de curas passageiras. Preocupado em não ser chamado de passadista no seio desse debate, esclarece a sua posição como um observador crítico das questões que se lhe apresentam: “não escrevo, portanto, este ensaio para combater a arte dita moderna. Escrevo-o para esclarecer o processo de sua formação e para que, diante do fenômeno psico-sociológico, a compreendam os leigos” (MILLIET:1944,p.153).

Devido às posições assumidas, Milliet penetrou na mesma situação de conflito e exílio que enfrentaram Montaigne, Pascal, Joyce e Strindberg. Mesmo em épocas de transição, a crença no permanente não foi abolida, as convenções não deixaram de serem feitas e a ortodoxia continuou a ser fundida no calor das mudanças. Desse modo, certas posturas não deixaram de causar estranhamento e nosso crítico se ofuscou na sombra do suposto brilhantismo de seus companheiros.

A crítica de arte de Milliet não dialoga apenas com os filósofos, mas com o homem e as coisas do mundo no qual estava imerso. A Arte como uma coisa do homem, uma coisa social, uma coisa da e na sociedade, da cultura. O homem como coisa do mundo, da sociedade, da cultura, da arte. De todos nós. O Sérgio Milliet leitor de Montaigne e Pascal é o crítico da arte como coisa do mundo, o crítico da arte como coisa do homem, e também crítico do homem como coisa da arte. O intimismo como coisa da razão, do coração, da consciência, da euforia e da melancolia. A dúvida como coisa do homem, do indivíduo sensato, cético, porém amante do conhecimento, honesto, “responsável”, amigo. Coisa do homem de Nietzsche que sabe odiar os seus amigos e amar os seus inimigos. A dúvida do olho e da mente como entrelaçadas num corpo inseparável. O conflito e o exílio como coisa de toda gente, dos homens aqui estudados e mais do que tudo, coisas da modernidade.



A arte de hoje afoga-se nas micro-intenções estéticas, esquecendo-se várias vezes dos macro-problemas humanos. A crítica de Milliet ressurgue atualmente, através dos temas que discutiu, como uma reavaliação do compromisso artístico. Assim, o que o seu texto poderia dizer aos artistas de hoje: que os artistas deixem de lado as novidades e voltem-se para os temas humanos gerais, para a simplicidade comunicante de uma arte que fale direto aos indivíduos e não os afaste da incongruência, da vaidade e do brilhantismo que obscurece o seu sentido maior.



Bibliografia

ALAMBERT, Francisco C. **Um melancólico no auge do modernismo**: Sergio Milliet. São Paulo: Tese de Mestrado defendida na FFLCH USP, 1991.

_____. Sérgio Milliet e o modernismo. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, no. 56. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1998.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.

ANDRADE, Mario. O movimento modernista. In : **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1974.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A arte e crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1988.

ARISTÓTELES. In: **Os Pré – Socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AVILA, Affonso (Coord.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AZEVEDO, Fernando. **A Cultura brasileira**. Rio de Janeiro: IBGE, 1940.

BARATA, Mario . Relações da crítica da arte com a estética no Brasil . in : **Arte brasileira hoje**. org .Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

BARTHES, Roland. **Novos Estudos Criticos/ O Grau Zero da Escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BRASSAÏ. Conversas com Picasso. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRÉHIER, Émile. **Histoire de la philosophie**, vol.1: La anthiquité et le moyen – age. Paris : Librarie Felix Alcan, 1951.

BORNHEIN, Gerd A. e outros. *Cultura Brasileira : Tradicao/Contradição*.



Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ FUNARTE. 1988

_____. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existências. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

BOSI, Alfredo. Reflexões Sobre a Arte. São Paulo. Ática. 1985.

_____. **Cultura Brasileira**: Temas e Situações. São Paulo. Ática, 1985.

BRITO, Mario Da Silva. Historia do modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.

CAMPOS, Regina M. Salgado. Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet. São Paulo: Anna Blume, 1996.

_____. Sobre o futebol e outras metáforas. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. no. 56. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1998.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

_____. Sergio Milliet, O Critico, in: Milliet, S. **Diário crítico**, V.1, São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

CAVALHEIRO, Edgar (org). Testamento de uma geração. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

CHASSEY, Eric de. Les echage d'ouvres. In: **Matisse-Picasso**. Paris: L'Express, 2000.

_____. Espace construit, espace organique. In: **Matisse-Picasso**. Paris: L'Express, 2000.

CHATELET, François. A filosofia pagã: do século VI ac ao século III dc. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e Modernismo no Brasil . Org. Annateresa Fabris. São Paulo:

FRANK, Elgar. Cézanne. Lisboa: Verbo, 1987.

FRIEDLANDER, Walter. De David a Delacroix. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

GOMBRICH, H. A. História da arte. São Paulo: Circulo do Livro, 1972.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. Sergio Milliet , Critico de Arte. São Paulo : Edusp, 1992.



_____. Um olhar sobre a pintura moderna. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. no. 56. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1998.

HERÁCLITO. In : **Os Pré – Socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HESSE, Herman. **Siddarta**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

JOYCE, James. **Exilados**. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1987.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20 : moderno, modernista e modernização. in : **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo; Editora UNESP, 1997 .

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEBRUN, Gérard. **Blaise Pascal: Voltas, Desvios e Reviravoltas**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A Mutação da Obra de Arte**. In : **Cadernos da Funarte**. São Paulo, 1983.

MALLINGUE, Maurice. **Matisse: Dessins**. Paris: Édition de Deux Mondes, 1949.

MILLIET, Sérgio. **Términus Seco e Outros Cocktails**. São Paulo: Irmaos Ferraz, 1932.

_____. **Marcha a Ré**. Rio de Janeiro : Jose Olimpio, 1936.

_____. **Ensaio**. São Paulo: Brusco, 1938.

_____. **Pintores e Pinturas**. São Paulo: Martins, 1940.

_____. **Fora de Forma: Arte e Literatura**. São Paulo: Anchieta, 1942.

_____. **Pintura Quase Sempre**. Porto Alegre: Livraria Globo, 1944.

_____. **Contribuição para um Estudo da Expressão Gráfica dos Quadros Religiosos na Renascença**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1945.

_____. **Tres Conferencias**. Rio de Janeiro : Ministério da Educação, 1955.

_____. **4 Ensaio**. São Paulo, Martins, 1967.

_____. **Diário Crítico**. 10 vols. São Paulo: Martins Edusp, 1981.



MONDOLFO, Rodolfo. Sócrates. São Paulo: Mestre Jou, 1963.

MONTAIGNE, Michel de. Ensaio. Porto Alegre: Abril Cultural, 1971.

PASCAL, Blaise. Pensamentos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Pensamento vivo.** São Paulo: Martins Editora, 1975.

PONDÉ, Luiz Felipe. O Homem Insuficiente: Comentários de antropologia pascaliana. São Paulo: Edusp, 2001.

READ, Hebert. Arte e Alienação. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

_____. **A filosofia da arte moderna.** Lisboa: Editora Ulissea, 1952.

_____. **Uma história da pintura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIMBAUD, Arthur. Rimbaud por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 1996.

ROGERS, Ben. Pascal: Elogio do efêmero. São Paulo: Edit. Unesp, 2001.

ROVIGHI, Sofia Vanni. História da Filosofia Moderna: da revolução científica à Hegel. São Paulo: Loyola, 1999.

SPINELLI, João J. O idealizador dos museus de arte moderna. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade.** no. 56. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1998.

SURAN, Théodore. Les esprits directeurs de la pensée française : du moyen-âge à la révolution. Paris : Schleichers frères & Cie Editeurs, s/d.

STRINDBERG, Auguste. Inferno. São Paulo: Max Limonad, 1982.

FISCHER, Ernst. A necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

VENTURI, Lionello. História da Crítica de Arte. Lisboa: Edições 70, 1984.



