

clássicos

Elogio da mão HENRI FOCILLON

*clássicos **serrote*** são marcos indiscutíveis do ensaísmo, esse vasto continente da não-ficção cujas fronteiras poderiam ser demarcadas pelo princípio de uma “prosa de ideias”. A coleção, disponível para download sempre gratuito, reúne textos que foram publicados pela ***serrote*** e, também, material inédito na revista.

clássicos 

Elogio da mão HENRI FOCILLON

TRADUÇÃO DE SAMUEL TITAN JR.

5

Elogio da mão

HENRI FOCILLON

35

Uma nota sobre o “Elogio da mão”

SAMUEL TITAN JR.

Empreendo este elogio da mão como quem cumpre um dever de amizade. No momento em que começo a escrever, vejo minhas próprias mãos, que solicitam meu espírito, que o arrastam. Cá estão, companheiras incansáveis, que durante tantos anos vêm cumprindo sua tarefa, a primeira mantendo o papel no lugar, a outra multiplicando sobre a página branca estes pequenos signos apressados, sombrios e diligentes. Por meio delas, o homem trava contato com a dureza do pensamento. Elas lapidam o bloco. Impõem uma forma, um contorno e, no domínio mesmo da caligrafia, um estilo.

São quase seres animados. Serão servas? Talvez. Mas servas dotadas de um gênio enérgico e livre, de uma fisionomia – rostos sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam. Há cegos que adquirem, com o tempo, um tal refinamento de tato que são capazes de discernir ao mero toque, pela espessura infinitesimal da imagem, os naipes de um baralho. Mas mesmo quem enxerga precisa de mãos para ver, para completar, tateando e apalpando, a percepção das aparências. As mãos têm suas aptidões inscritas em sua silhueta e em seu desenho: mãos finas, dedos longos e

móveis do argumentador, mãos proféticas, banhadas por fluidos, mãos espirituais, cuja mesma inação tem graça e caráter, mãos ternas. A fisionomia, antes praticada assiduamente pelos mestres, teria a ganhar com um capítulo suplementar sobre as mãos. A face humana é, sobretudo, um composto de órgãos receptores. A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma, largada sobre a mesa ou rente ao corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, e não é preciso um longo exercício para que se adivinhe o gesto que está a ponto de fazer.

Os grandes artistas dedicaram atenção extrema ao estudo das mãos. Advertiram sua virtude poderosa, eles que, mais que os outros homens, vivem por obra delas. Rembrandt exhibe-as em toda a diversidade das emoções, dos tipos, das idades, das condições: mão pasma de assombro de uma das testemunhas da grande *A ressurreição de Lázaro*, erguendo-se, cheia de sombra, contra a luz; mão industriosa e acadêmica do doutor Tulp, na *Lição de anatomia*, prendendo na ponta da pinça um feixe de artérias; mão de Rembrandt no ato de desenhar; mão formidável de São Mateus escrevendo o Evangelho ao ditado do anjo; mãos do velho entrevado, na *Moeda de cem florins*, realçadas pelas luvas grossas e toscas que pendem de seu cinto. É bem verdade que certos mestres pintaram-nas de memória com uma constância que não se desmente jamais, útil índice antropométrico para as classificações do crítico. Mas quantas folhas de desenho não revelam a análise, o afã do único! Mesmo sozinhas, essas mãos vivem com intensidade.

Que privilégio é o seu? Por que o órgão mudo e cego nos fala com tanta força persuasiva? Porque é um dos mais originais, um dos mais diferenciados, à maneira das formas superiores da vida. Articulado por meio de gonzos delicados, o punho arma-se sobre um sem-número de ossículos. Cinco ramos ósseos, com um sistema de nervos e ligamentos, projetam-se por baixo da pele, para depois se separar de chofre e dar origem a cinco dedos separados, cada um dos quais, articulado sobre três juntas, com atitude e espírito peculiares. Uma planície abaulada, percorrida por veias e artérias, arredondada nas bordas, une o punho aos dedos, ao mesmo tempo que lhes encobre a estrutura oculta. O verso é um receptáculo. Na vida ativa da mão, ela é suscetível de se distender e de se endurecer, assim como é capaz de se moldar ao objeto. Esse trabalho deixou marcas no oco da mão, e podem-se ler aí, se não os símbolos lineares das coisas passadas e futuras, ao menos o traço e como que as memórias de nossa vida de resto já apagada – e quem sabe, até, alguma herança mais antiga. De perto, trata-se de uma paisagem singular, com seus montes, sua grande depressão central, seus estreitos vales fluviais, ora fissurados por acidentes, cadeias e tramas, ora puros e finos como uma escritura. Toda figura permite o devaneio. Não sei se o homem que interroga esta chegará a decifrar algum enigma, mas me parece bom que contemple com respeito essa sua serva orgulhosa.

Observe-se a vida livre das mãos, desobrigadas de função, sem o fardo de um mistério – em repouso, os dedos ligeiramente arqueados, como se elas se abandonassem a algum sonho, ou na

elegante vivacidade dos gestos puros, dos gestos inúteis: parece então que desenham no ar, gratuitamente, a multiplicidade dos possíveis e que, brincando consigo mesmas, preparam-se para a próxima intervenção eficaz. Capazes de imitar, por meio da sombra projetada contra uma parede à luz de uma vela, a silhueta e o comportamento dos animais, são muito mais belas quando não imitam nada. Por vezes, enquanto o espírito trabalha e as deixa em liberdade, elas se agitam sem força. De um ímpeto, agitam o ar, ou então alongam os tendões e fazem estalar as juntas, quando não se apertam estreitamente para formar um bloco compacto, um verdadeiro rochedo de ossos. E acontece ainda que, subindo e descendo um atrás do outro, com uma agilidade de dançarinos, segundo cadências inventadas, os dedos façam nascer ramalhetes de figuras.

Elas não são um par de gêmeas passivamente idênticas. Não se distinguem uma da outra à maneira da caçula e da primogênita ou como duas moças de dotes desiguais, uma afeita a todas as destrezas, a outra, serva embotada na monotonia prática dos trabalhos grosseiros. Não faço fé, em absoluto, na eminente dignidade da direita. Quando a esquerda lhe falta, ela recai numa solidão difícil e quase estéril. A esquerda, essa mão que designa injustamente o lado ruim da vida, a porção sinistra do espaço – na qual mais vale não dar de encontro com um morto, um inimigo ou um pássaro –, é capaz de se adestrar a ponto de cumprir todos os deveres da outra. Construída da mesma maneira, tem as mesmas aptidões, às quais renuncia para auxiliar a outra.

Por acaso segura com menos vigor o tronco da árvore, o cabo do machado? Estreita com menos força o corpo do adversário? Tem menos peso quando golpeia? Ao violino, não produz as notas, atacando diretamente as cordas, enquanto a direita, por intermédio do arco, não faz mais que propagar a melodia? É sorte que não tenhamos duas mãos direitas. Como se repartiria então a diversidade das tarefas? O que há de *gauche* na mão esquerda é certamente necessário a uma civilização superior;¹ ela nos vincula ao passado venerável do homem, quando este não era tão hábil, quando ainda estava longe de poder fazer, como quer o dito popular, “o que bem entender com os dez dedos”. Não fosse assim e naufragaríamos por um terrível excesso de virtuosismo. Teríamos levado ao limite extremo a arte dos malabaristas – e provavelmente nada mais.

Tal como está constituído, esse par não apenas serviu aos desígnios do ser humano, como ainda auxiliou seu nascimento, conferiu-lhe precisão, deu-lhe forma e figura. O homem fez a mão, isto é, destacou-a pouco a pouco do mundo animal, libertou-a de uma antiga e natural servidão, mas a mão também fez o homem. Permitiu-lhe certos contatos com o universo que os outros órgãos e partes do corpo não facultavam. Erguida contra o vento, desabrochando e articulando-se como uma ramaria, incitava-o à captura dos fluidos. Multiplicava as superfícies delicadamente sensíveis

1 O leitor brasileiro perdoará o termo deixado em francês na tradução, recordando o célebre verso de Drummond no “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma poesia* (1930). [N. do T.]

ao conhecimento do ar, ao conhecimento das águas. Mestre em que subsiste, com muita graça, sob uma camada muito tênue de humanismo, um sentido um tanto turvo e selvagem dos mistérios da fábula, Pollaiuolo pintou uma bela Dafne arrebatada pelo gênio das metamorfoses no exato instante em que Apolo está a ponto de alcançá-la: os braços tornam-se galhos, as extremidades são ramagens movidas pelo vento. Quase vejo o homem antigo respirando o mundo pelas mãos, esticando os dedos para transformá-los numa rede capaz de capturar o imponderável. “Minhas mãos”, diz o Centauro, “tatearam os rochedos, as águas, as plantas inumeráveis e as mais sutis impressões do ar, pois eu as ergo, nas noites cegas e calmas, para que surpreendam a brisa e colham augúrios do meu caminho...”. Protegidos dos deuses, Dafne e o Centauro não tinham, em sua metamorfose como em sua estabilidade, outras armas que não as de nossa raça para “tatear”, para ter uma experiência do universo, mesmo nessas correntes translúcidas que não têm peso e que o olho não vê.

Mas tudo o que se faz sentir com um peso insensível ou com o cálido batimento da vida, tudo o que tem casca, roupagem, pelagem, e mesmo a pedra, seja ela talhada aos estilhaços, arredondada pelo curso das águas ou de grão intacto, tudo isso é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece

formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, a natureza seria semelhante às deliciosas paisagens da câmara escura, diáfanas, planas e quiméricas.

Assim, os gestos multiplicavam o saber, com uma variedade de toque e de desenho cuja potência inventiva é ocultada pelo hábito milenar. Sem a mão, nada de geometria, pois é preciso lançar mão de varas e aros para se especular sobre as propriedades da extensão. Antes de reconhecer pirâmides, cones e espirais nas conchas, não foi necessário que o homem “jogasse” com as formas regulares, no ar ou na areia? A mão punha diante dos olhos a evidência de um número móvel, maior ou menor conforme os dedos se dobrassem ou se esticassem. Por muito tempo, a arte de contar não teve outra fórmula, e foi assim que os ismaelitas venderam José aos servidores do Faraó, como mostra o afresco românico da igreja de Saint-Savin, onde a eloquência das mãos é extraordinária. E foi por meio delas que se modelou a própria linguagem, inicialmente vivida pelo corpo inteiro e mimetizada nas danças. Para os usos correntes da vida, os gestos da mão emprestaram ímpeto à linguagem, ajudaram a articulá-la, a distinguir seus elementos, a isolá-los de um vasto sincretismo simbólico, a ritmá-la e mesmo a colori-la de inflexões sutis.

Dessa mímica da fala, dessas trocas entre a voz e as mãos, resta alguma coisa naquilo que os antigos chamavam de ação oratória. A diferenciação fisiológica especializou os órgãos e as funções. Uns quase não colaboram mais com os outros. Falando com a boca, nós calamos as mãos, e há lugares em que é de mau gosto exprimir-se ao mesmo tempo com a voz e com o gesto; outros, ao contrário, conservaram com vivacidade essa dupla poética: mesmo quando o efeito é um tanto vulgar, ela traduz com exatidão um estado antigo do homem, a recordação de seus esforços por inventar um modo inédito. Não é o caso de escolher entre as duas fórmulas que fizeram Fausto hesitar: no começo era o Verbo, no começo era a Ação, uma vez que a Ação e o Verbo, as mãos e a voz, estão unidas já desde o princípio.

Mas é a criação de um universo concreto, distinto da natureza, que é o dom mais nobre da espécie humana. O animal sem mãos, mesmo nos pontos altos da evolução, não cria mais que uma indústria monótona e permanece no umbral da arte. Não foi capaz de constituir nem seu mundo mágico, nem seu mundo inútil. Podia mimetizar uma religião por meio da dança amorosa ou mesmo esboçar certos ritos funerários: continuava, assim mesmo, incapaz de “encantar” mediante imagens ou de dar à luz formas desinteressadas. E o pássaro? Seu canto mais delicioso não é mais que um arabesco sobre o qual compomos nossa própria sinfonia interior, à maneira do murmúrio das ondas ou dos ventos. Talvez um sonho confuso de beleza se agite no animal soberbamente adereçado, talvez ele participe obscuramente

das pompas de que é revestido; talvez mesmo certos acordes que não discernimos e que não têm nome definam uma harmonia superior no campo magnético dos instintos. Tais ondas escapam a nossos sentidos, mas nada nos proíbe de pensar que suas correspondências ressoam com brilho e profundidade no inseto e no pássaro. Essa música está sepultada no indizível. E as histórias mais surpreendentes a propósito de castores, formigas e abelhas mostram-nos o limite das culturas que têm por agentes apenas as patas, as antenas e as mandíbulas. Tomando em mãos alguns restos desse mundo, o homem pôde inventar um outro, que é todo seu.

Tão logo tenta intervir na ordem a que está submetido, tão logo começa a introduzir na natureza compacta uma ponta, uma lâmina que a divide e que lhe dá uma forma, a indústria primitiva traz em si todo seu desenvolvimento futuro. O habitante do abrigo sob a rocha que talha o sílex aos estilhaços e que fabrica agulhas de osso me causa mais espanto que o cientista construtor de máquinas. Ele deixa de ser movido por forças desconhecidas para agir por forças próprias. Antes, mesmo no interior da caverna mais profunda, vivia na superfície das coisas; mesmo quando rompia as vértebras de um animal ou os galhos de uma árvore, ele não penetrava, não tinha acesso. A ferramenta, em si, não é menos notável que o uso a que se destina, é ao mesmo tempo valor e resultado. Ei-la separada do resto do universo, inédita. Se a borda de uma concha fina possui um gume tão cortante quanto o da faca de pedra, o fato é que esta não foi

recolhida ao acaso em alguma praia, pode-se dizer que é obra de um deus novo, obra e prolongamento de suas mãos. Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica à outra seu calor vivo e a molda perpetuamente. Nova, a ferramenta não é nunca um “fato”, é preciso que se estabeleça entre ela e os dedos que a seguram aquela harmonia que nasce de uma possessão progressiva, de gestos suaves e combinados, de hábitos mútuos e mesmo de um certo desgaste. Então, o instrumento inerte torna-se alguma coisa de vivo. Nenhuma matéria se presta tão bem a isso quanto a madeira, que outrora viveu na floresta e que, mutilada, tratada de modo a se prestar às artes do homem, conserva sob outra forma sua leveza e sua flexibilidade primitivas. A dureza da pedra e do ferro, tocada, manipulada longamente, dir-se-ia que acaba por se esquentar e se dobrar. Corrige-se assim a lei serial que tende ao idêntico e que se exerce sobre as ferramentas desde as épocas mais antigas, quando a constância dos tipos de fabricação facilitava a amplitude das trocas. O contato e o uso humanizaram o objeto insensível e, da série, destacaram em maior ou menor medida o único. Quem jamais viveu entre os “homens da mão” ignora o poder dessas relações ocultas, os resultados positivos dessa camaradagem em que jogam a amizade, a estima, a comunidade cotidiana do trabalho, o instinto e o orgulho da posse e, por fim, nos estratos mais elevados, o gosto por experimentar. Ignoro se há ruptura entre a ordem manual e a ordem mecânica, não tenho certeza a respeito, mas, na extremidade do braço, a ferramenta

não contradiz o homem, não é um gancho de ferro aparafusado a uma haste; entre o braço e a ferramenta está o deus quántuplo que percorre a escala de todas as grandezas, a mão do pedreiro das catedrais, a mão do pintor de iluminuras.

Se, por um lado, o artista representa o tipo humano mais evoluído, por outro ele dá continuidade ao homem pré-histórico. O mundo lhe parece fresco e novo, ele o examina, desfruta-o com sentidos mais aguçados que o do civilizado, conservou o sentimento mágico do desconhecido, mas sobretudo a poética e a técnica da mão. Seja qual for a faculdade receptiva e inventiva do espírito, ela não é mais que um tumulto interior sem o concurso da mão. O homem que sonha pode acolher visões de paisagens extraordinárias, de rostos perfeitamente belos, mas não haveria como fixar essas visões sem suporte nem substância, e só a custo a memória as registra, como lembrança de uma lembrança. O que distingue o sonho da realidade é que o homem que sonha não tem como engendrar uma arte: suas mãos dormitam. A arte se faz com as mãos. São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento. Para todos os homens, conforme demonstrei; mais ainda para o artista, e por caminhos singulares. Pois o artista recomeça todas as experiências primitivas: à maneira do Centauro, tateia as fontes e os ventos. Enquanto nós sentimos esse contato passivamente, ele o busca e o põe à prova. Nós nos contentamos com uma aquisição milenar, com um conhecimento automático e quiçá desgastado, embutido em nós. Ele a reconduz ao ar livre, renova-a, parte do princípio. Não

acontece o mesmo com a criança? Mais ou menos. Mas o homem feito interrompe essas experiências e, uma vez que está “feito”, deixa de se fazer. O artista prolonga os privilégios da curiosidade infantil muito além dos limites daquela idade. Ele toca, apalpa, estima o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acaricia a casca de todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõe a linguagem da visão – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom vazio, uma linha dura, uma linha mole. Mas o vocabulário falado é menos rico que as impressões da mão, e é preciso mais que uma linguagem para que se traduzam seu número, sua diversidade e sua plenitude. Devemos estender a noção de valor tátil, tal como foi formulada por Bernard Berenson: a mão não se limita a proporcionar, num quadro, a ilusão do relevo e do volume, convidando-nos a tensionar nossas forças musculares para imitar, com um movimento interior, o movimento pintado, com tudo o que este sugere de substância, de peso e de ímpeto. Ela está na origem mesma de toda criação. Adão foi moldado no limo, como uma estátua. Na iconografia românica, Deus não sopra sobre o globo do mundo para lançá-lo no éter. Ele o põe no lugar com um gesto da mão. E é uma formidável manzorra que Rodin, a fim de figurar a obra dos seis dias, faz manar de um bloco em que dormitam as forças do caos. Que significa a lenda de Anfião, que fazia as pedras se moverem ao som de sua lira, a tal ponto que se abalavam por conta própria para ir construir as muralhas de Tebas? Certamente, nada mais que a leveza de um trabalho bem

cadenciado pela música, mas realizado por homens que se serviam de suas mãos, como os remadores das galeras, cuja batida era sustentada e escandida por uma ária de flauta. Conhecemos mesmo o nome de quem se encarregava da tarefa: Zeto, irmão do tocador de lira. Não se fala de Zeto. Quem sabe há de chegar o dia em que bastará uma frase melódica para que nasçam flores e paisagens. Mas, suspensas no vazio do espaço como sobre uma tela de sonho, terão elas mais consistência que as imagens dos sonhos? Oriundo da terra dos entalhadores de mármore e dos fundidores de bronze, o mito de Anfião me desconcertaria, se eu não recordasse que Tebas jamais brilhou no domínio da grande estatuária. Talvez esse seja um mito de compensação, um consolo inventado por um músico. Mas nós, lenhadores, modeladores, pedreiros, pintores da figura do homem e da figura da terra, seguimos sendo amigos do nobre peso: e quem luta com ele em chave de emulação não é a voz, não é o canto, é a mão.

De resto, ela não é a computadoradora dos números, número ela mesma, órgão das contas e senhora das cadências? Sobretudo, ela toca o universo, sente-o, apodera-se dele, transforma-o. Agencia espantosas aventuras da matéria. Não lhe basta recolher o que existe, é preciso que trabalhe no que ainda não há e que acrescente aos reinos da natureza um novo reino. Por muito tempo, a mão se contentou a fincar troncos de árvores sem polimento, com todo seu traje de casca, a fim de sustentar os tetos das casas e dos templos; por muito tempo, carregou ou empilhou pedras brutas para comemorar os mortos e honrar os deuses. Servindo-se das

seivas vegetais para realçar a monotonia do objeto, respeitava ainda os dons da terra. Mas a partir do dia em que despiu a árvore de seu manto nodoso para exhibir-lhe a carne, tratando a superfície até torná-la lisa e perfeita, a mão inventou uma epiderme, suave à visão, suave ao toque, e os veios da madeira, destinados a seguir ocultos em profundidade, ofereceram suas combinações misteriosas à luz. Enterradas no caos das montanhas, as massas amorfas do mármore, uma vez talhadas em blocos, em placas, em simulacros de homens, pareceram mudar de essência e de substância, como se a forma que recebiam penetrasse até o fundo de sua vida cega, até suas partículas elementares. O mesmo aconteceu aos minerais, extraídos de sua ganga, associados uns aos outros, amalgamados, fundidos, para assim introduzir compostos inéditos na série dos metais. O mesmo aconteceu à argila, endurecida ao fogo, brilhando de esmalte, e com a areia, pó fluido e obscuro, do qual a chama extrai um ar sólido. A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose. A arte não é o vocabulário do homem falando ao Senhor, mas a renovação perpétua da Criação. É invenção de matérias, ao mesmo tempo que é invenção de formas. A arte constrói para si uma física e uma mineralogia. Mete as mãos nas entranhas das coisas para lhes dar a figura que lhe aprouver. É antes de tudo artesã e alquimista. Labuta vestindo avental de couro, como o ferreiro. Tem a palma das mãos enegrecida e arranhada, à força de se medir com o que pesa e queima. Elas precedem o homem, essas mãos poderosas, nas violências e nas astúcias do espírito.

O artista que corta a madeira, martela o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, traz até nós um passado do homem, um homem antigo, sem o qual não estaríamos aqui. Não é admirável vê-lo em pé, entre nós, em plena era mecânica, esse sobrevivente obstinado da era das mãos? Os séculos passaram por ele sem alterar sua vida profunda, sem fazê-lo renunciar a seus modos antigos de descobrir o mundo e de inventá-lo. Para ele, a natureza ainda é um receptáculo de segredos e de maravilhas. É ainda com as mãos nuas, frágeis armas, que ele tenta furtá-los, para fazê-los entrar em seu próprio jogo. Assim recomeça, perpetuamente, um formidável outrora, assim se refaz, sem se repetir, a descoberta do fogo, do machado, da roda, do torno de olaria. Num ateliê de artista, estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular.

Desses seres antigos que surgem entre nós, vestidos como nós, falando a mesma língua, Gauguin não será talvez exemplar? Quando lemos a biografia desse que, em outros tempos, chamei de burguês peruano, vemos inicialmente um financista ousado e esperto, pontual e feliz, envolto pela esposa dinamarquesa nos refolhos de uma existência rechonchuda e contemplando os quadros alheios com mais deleite que inquietação. Insensivelmente, e talvez em virtude de uma dessas mutações que emanam das profundezas e rompem a superfície do tempo, ele se toma de desgosto pela abstração do dinheiro e do número; já não lhe basta desenhar, apenas por meio das

faculdades do espírito, os meandros do risco, especular sobre as curvas da Bolsa, jogar com o vazio dos números. Precisa pintar, pois a pintura é um dos meios de retomar essa antiguidade eterna, ao mesmo tempo remota e urgente, que o habita e que o evita. E não apenas a pintura, senão toda obra das mãos – cerâmica, escultura, estampania –, como se ele tivesse pressa de promover uma revanche contra seu longo ócio civilizado. É pelas mãos que seu destino o arrasta a lugares selvagens, onde ainda residem as camadas imóveis dos séculos – a Bretanha, a Oceania. Nesses lugares, não se contentou com pintar a imagem do homem e da mulher, dos vegetais, dos quatro elementos. Fez para si uma roupa, como o homem selvagem que gosta de decorar seu corpo nobre e nele carregar as maravilhas de sua arte; e quando chegou às ilhas, procurando sem descanso a mais remota, a mais primeva, talhou ídolos nos troncos das árvores, não como copista de uma pacotilha etnográfica, mas com mão autêntica, que reencontrava segredos perdidos. Construiu uma casa toda esculpida, repleta de deuses. As matérias de que se servia, a madeira de piroga e mesmo a tela grosseira e cheia de nós sobre a qual pintava como se usasse seivas de plantas e terras de tons ricos e surdos, tudo o restituía ao passado, afundava-no nas sombras douradas de um tempo que não morre. Esse homem de sentidos sutis combate essa mesma sutileza para restituir às artes o teor intenso que se dissolveu nos tons refinados, e, nesse mesmo movimento, a mão direita se livra de toda destreza, aprende com a mão esquerda aquela inocência que jamais se

adianta à forma: menos desenvolva que a outra, menos hábil em virtuosismos automáticos, caminha com lentidão e respeito pelo contorno das coisas. Então reluz, com um encanto religioso, em que a sensualidade e a espiritualidade se confundem, o último canto do homem primitivo.

Mas nem todos são assim. Nem todos se postam numa praia empunhando uma ferramenta de pedra ou uma divindade de madeira dura. Gauguin está situado ao mesmo tempo no começo do mundo e no termo de uma civilização. Os outros permanecem entre nós, mesmo quando uma nobre exigência torna-os selvagens e os aprisiona, como aconteceu a Degas, numa solidão parisiense. Mas, quer se apartem, quer sejam ávidos do convívio dos homens, tanto os jansenistas como os voluptuosos são, em primeiro lugar, seres dotados de mãos, circunstância que sempre causará assombro aos espíritos puros. Os acordes mais delicados, que despertam o que há de mais secreto nas engrenagens da imaginação e da sensibilidade, é por obra das mãos, trabalhando a matéria, que eles tomam forma, inscrevem-se no espaço e se apoderam de nós. Essa marca segue sendo profunda mesmo quando o trabalho, no dizer de Whistler, apaga os seus traços e conduz a obra a regiões solenes, retirando o que pudesse haver de acidental ou febril na evidência de um labor. “Mostrem-me um centímetro quadrado de qualquer quadro”, dizia Gustave Moreau, “e saberei se é obra de um pintor de verdade.” Mesmo a execução mais serena e mais coerente ainda revela o toque, o contato decisivo entre o homem e o objeto,

a tomada de posseção de um mundo que temos a impressão de ver nascer, suave ou fogosamente, diante dos nossos olhos. O toque é o sinal que não engana, seja no bronze, na argila, na pedra mesmo, na madeira, na textura ao mesmo tempo plástica e fluida da pintura. Mesmo entre os velhos mestres, cuja matéria é polida como a ágata, a pincelada anima as superfícies no paradoxo do infinitamente pequeno. E os discípulos de David que pretendiam ditar suas obras a executores dóceis não podiam retirar integralmente a personalidade das mãos desses seus servidores. Suas epidermes polidas, seus panejamentos marmóreos, suas frias arquiteturas, capturadas na invernagem do idealismo doutrinário, revelam variantes sob seu despojamento. Uma arte da qual essas variantes fossem totalmente banidas teria o brilho do inumano. Chegar a tanto não está ao alcance de qualquer um.

Um jovem pintor me mostra uma pequena paisagem bem composta, que tem aspecto de bloco sólido e que, em dimensões mínimas, não é despida de grandeza. Diz ele: “Não é verdade que já não se nota mais a mão?”. Adivinho seu gosto pela coisa estável, sob um céu eterno, num tempo indeterminado, sua aversão à “maneira”, aos excessos da mão em jogos barrocos, em floreios da pincelada, na profusão da fatura; compreendo seu voto austero de se anular, de se afundar com modéstia numa grande sabedoria contemplativa, numa frugalidade ascética. Admiro essa juventude severa, essa renúncia tão francesa. Não se deve querer agradar, multiplicar os prazeres da visão, há

que se endurecer para durar, para falar a língua robusta da inteligibilidade. Pois bem, a mão se faz igualmente sentir no esforço que faz para servir com circunspeção, com modéstia. Ela pesa junto ao chão, arredonda-se no cimo das árvores, faz-se diáfana no céu. O olho que acompanhou a forma das coisas e ponderou sua densidade relativa fazia o mesmo gesto que a mão. Era assim diante das paredes em que se elevam calmamente os velhos afrescos da Itália. É ainda assim, de um modo ou de outro, em nossas reconstruções geométricas do universo, nessas composições sem objeto, combinando objetos decompostos. Por vezes, como que por distração, tão grande é seu império mesmo na servidão, a mão introduz uma tônica, uma nota sensível, e nos concede a recompensa de reencontrar o homem na árida magnificência do deserto. Quando se sabe que a qualidade de um tom, de um valor, não depende apenas da maneira como é feito, mas também da maneira como é disposto, a presença do deus quádruplo se manifesta por toda parte. Tal é o futuro da mão, até o dia em que se pintar à máquina, ao maçarico: então teremos chegado à cruel inércia do clichê, obtido por um olho sem mão, que fere nossa amizade no ato mesmo de solicitá-la, maravilha da luz, monstro passivo. Somos levados a pensar na arte de um outro planeta, em que a música será um gráfico de sonoridades, em que a troca de ideias se fará sem palavras, por ondas. Mesmo quando representa multidões, teremos a imagem da solidão, uma vez que a mão já não intervém mais para difundir o calor e o fluido da vida humana.

Se quisermos ir ao extremo oposto, que nosso pensamento se remeta a obras em que, mais que em outras, respiram a vida e a ação – os desenhos, que nos dão a alegria da plenitude com um mínimo de meios. Pouca matéria, e quase imponderável. Nenhum dos recursos suplementares, das velaturas e da fatura, nenhuma das ricas variações do pincel que conferem à pintura o brilho, a profundidade e o movimento. Um traço, uma mancha sobre a aridez da folha em branco, devorada de luz: sem se comprazer em artifícios técnicos, sem se deter numa alquimia complicada, é como se o espírito falasse ao espírito. E, contudo, todo o peso generoso do ser humano está lá, com todo seu impulso vivaz, com o poder mágico da mão que nada, doravante, vem entrar ou retardar, mesmo quando procede lentamente, ciosa de estudo. Qualquer instrumento serve para escrever seus signos, ela os fabrica de aspecto estranho ou ousado, toma-os de empréstimo à natureza – uma lasca de madeira, uma pena de pássaro. Hokusai desenhava com uma casca de ovo, com a ponta do dedo, procurando incessantemente novas variedades de forma e novas variedades de vida. Quem poderia se cansar de contemplar seus álbuns e os de seus contemporâneos, álbuns que eu bem gostaria de chamar *Diário da mão humana*? Neles, nós a vemos mover-se com uma rapidez nervosa, com uma surpreendente economia de gestos. O traço brusco que ela deposita sobre essa delicada superfície – papel feito de restos de seda, de aparência tão frágil e, contudo, quase impossível de rasgar –, o ponto, a mancha, a

pincelada e os longos traços contínuos que exprimem tão bem a curva de uma planta, a curva de um corpo, os pontos de pressão esmagadora em que formiga a espessura da sombra, tudo traz até nós as delícias desse mundo e ainda alguma coisa que não é desse mundo, mas do próprio homem, uma feitiçaria natural que não se deixa comparar a nada mais. A mão parece saltar em liberdade e deleitar-se com sua própria destreza: explora com uma segurança inaudita os recursos de uma longa ciência, mas explora também esse elemento imprevisível que está além do campo do espírito – o acidente.

Há uns bons anos, quando estudava as pinturas da Ásia, eu me propunha escrever um tratado do acidente, que certamente jamais redigirei. Quanto sentido não faz a velha fábula do artista grego que, desesperando-se em vão, arremessa uma esponja carregada de tinta à cabeça de uma imagem de cavalo espumando pela boca! Não apenas ela nos ensina que é no momento em que tudo parece perdido que tudo pode ser salvo, apesar de nós mesmos, como também nos faz refletir sobre os recursos do acaso. Estamos aqui nos antípodas do automatismo e do mecanicismo, e não menos distantes das habilidosas providências da razão. No funcionamento de uma máquina em que tudo se repete, tudo se encadeia, o acidente é uma negação explosiva. Para a mão de Hokusai, o acidente é uma forma desconhecida de vida, um encontro entre certas forças obscuras e um desígnio clarividente. Por vezes, dir-se-ia que ele o provoca, com um dedo impaciente, para ver o que acontece. Mas isso porque ele é de um país em

que, longe de se dissimularem por uma restauração ilusória as fissuras de uma peça de cerâmica quebrada, sublinham-se com um filete de ouro seus elegantes percursos. O artista recebe com gratidão essa dádiva do acaso e a põe respeitosamente em evidência. É uma dádiva que lhe vem dos deuses, e o mesmo vale para os acasos de sua própria mão. Apodera-se deles com presteza, para daí fazer surgir algum sonho novo. O artista é como um prestidigitador (adoro esta palavra longa e velha) que tira partido de seus erros, de seus deslizos e os transforma em proezas – e nunca é tão gracioso como quando transforma o desastre em destreza. O excesso de tinta, que foge caprichosamente em finos riachos negros, o passeio de um inseto sobre um esboço ainda fresco, o traço desviado por um solavanco, a gota d'água que dilui um contorno, tudo isso é a irrupção do inesperado num universo em que ele deve ter seu lugar, onde tudo parece se mover para acolhê-lo. Trata-se de capturá-lo no ar e dele extrair todos seus poderes ocultos. Malditos sejam o gesto lento, os dedos dormidos! Todavia, é assim que a mancha involuntária, com seu esgar enigmático, penetra no mundo da vontade. Ela é meteoro, raiz retorcida pelo tempo, rosto inumano, instala a nota decisiva onde esta era necessária e onde ninguém a procurava.

E, contudo, uma história que sem dúvida tem teor de verdade, em se tratando da vida de um homem como tal, nos conta que Hokusai tentou pintar sem as mãos. Diz-se que, um dia, diante do xógum, tendo desdobrado no chão um rolo de papel, deitou por cima um pote de tinta azul; depois, molhando as

patas de um galo num pote de tinta vermelha, ele o pôs a correr por cima da pintura, sobre a qual a ave deixou suas pegadas; e então todos reconheceram as águas do rio Tatsuta, levando as folhas de bordo que o outono tornara vermelhas. Feitiçaria encantadora, em que a natureza parece se esforçar sozinha por reproduzir a natureza. O azul que se espalha corre por filetes divididos, como uma onda de verdade, e a pata da ave, com seus elementos separados e unidos, é semelhante à estrutura da folha. Seu passo que mal pesa deixa vestígios desiguais em força e pureza, e sua andadura respeita, com as nuances da vida, os intervalos que separam os frágeis despojos levados pelas águas rápidas. Que mão poderia traduzir o que há de regular e de irregular, de accidental e de lógico nessa sequência de coisas quase sem peso, mas não sem forma, descendo um rio de montanha? A mão de Hokusai, precisamente. E foram as lembranças de longas experiências de suas mãos com os diversos modos de sugerir a vida que levaram o mago a tentar mais esta. Suas mãos estão presentes sem se mostrar e, não tocando nada, guiam tudo.

Esse concurso do acidente, do estudo e da destreza é frequente nos mestres que conservaram o sentido do risco e a arte de discernir o insólito nas aparências mais corriqueiras. A família dos visionários oferece mais de um exemplo. Seria de pensar que as visões apoderaram-se deles de um só golpe, de maneira total, com despotismo, e que eles as transferem tais e quais para uma matéria qualquer, com a mão guiada de fora, como esses artistas espíritas que desenham às avessas. Nada de mais

discutível, quando se examina um dos maiores, Victor Hugo. Nenhum espírito mais rico de espetáculos interiores, de contrastes exuberantes, de irrupções verbais que pintam o objeto com uma precisão que cativa. Nós o julgaríamos e ele se julga inspirado como um mago, habitado por presenças impacientes por se converter em aparições, todas elas já prontas, já plásticas, num universo ao mesmo tempo sólido e convulsivo. Pois bem, Victor Hugo é o próprio tipo do homem dotado de mãos e que delas se serve não para operar milagres de cura ou propagar ondas, mas para atacar a matéria e trabalhá-la. Essa paixão, ele a leva ao coração de alguns de seus estranhos romances, como *Os trabalhadores do mar*, no qual respira, ao lado da poesia da luta contra as forças elementares, a insaciável curiosidade sobre a fábrica das coisas, o manejo das ferramentas, seus recursos, seu comportamento, seus nomes arcaicos e desconcertantes. Livro escrito com mão de marinheiro, de carpinteiro e de ferreiro, que toma posse, rudemente, da forma do objeto e que o modela no mesmo ato de se moldar a ele. Tudo aí pesa com todo seu peso, mesmo as ondas, mesmo o vento. E é justamente porque essa sensibilidade extraordinária mediu-se com a dureza das coisas, com a renitência da inércia, que ela é tão receptiva à epopeia dos fluidos, aos dramas da luz, e que ela os pintou com uma potência quase maciça. É sempre o mesmo homem que, em Guernesey, fabricava móveis e molduras, colecionava baús antigos e, não contente de fixar suas visões em versos, vertia o excesso em desenhos espantosos.

Temos o direito de nos perguntar se essas obras, que se situam ao termo de uma confusão interior, não são também e ao mesmo tempo um ponto de partida. Esses espíritos necessitam de balizas. Para surpreender a configuração do futuro, a adivinha precisa buscar os primeiros contornos nas manchas e nos meandros que a borra deixa no fundo de uma xícara. À medida que o acidente define sua forma nos acasos da matéria, à medida que a mão explora esse desastre, o espírito desperta por sua vez. Esse ordenamento de um mundo caótico arranca os efeitos mais surpreendentes de matérias à primeira vista pouco afeitas à arte e de ferramentas improvisadas, de restos, de dejetos que, gastos ou quebrados, oferecem recursos singulares. A pluma que se quebra e goteja, a ponta da madeira embotada, o pincel desganhado trabalham em mundos turvos, a esponja libera luzes úmidas, traços de aguada que constelam o espaço. Essa alquimia não desenvolve, como se pensa de hábito, o clichê de uma visão interior: ela constrói a visão, confere-lhe corpo, amplia-lhe as perspectivas. A mão não é a serva dócil do espírito, ela busca, dá tratos à bola, mete-se em todo tipo de aventura, tenta a sorte.

É nesse ponto que um visionário como Hugo separa-se de um visionário como Blake. Este é, também ele, grande poeta e homem da mão. Sua própria essência é operária. É um homem do esforço, um *craftsman* ou, antes, um artista da Idade Média que, por uma mutação brusca, surge na Inglaterra no umbral da era das máquinas. Não confia seus poemas ao impressor, caligrafa-os e grava-os, ornando-os de floreios à maneira de um

antigo pintor de iluminuras. Mas as visões encandeadas que o perseguem, sua Bíblia da Idade da Pedra, suas veneráveis antiguidades espirituais da humanidade, ele as conta quase sempre por meio de uma forma já feita, no mau estilo de seu tempo: tristes atletas de rótulas e peitorais desenhados com esmero, máquinas pesadas, o Inferno de Gavin Hamilton e do ateliê de David. Um respeito popular ao belo ideal e à maneira aristocrática neutraliza seu idealismo profundo. Da mesma forma, os espíritas e os pintores de domingo reservam sempre toda deferência para o academicismo mais gasto. É de resto natural que seja assim: neles, a alma extermina o espírito e paralisa a mão.

Encontraremos nosso refúgio em Rembrandt. Sua história não é a de uma libertação progressiva? Sua mão, de início cativa do adorno barroco, dos festões e dos floreios, e mais tarde da bela execução laqueada, acaba por conquistar, no crepúsculo da vida, não uma liberdade incondicional, não um virtuosismo a mais, mas a audácia necessária a novos riscos. Captura de um só golpe a forma, o tom e a luz; traz ao dia dos vivos os hóspedes eternos da sombra. Acumula os séculos no momentâneo do instante. No homem comum, desperta a grandeza do único. Confere a poesia da exceção aos objetos familiares, aos hábitos de todo dia. Extrai riquezas fabulosas da sujidade e do cansaço da pobreza. Como? Ela mergulha no coração da matéria para forçá-la a metamorfoses; dir-se-ia que a submete ao cozimento num forno e que as chamas, correndo sobre essas planícies rochosas, ora calcinam, ora douram. Não que o pintor multiplique os

caprichos e as experiências. Ele bane as singularidades de fatura para prosseguir ousadamente caminho afora. Mas a mão está presente. Não atua por passes magnéticos. O que ela dá à luz não é uma aparição chã no vazio do ar, é uma substância, um corpo, uma estrutura organizada.

A melhor contraprova disso, eu encontrei observando as maravilhosas fotografias que um amigo de boa vontade teve a gentileza de me trazer de Suez! Há naquelas paragens um homem habilidoso e sensível que faz posar, diante de sua objetiva, os velhos rabinos do lugar. A seu redor, dispõe a luz com a arte de um mestre, de tal modo que ela parece emanar deles, de sua meditação secular num gueto sombrio do Egito. A fronte inclinada sobre o Talmude todo aberto, o nariz de nobre curva oriental, a barba de patriarca, o manto sacerdotal de belas dobras, tudo neles evoca, tudo neles afirma Rembrandt... São bem os seus velhos proféticos, vivendo fora do tempo na miséria e no esplendor de Israel. Mas que mal-estar, todavia, toma conta de nós diante dessas imagens tão perfeitas! São como um Rembrandt esvaziado de Rembrandt. Uma percepção pura, despojada de substância e de densidade, ou antes uma luminosa recordação óptica, fixada nessa memória cristalina que tudo retém – a câmara escura. A matéria, a mão, o homem estão ausentes. Esse vazio absoluto na totalidade da presença é uma coisa estranha. Talvez eu tenha diante dos olhos uma amostra de uma poética futura – seja como for, ainda não tenho como povoar esse silêncio e esse deserto.

Mas, ao falar de mestres plenos de calor e de liberdade, não nos limitamos a um tipo, a uma família? Teremos banido de nossas reflexões, como artesãos de habilidade em tudo maquinal, aqueles que, com uma paciência delicada e infalível, despertaram em matérias seletas e sob formas refinadas os sonhos mais concentrados? A mão do gravador, do ourives, do laqueador, do pintor de iluminuras será apenas uma doméstica destra e dócil, votada à prática de trabalhos refinados? A perfeição seria pois uma virtude de escravo? No campo mais concentrado, segura de si mesma e de seus movimentos, essa mão que sujeita às dimensões do microcosmo as enormidades do homem e do mundo é um prodígio por direito próprio. Não é uma máquina de reduzir. O que lhe importa é menos o rigor de uma medida estreita e mais a sua própria capacidade de ação e de verdade. Os carrosséis e as batalhas de Callot parecem, à primeira vista, lâminas de entomologia, migrações de insetos em paisagens subterrâneas. Em seu *O assédio de La Rochelle*, as fortalezas, os navios não parecem brinquedos? Numerosos, apinhados, precisos, completos em todos os detalhes, não parecem vistos pelo lado maior do binóculo, e a maravilha dessa coisa “feita à mão” não reside em se ter capturado e ordenado tudo na exiguidade de um teatro ao mesmo tempo minúsculo e imenso? Isolemos cada um desses personagens, este ou aquele navio, para examiná-los à lupa: não somente aparecem em toda a sua grandeza simples, sua aptidão para viver, sem nada perder de si mesmos, como no mundo de dimensões normais, mas também são autênticos, isto é, não se parecem com

mais nada, levam a marca grafológica de Callot, o traço inimitável de sua elasticidade nervosa, de sua arte atenta à leveza dos funâmbulos e dos saltimbancos, de sua esgrima elegante, de seus golpes de arco dignos de um concerto real. Tudo revela a “bela mão”, como se dizia outrora dos calígrafos, tudo é escrito com mão de mestre – mas essa mão, tão orgulhosamente hábil, permanece sempre amiga da vida, evocadora do movimento e, nos ritos da perfeição, conserva o sentido e a prática da liberdade.

Debrucemo-nos sobre um outro mundo encantado. Observemos longamente, sustando a respiração, o *Livro de horas* de Étienne Chevalier. Essas pequenas figuras absurdamente perfeitas teriam sido capturadas sob o gel de uma execução milagrosa, feita de toques minúsculos, segundo regras de ateliê, por um homem dotado de excepcional acuidade visual? Longe disso, pois são uma das mais altas expressões daquele sentido monumental que é o traço característico da Idade Média francesa. Pode-se ampliá-las 100 vezes sem que percam a força de seu ímpeto, a unidade fundamental. São semelhantes a estátuas de igreja, das quais são irmãs ou descendentes. A mão que as traçou pertence a uma dinastia formada por séculos de estatuária. Dessa dinastia, ela conserva, por assim dizer, o caráter e a virtude até os mais ínfimos baixos-relevos, sombrios e dourados, pintados em *trompe-l’oeil*, que por vezes acompanham as miniaturas e que, eles também, são tratados com uma largueza encantadora. Assim, dois mundos se reúnem, como no espelho circular que Van Eyck suspendeu ao fundo do retrato do casal

Arnolfini, o mundo dos vivos de alta estatura, construtores de catedrais, entalhadores de imagens, e o mundo do infinitamente pequeno. Aqui a mão emprega o malho e o cinzel num bloco de pedra inclinado sobre cavaletes, e ali é sobre um quadrado de pergaminho que instrumentos afilados trabalham as sutilezas mais preciosas do desenho. Não sei se ela se faz sentir ou se faz tudo por se fazer esquecer: mas a mão está lá, afirma-se na amarração dos membros, no traçado enérgico de um rosto, no perfil de uma cidade azulada pelo ar e mesmo nas hachuras de ouro que modelam a luz.

Nerval conta a história de uma mão amaldiçoada que, separada do corpo, corre o mundo para fazer das suas.² Não separo a mão nem do corpo nem do espírito. Mas entre espírito e mão, as relações não são tão simples como as que se dão entre um patrão imperioso e um servidor dócil. O espírito faz a mão, a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo.

2 Cf. Gérard de Nerval, “La Main enchantée. Histoire macaronique” (1852). [N. do T.]

UMA NOTA SOBRE O “ELOGIO DA MÃO”

Samuel Titan Jr.

Alguns autores sofrem à mão de suas criaturas mais célebres, que ameaçam apagar as feições de quem as trouxe ao mundo. É o caso de Henri Focillon, o historiador francês que, tendo escrito *A vida das formas*, talvez não evoque muito mais para o leitor de inícios do século 21. É uma pena, pois a vida e a obra de Focillon trazem a marca de uma personalidade e de uma reflexão que não caberiam numa orelha de livro.

Nascido em Dijon, em 1881, filho de pai gravurista, o jovem Henri cresceu num meio artístico frequentado por Vuillard e Rodin. Praticante do desenho e da gravura, Focillon conservou sempre algo da experiência direta dos materiais e dos instrumentos da arte. Exposto desde cedo a uma experiência estética muito rica, cultivou na carreira universitária uma diversidade de interesses que não era e não é de praxe. Depois de estudar na École Normale Supérieure, em Paris, lecionou nos liceus de Bourges e Chartres antes de se mudar para Lyon, onde foi ao mesmo tempo professor de história moderna na universidade e diretor do Museu de Belas-Artes. Ao longo dos anos lioneses, marcados também por seu interesse pelas artes do Oriente, em particular

por Hokusai, Focillon preparou uma tese sobre Piranesi, defendida em Paris, em 1918. Porém, Focillon foi chamado à Sorbonne para a cátedra de arqueologia medieval. Nesse domínio, publicou duas obras clássicas, *A arte dos escultores românicos* (1931) e *A arte do Ocidente – Idade Média românica e gótica* (1938). Suas ideias ganharam curso mais amplo com *A vida das formas*, de 1934, exposição e defesa de seus pensamentos sobre a natureza da forma e a história da arte. Em 1938, assumiu cátedras no Collège de France e em Yale; encontrava-se justamente em New Haven quando da ocupação da França. Focillon lecionou lá até sua morte, em 1943. Professor inspirado, foi uma figura decisiva para muitos de seus alunos dos dois lados do Atlântico, como André Chastel, Jurgis Baltrusaitis e George Kubler.

Publicado em 1934, o “Elogio da mão”, texto de prosa vivíssima, é pontilhado de índices desses interesses e faculdades, e pode bem servir de ponto de partida para a leitura dos livros e ensaios do autor – contanto que não se perca de vista que o “Elogio” é bem mais que um escrito introdutório. Do mesmo ano que *A vida das formas*, o ensaio estende e radicaliza algumas ideias do livro.

Um exemplo: como se sabe, um dos pontos de apoio de *A vida* é o conceito de “visibilidade pura” como penhor da autonomia das artes, que Focillon colheu na tradição de Fiedler e Hildebrand, Wölfflin e Berenson; mas não é menos verdade que, ao longo das páginas, Focillon vai mostrando insatisfação com o paradigma *ótico* que dominou tanto essa tradição como

também a estética de inspiração fenomenológica. O “Elogio” vai além e amplia a noção de *pensée ouvrière*, apenas esboçada no livro: é preciso mais que o olhar; são necessárias as mãos para que se produza uma “experiência do universo” capaz de “solicitar” ou “arrastar” o espírito e fazê-lo travar contato com o peso das coisas. Ou, numa fórmula que anuncia a obra tardia de Merleau-Ponty, quando este toma distância da fenomenologia: “A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo”. (Comparem-se, para realçar o contraste, as linhas iniciais do “Elogio da mão” à abertura do ensaio de Sartre *A imaginação*, publicado em 1936: “Vejo esta folha branca sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição.”)

É por isso que, para Focillon, a mão é o órgão privilegiado da experiência do mundo e da prática das artes. O livro já afirmava que o essencial da forma de uma obra não se deixa reduzir a um diagrama abstrato, assim como o desenvolvimento de um estilo não é puramente o desdobramento temporal de um esquema lógico: as obras de arte contêm sempre um elemento densamente experimental, tanto no sentido do *trial and error*, como também no de uma familiaridade com a matéria e com o acidente. O ensaio, por sua vez, devolve o artista ao convívio dos artesãos e artífices, ao mesmo tempo que faz daquele o tipo consumado destes: o trabalho manual do artista surge como forma por excelência do trabalho humano em geral. Mais que isso, o artista rememora em ato o passado de todo gênero humano, ao refazer “todas as experiências primitivas” de descoberta do

mundo. Nesse sentido, o artista é “um homem antigo”, por cujas mãos “recomeça, perpetuamente, um formidável outrora”. Eis aí, de resto, uma tarefa igualmente formidável para a história da arte: dar conta não só da sucessão dos estilos, de suas metamorfoses internas, de seus vínculos com a vida social, mas ainda dessa temporalidade subterrânea e essencial, dessa “invenção de formas” que é sempre, também, “invenção de matérias”.

Por fim, vale lembrar que o “Elogio” é escrito quando esta começa a ver seu lugar contestado pela possibilidade de uma arte mecânica independente do *toque*, do contato entre mão e mundo – fenômeno que Walter Benjamin nota nesses mesmos anos em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Focillon desconfia da ascensão da fotografia e do cinema – e não é difícil imaginar sua reação diante da onipresença da noção de *imagem*, bem como diante de uma certa tendência à *simulação do acidente* na fotografia contemporânea. Seria cômodo considerar essa desconfiança um certo gosto passadista pelo artesanato. Mas também seria uma pena deixar passar a ocasião de refletir, com ou contra um prosador tão vigoroso, sobre a *desmaterialização da cultura* que, já sensível em 1934 e em pleno curso, ameaça alterar profundamente os quadros de nossa experiência do mundo – pois é disso, afinal, que se trata.

SOBRE O AUTOR

HENRI FOCILLON (1881-1943), historiador e teórico francês, consagrou-se nos estudos das artes medievais. Foi professor de arqueologia da Idade Média, estética e história da arte na Sorbonne, no Collège de France e em Yale. Além deste *Elogio da mão*, é o autor de *O ano mil* (Estampa, 1977), *Arte do Ocidente* (Estampa, 1980) e *Vida das formas* (Zahar, 1983).

SOBRE O TRADUTOR

SAMUEL TITAN JR. é tradutor, professor de literatura comparada na Universidade de São Paulo e membro da comissão editorial da *serrote*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Focillon, Henri. Elogio da mão (livro eletrônico) /

Henri Focillon. Tradução de Samuel Titan Jr.

São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

(Clássicos serrote), 193 Kb, PDF

Título original Éloge de la main ISBN 978-85-86707-742

1 Forma (Estética) 2 Forma (Filosofia) 3 Mãos 1 Título.

II Série.

Índices para catálogo sistemático 1 Estética: Arte:

Filosofia 701.17



INSTITUTO MOREIRA SALLES

Walther Moreira Salles (1912-2001)

FUNDADOR

DIRETORIA EXECUTIVA

João Moreira Salles

PRESIDENTE

Gabriel Jorge Ferreira

VICE-PRESIDENTE

Francisco Eduardo de Almeida Pinto

DIRETOR TESOUREIRO

Mauro Agonilha

Raul Manuel Alves

DIRETORES EXECUTIVOS

clássicos serrote

COMISSÃO EDITORIAL **Alice Sant'Anna**,
Daniel Trench (DIRETOR DE ARTE),
Eucanaã Ferraz, **Flávio Moura**,
Flávio Pinheiro, **Francisco Bosco**,
Heloisa Espada, **Mariana Lanari**
(EDITORA DE IMAGENS), **Matinas Suzuki Jr.**,
Paulo Roberto Pires e **Samuel Titan Jr.**

COORDENAÇÃO EDITORIAL **Alice Sant'Anna**
e **Flávio Cintra do Amaral**

ASSISTENTE DE ARTE **Gustavo Marchetti**

PRODUÇÃO GRÁFICA **Acássia Correia**
e **Jorge Bastos**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Denise**
Pessoa, **Flávio Cintra do Amaral**,
Sandra Brazil e **Berenice Baeder**

CHECAGEM **José Genulino**

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

Marília Scalzo e **Nathalia Pazini** /
nathalia.pazini@ims.com.br

© Instituto Moreira Salles

Av. Paulista, 1294/14º andar

São Paulo SP Brasil 01310-915

tel. 11.3371.4455 fax 11.3371.4497

www.ims.com.br

EDITOR **Paulo Roberto Pires**

As opiniões expressas nos artigos desta revista são de responsabilidade exclusiva dos autores. Os originais enviados sem solicitação da *serrote* não serão devolvidos.

www.revistaserrote.com.br

leitor@revistaserrote.com.br