

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Tiago Cabral Vieira de Carvalho

**O PENSAMENTO ESTÉTICO DE FERNANDO PESSOA: uma revisão crítica a
alguns textos pessoanos sobre filosofia estética e teoria da literatura**

Belo Horizonte
2020

Tiago Cabral Vieira de Carvalho

**O PENSAMENTO ESTÉTICO DE FERNANDO PESSOA: uma revisitação crítica a
alguns textos pessoanos sobre filosofia estética e teoria da literatura**

Versão final

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

O presente trabalho foi parcialmente realizado com apoio da CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, graças à bolsa de estudos recebida de 04/2018 a 02/2020.

Belo Horizonte

2020

Carvalho, Tiago Cabral Vieira de.

P475.Y-c O pensamento estético de Fernando Pessoa [manuscrito] : uma revisitação crítica a alguns textos pessoanos sobre filosofia estética e teoria da literatura / Tiago Cabral Vieira de Carvalho. – 2020.
87 p., enc.:

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Teoria da literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 84-87.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Aristóteles – Teses. 3. Croce, Benedetto, 1866-1952. – Teses. 4. Bloom, Harold, 1930-2019 – Teses. 5. Literatura portuguesa – História e crítica – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O pensamento estético de Fernando Pessoa: uma revisitação crítica aos textos pessoanos sobre filosofia estética e teoria da literatura*, de autoria do Mestrando TIAGO CABRAL VIEIRA DE CARVALHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Raquel dos Santos Madanelo Souza

Profa. Dra. Raquel dos Santos Madanelo Souza - FALE/UFMG

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier

Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier - UFRJ

Maria Zilda Ferreira Cury

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 17 de fevereiro de 2020.

Agradecimentos

À minha amiga Fabíola Machado, que, desde o início da minha graduação, em Letras, sempre acreditou no meu sucesso e me apoiou moralmente.

Ao meu pai, por promover as condições materiais necessárias para a realização dos meus estudos.

Ao CNPq, pelo valioso apoio financeiro que promoveu as condições convenientes para a realização desta pesquisa.

Resumo

Os textos de autoria de Fernando Pessoa não se resumem à sua obra poética e ficcional. A proposta desta dissertação consiste na análise de parte desses textos pouco explorados – cujas autorias pertencem a uma personalidade, António Mora, um heterônimo, Álvaro de Campos, e a Fernando Pessoa, o ortônimo – e posterior comparação com textos de outros autores. O conteúdo geral desses textos abarca ideias sobre filosofia estética e teoria da literatura. Sendo assim, os autores escolhidos para comparação foram Aristóteles, Benedetto Croce e Harold Bloom. O primeiro capítulo, portanto, trata dos pensamentos de Aristóteles e António Mora, que possuem semelhanças bastante notáveis no que diz respeito a estruturas e funções da arte. O segundo foca nas semelhanças e diferenças existentes entre a estética não-aristotélica de Álvaro de Campos e o expressionismo de Benedetto Croce. O terceiro capítulo, por fim, realiza uma comparação entre as ideias de Fernando Pessoa e Harold Bloom, principalmente no que diz respeito à atuação de critérios estéticos na formação do cânone literário. A pesquisa, enfim, permitirá concluir que o pensamento de Mora e Campos são opostos e o de Pessoa consiste, em parte, na conjugação das ideias dos outros dois.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; filosofia estética; arte; teoria da literatura.

Abstract

The texts whose authorship belong to Fernando Pessoa are not restricted to his poetic and fictional work. The purpose of this dissertation consists in the analysis of part of those scarcely explored texts – whose authorship belong to one personality, António Mora, one heteronym, Álvaro de Campos, and to Fernando Pessoa, the orthonym – and subsequent comparison with texts by other authors. The general content of these texts comprehends ideas on aesthetic philosophy and literary theory. Hence, the authors chosen for comparison were Aristotle, Benedetto Croce and Harold Bloom. The first chapter, therefore, regards the thoughts of Aristotle and António Mora, that possess remarkable similarities considering structures and functions of the arts. The second one focus in existing similarities and differences between the non-Aristotelian aesthetics of Álvaro de Campos and the expressionism of Benedetto Croce. The third chapter, finally, performs a comparison between the ideas of Fernando Pessoa and Harold Bloom, regarding specially the role of aesthetic criteria in the formation of the literary canon. The research, hence, will allow us to conclude that the thought of Mora and Campos are opposed and Pessoa's consists, partially, in the combination of the ideas of the two others.

Keywords: Fernando Pessoa; philosophy of aesthetics; art; literary theory.

Sumário

Introdução.....	8
Capítulo 1. O pensamento aristotélico de António Mora	18
Capítulo 2. O pensamento anti-aristotélico de Álvaro de Campos.....	37
Capítulo 3. O pensamento conjugado de Fernando Pessoa	60
Conclusão	82
BIBLIOGRAFIA	84

Introdução

Segundo Nuno Ribeiro, “Fernando Pessoa pretendeu também ser filósofo.” O espólio de Pessoa, catalogado na Biblioteca Nacional de Lisboa, “encontra-se dividido em envelopes e compreende mais de vinte e sete mil documentos.” Nesse espólio, “encontramos uma multiplicidade de fragmentos destinados a futuras obras filosóficas que este pensador projectou mas que deixou inacabadas” (2012, p. 127-8). Ribeiro argumenta que “a presença de conceitos filosóficos ao longo das diversas produções poéticas” de Pessoa constitui apenas “o indício das leituras filosóficas que terão ocupado este autor em diferentes períodos da sua vida.” A relação de Pessoa com o pensamento filosófico “não se circunscreve às menções a autores, movimentos ou conceitos filosóficos presentes nos seus mais variados textos poéticos, ficcionais ou de teoria política e estética.” Assim, para Ribeiro, é possível “descortinar entre os escritos do espólio deste autor um Pessoa-filósofo”, para além de um “poeta animado pela filosofia”¹, em razão dos diversos escritos de teor filosófico presentes no espólio pessoano que dão “testemunho da actividade filosófica deste autor” (2012, p. 137).

Na introdução a *Escritos sobre metafísica e arte*, uma compilação de textos de Pessoa, Cláudia Souza, juntamente com Nuno Ribeiro, afirmam que, no texto intitulado “Tábua bibliográfica”, publicado em 1928, no número 17 da revista *Presença*, Pessoa apresenta a noção do *drama em gente*, segundo a qual as obras de seus três principais heterônimos, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, formam um conjunto dramático. Segundo Ribeiro e Souza, essa noção de *drama em gente* “clarifica a forma como Fernando Pessoa concebe a construção da sua escrita pluralista. (...) Há (...) um diálogo não somente literário, mas sobretudo filosófico ente os heterônimos, que irá estruturar esse *drama em gente*” (2017, p. 20). “É então”, continuam os autores, “no contexto dessa fragmentação do espaço literário dramático que tem lugar a constituição do desenvolvimento do pensamento filosófico no período heteronímico” de Pessoa. Ribeiro e Souza concluem afirmando que é “interessante perceber essa dramatização do pensamento filosófico de Pessoa, pois cada outro ‘eu’ aqui publicado (...), assim como o ortônimo, tem um pensamento muito próprio” (2017, p. 21-2).

Georg Rudolf Lind conta que sempre achou estranha a “desproporção, em extensão e valor, entre a obra poética e a obra em prosa. O que seria normal em muitos outros poetas só-poetas, não” o “satisfazia num poeta como Fernando Pessoa, raciocinador nato e crítico lúcido

¹ De um fragmento escrito por Pessoa em que o ortônimo afirma ser um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com aptidões poéticas: “I was a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties” (1966, p. 13).

desde os princípios da sua carreira de escritor.” Mas, depois de “ter percorrido os inúmeros maços de manuscritos do espólio, o caso mudou de figura” (1966, p. ix-x). Para Lind, os fragmentos escritos por Pessoa são “elos soltos duma corrente de considerações e conclusões que terminam no infinito. No entanto, lendo atentamente os textos reunidos” em *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, percebe-se que “grande parte deles, por díspar que seja a sua temática, entram em relação mútua e formam uma densa rede de pensamentos entre si ligados.” Lind, então, observa que as reflexões sobre arte ocupam lugar eminente na obra de Pessoa. Isso, aliás, “não é exceção, mas antes regra entre as grandes figuras da lírica” europeia do século passado. “Eliot, Pound, Benn e Valéry reflectiam conscientemente sobre a sua situação artística, antes de entrar no processo de criação poética” (1973, p. x-xi).

Em *Fernando, rei da nossa Baviera*, Eduardo Lourenço compara Pessoa ao filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard. Segundo Lourenço, “Pessoa não saiu nunca do estádio estético” (p. 107). Em *Diário de um sedutor*, Kierkegaard retrata, por meio de uma narrativa em forma de diário, o personagem Johannes, que seduz a jovem Cordélia. Johannes leva o tipo de vida que Kierkegaard define como estético, em contraposição ao ético e ao religioso. E ainda que o próprio Pessoa tenha levado uma vida, ao seu modo, estética, não é sobre este tipo de estética que se pretende falar nessa dissertação, mas sim sobre a estética exclusivamente artística.

Em muitos de seus escritos, Fernando Pessoa elabora textos de teor filosófico e teórico à maneira do que é feito por pensadores tanto em disciplinas da teoria estética quanto de teoria literária. As três personalidades por meio das quais Pessoa escreve estabelecem, em tais escritos, uma série de regras e fundamentos a respeito de estética artística. O que se entende por estética artística, aqui, são teorias que dizem respeito a tópicos recorrentes nas discussões sobre o assunto. Alguns dos principais são: natureza do deleite estético, divisão entre forma e conteúdo, representação e expressão, originalidade, relação entre arte e moral, finalidade da arte e valor cultural. Cada um desses tópicos aparece, seja brevemente, seja de maneira bem desenvolvida, nos escritos teóricos de Fernando Pessoa.

Os textos abordados nesta dissertação encontram-se em três obras, a saber, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, *Páginas de doutrina estética* e *Páginas íntimas e de auto-interpretação*². Esses textos também estão contidos nas *Obras em prosa*, dentro de um compilado de textos catalogados sob o título de “Idéias estéticas”. Nas três obras avulsas, encontram-se textos de António Mora, uma personalidade, Álvaro de Campos, um heterônimo,

² As edições utilizadas foram, respectivamente, a da Ática, de 1973, da Inquérito, de 1946, e da Ática, de 1966.

e de Fernando Pessoa ele-mesmo, o ortônimo. A dissertação procurará, portanto, refletir criticamente acerca do pensamento estético desses três autores pessoanos a partir dos textos selecionados.

Os escritos deles encontram-se, em sua maior parte, na forma de fragmentos, sendo apenas dois textos apresentados como ensaios acabados. Todos os excertos pertencentes a António Mora foram extraídos de textos fragmentados. Já aqueles referentes a Álvaro de Campos foram retirados do ensaio “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, publicado pela primeira vez na revista *Athena*, em dezembro de 1924. As citações referentes ao ortônimo, por sua vez, foram colhidas de um ensaio completo, intitulado “Athena” – também publicado na revista *Athena*, em outubro de 1924 –, de um ensaio sobre o sensacionismo³, de um ensaio incompleto, intitulado “Impermanência” e também de diversos trechos fragmentados, sem título e sem datação precisa. Obviamente, essa seleção de textos não compreende tudo que foi escrito pelos autores pessoanos sobre o assunto. Sendo assim, a escolha dos textos para esta pesquisa tentou enfatizar aqueles com formulações essenciais sobre os tópicos centrais que compõem o corpo das disciplinas da estética e da teoria da literatura.

Observemos brevemente, então, algumas ideias dos autores pessoanos. Começemos por António Mora⁴. Ele demonstra seguir basicamente uma concepção aristotélica de arte. Numa discussão sobre a pertinência do conteúdo a ser expresso na arte, afirma que o artista não deve simplesmente exprimir as suas emoções. Deve exprimir, “das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros”, pois com “as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada” (1998, p. 225). Ele também estabelece três princípios da arte. O primeiro é a generalidade, pois “a sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida.” O segundo princípio é a universalidade, já que o “artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos.” O terceiro, enfim, é a limitação, isto é, “a cada arte corresponde um modo de expressão, sendo o da música diferente do da literatura, e o da literatura diverso do da escultura, este do da pintura, e assim com todas as artes” (1998, p. 226). Posteriormente, Mora afirma que a finalidade da arte deve ser “imitar perfeitamente a natureza.” Mas alerta para o perigo de uma interpretação

³ Este fragmento, incluso nas *Obras em prosa*, possui um título interno ao texto, que é “Os Fundamentos do Sensacionismo”.

⁴ Nuno Ribeiro e Cláudia Souza explicam, na introdução a *Escritos sobre metafísica e arte*, que António Mora é uma personalidade pessoana que deixou, no espólio do autor, “textos em prosa, quase todos de teor filosófico”. Mora, como Reis, é um pagão, e participa em discussões sobre metafísica e arte com os outros heterônimos (2017, p. 21).

simplista dessa ideia e explica que tal “princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os *seus processos*.” Sendo assim, “a obra de arte deve ter os característicos *de um ser natural, de um animal*; deve ser perfeita, como são [os animais]”. Isto é, a arte “deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo (...) deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil.” Para Mora, portanto, a “ideia de perfeição não é, como Platão, grego decadente, julgava, uma idéia vinda do ideal”. A “idéia de perfeição”, continua, “nasce da contemplação das coisas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz”. Mora conclui afirmando que o trecho “discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido” (1998, p. 231). Em outro fragmento, que se relaciona ao tema da divisão entre forma e conteúdo, afirma que “a ‘imitação completa’ que da natureza procura o artista tem de encontrar maneira de dar a vida à obra de arte” (1998, p. 232). Para isso, estabelece outros três princípios. A arte, portanto, deve: “1) dar o objeto ou sentimento tal qual foi sentido; 2) vitalizá-lo para dar a impressão de realidade; 3) coordenar as fórmulas de vitalização empregadas. “Mora, então, atribui um caráter parcialmente científico à arte, pois afirma que ela, “como a ciência, supõe a eliminação do fator pessoal.” Sendo assim, a arte difere da ciência no fato de que “a ciência procura *interpretar* e a arte *criar*.” Os modernos, incapazes de verem isso, confundiram vitalização com deformação, uma vez que procuram interpretar o que veem, só que “*interpretar* é o papel da ciência.” Para Mora, a arte, portanto, “procura reproduzir sem interpretar” (1998, p. 233). Por fim, Mora ainda comenta, em outro fragmento, que os gregos repararam que uma obra de arte é uma realidade exterior que pertence à categoria “das coisas exteriores produzidas, fabricadas, pelo Homem. Daqui fatalmente um conceito do artista como sendo *um operário*” (1998, p. 255).

Percebemos, então a acentuada semelhança entre o pensamento de Mora e o de Aristóteles – que é mencionado diretamente, como vimos, pela personalidade. No pensamento de Mora estão presentes conceitos aristotélicos fulcrais, como a ideia de que a beleza (no caso de Mora, a perfeição) artística assemelha-se a de um animal – na *Poética*, presente nos capítulos sete (2008, p.51-2) e 23 (2008, p. 91) – e o princípio da universalidade da arte – capítulo nove (2008, p. 54). Mora também chama a atenção para o fato de que a imitação aristotélica não é simples cópia, mas uma imitação dos processos da natureza. O helenista britânico Stephen Halliwell, comentador da obra de Aristóteles, explica que a contemplação artística, segundo o filósofo grego, reside no reconhecimento, por meio da mimesis, de universais, estruturas conceituais que subjazem as relações humanas (2002, p. 191). E a última ideia apontada por Mora, a noção de que um artista é um operário, remete à conceituação de arte como *technē*, que

permeia, segundo Halliwell, a *Poética* aristotélica (2002, p. 153). Concluímos, portanto, que o artista, tanto na visão de Mora quanto de Aristóteles, deve criar obras miméticas dotadas de uma estrutura ordenada, semelhante a um animal e que carregue um princípio de universalidade.

Álvaro de Campos, por sua vez, num ensaio acabado e bem desenvolvido, intitulado “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, deixa clara sua visão sobre estética artística. No texto, Campos afirma que acredita poder formular uma estética baseada na ideia “de *força*” em contraposição à de beleza, de cuja contemplação – independentemente dos meios que se utiliza para tal – nasce toda arte aristotélica (2017, p. 90). “Assim”, continua Campos, “ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal”, em sua teoria, o “percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o ‘exterior’ que se deve tornar ‘interior’” (2017, p. 93). Para Campos, a arte é, antes de tudo, “*um esforço para dominar os outros*” (2017, p. 95). Nessa linha de pensamento, portanto, há “uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte” como Campos a entende. A primeira baseia-se “na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*”. A segunda baseia-se na “ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos” (2017, p. 96-7). Sendo assim, “ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para a poder tornar acessível e agradável”, de forma a captar o público, o artista não-aristotélico “subordina tudo à sua sensibilidade, (...) para assim (...) se tornar *um foco emissor abstrato sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicada” (2017, p. 97). Campos ainda tece algumas considerações sobre um possível conceito de beleza. Para o heterônimo, “a ideia de beleza pode ser uma força” quando “a ‘ideia’ de beleza seja uma ‘ideia’ da sensibilidade, uma *emoção* e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento”. Quando isso ocorre, essa “ideia” de beleza vem a ser uma força, pois só quando é “uma simples ideia *intelectual* de beleza é que não é uma força” (2017, p. 98). Dessa maneira, “assim como a simples ideia intelectual de beleza não habilita a criar beleza, porque só a sensibilidade verdadeiramente cria, porque verdadeiramente *emite*”, também a simples “ideia intelectual de força, ou de não-beleza, não habilita a criar, mais que a outra, a força ou a não-beleza que pretende criar” (2017, p. 100). Campos apresenta, então, um conceito, propositalmente paradoxal, uma vez que, para ele, a beleza é uma não-beleza.

Para além da menção direta no próprio título do ensaio, verificamos diversos elementos na teoria de Campos que encontram eco no pensamento moderno sobre estética. Vimos que, para Campos, o artista não deve submeter sua sensibilidade particular à inteligência – como o faz o aristotélico, com vista a agradar por meio de um conceito universal –, mas deve, sim, *forçá-la* sobre o espectador. O artista não-aristotélico de Campos, deve, portanto, forçar o espectador, queira ele ou não, a sentir o que ele (o artista) sentiu. Vemos, então, que o pensamento do heterônimo se assemelha ao do filósofo Benedetto Croce, uma vez que o italiano se opõe a uma “estética do simpático”, ou seja, a um entendimento que associa arte a deleite, entendimento esse que o italiano denomina como utilitarista. Uma obra de arte, no pensamento crociano, expressa uma intuição por meio da apresentação do seu caráter individual em uma forma singular que identifica tal individualidade. O valor da expressão artística, para Croce, então, reside no fato de ela apresentar-nos a singularidade não conceitual de seu conteúdo (2016, p. 37-8). Percebemos que, tanto para Croce quanto para Campos, o artista deve focar seus esforços na expressão de uma sensibilidade particular, individual, singular, independentemente do deleite que tal expressão venha a causar no espectador. Lembremos que tal noção que associa arte e deleite é, segundo Halliwell, intrínseca ao pensamento aristotélico, uma vez que o deleite é uma resposta do entendimento do espectador durante a contemplação de obras miméticas (1998, p. 81). Em resumo, o pensamento sobre estética artística de Campos é rigorosamente oposto ao aristotélico.

Já a quantidade de textos de autoria de Fernando Pessoa ele-mesmo é consideravelmente mais extensa e, como consequência, a quantidade de tópicos abordados, assim como a complexidade do seu pensamento, é muito maior em relação a Mora e Campos. E tal complexidade de pensamento se deve, em parte, ao fato de encontrarmos aspectos no pensamento do ortônimo que remetem tanto ao pensamento clássico, presente em Mora, quanto ao moderno, presente em Campos, além de outros fatores. Pessoa afirma que os estetas têm toda a razão em afirmar que a “arte tem, em si, por fim só a criação de beleza, à parte considerações de ser moral ou não.” Portanto, apesar da feição social que a arte inevitavelmente carrega consigo, uma vez que “a beleza em si, digamos, é independente de opiniões, a arte (...) nenhum outro fim tem que a criação da beleza, sem outra consideração moral” (1998, p. 234). No que tange a relação entre forma e conteúdo, Pessoa afirma que não “é no conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela: é no uso que se faz desse conteúdo.” Distingue-se, dessa forma, a arte em um elemento material e um formal. A arte, nesta perspectiva, enfim, consiste na obediência da forma – da forma abstrata, não da material – a leis imutáveis. A primeira dessas leis é a “*unidade*”, por meio da qual se entende “que a obra de arte há-de

produzir uma impressão total definida, e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão”. A outra é a lei da “*universalidade*”, por meio da qual se entende que quanto mais altamente intelectual for uma obra, maior será a sua universalidade, “pois que a inteligência abstrata é a mesma em todos os tempos e em todos os lugares (...) enquanto a sensibilidade varia de tempo para tempo e de lugar para lugar” (1998, p. 246-7). Sendo assim, o que compete ao artista que quer exprimir determinado sentimento “é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular, de diferente desses sentimentos” (1998, p. 248).

Além desses fragmentos, o ortônimo é também autor de um texto acabado, intitulado “Atena”, que trata, de maneira geral, sobre valor cultural e finalidade da arte. Pessoa inicia o texto afirmando que cultura é o aperfeiçoamento da vida. Tal aperfeiçoamento, quando executado de forma direta, se chama arte (1998, p. 251). O autor, diz, posteriormente, que a “arte é uma expressão de um equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do entendimento”. Depois, acrescenta que, como a sensibilidade conduz normalmente à ação e o entendimento à contemplação, a “arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação ativa, uma ação parada”. Mais adiante, Pessoa estabelece uma relação entre o aperfeiçoamento, que ele afirma buscarmos na arte, e a classificação hierárquica das artes. Ele associa o aperfeiçoamento temporário às artes inferiores – a dança, o canto e a representação –, o aperfeiçoamento constante às artes superiores concretas – a pintura, a escultura e a arquitetura –, e o aperfeiçoamento permanente às artes superiores abstratas – a música, a literatura e a filosofia (1998, p. 253-4). O ortônimo, então, assevera que a “arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum.” Dessa maneira, o produto formado “terá vida, como concreto; organização, como abstrato. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda a estética: um poema, disse, é um animal.” No final do texto, acrescenta que existe ainda o preconceito “de que a arte deve dar prazer ou alegria.” Só que ninguém deve pensar que a “arte suprema deve dar-lhe alegria, ou, ainda, quando o satisfaça, satisfação. Se a arte ínfima tem por dever o entreter, se a média tem por mister o embelezar, elevar é o fim da suprema” (1998, p. 255). Em um fragmento avulso, que serve de complemento ao texto “Atena”, Pessoa declara que a “finalidade da arte é a elevação do homem *por meio da beleza*” (1998, p. 227).

É pertinente observar, neste momento, a mencionada complexidade do pensamento estético do ortônimo. No texto sobre o sensacionismo, Pessoa estabelece três regras

fundamentais da arte. Atentemo-nos, no momento, às duas primeiras regras. A primeira regra diz que toda arte é a criação de um “todo objetivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza – isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica”, pois um “poema é um animal, disse Aristóteles”. A segunda regra diz que toda “arte é expressão de qualquer fenômeno psíquico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exata quanto caiba na competência artística do autor, da expressão à coisa que quer exprimir”. Donde se deduz que o “fim da arte não é ser compreensível” (1998, p. 434-5). A segunda regra concerne à prescindibilidade da mimesis de um conteúdo moral (e não moralizante) que seja reconhecível pelo espectador, ou seja, da representação de uma obra cuja inteligibilidade seja facilitada, sem que com isso se intente produzir uma obra com função social ou pedagógica – ou seja, moralizante. Mas a primeira regra remete ao princípio aristotélico da arte orgânica. Ora, se pensarmos que a estética aristotélica (e também a de Mora) baseia-se no reconhecimento de universais (que necessitam da representação de um conteúdo moral), vemos que Pessoa conjuga princípios opostos, uma vez que deseja uma arte aristotélica que não seja necessariamente inteligível. Pessoa também condensa duas noções opostas em uma definição aparentemente paradoxal quando declara, no ensaio “Atena” que a “arte é uma contemplação ativa, uma ação parada.” As noções aqui remetem tanto a um estado de ânimo passivo, ligado a um entendimento contemplativo em relação à perfeição da natureza – como vimos em Mora –, quanto a um ativo, vinculado a um movimento em relação à força da sensibilidade – como vimos em Campos.

Voltemos aos textos presentes nas *Obras em prosa* para explorar as ideias de Pessoa que dizem respeito à originalidade. Pessoa afirma que as três qualidades fundamentais do artista são a originalidade, a construtividade (sic) e o poder de suspensão. Para o ortônimo, é a originalidade que caracteriza o gênio e, além disso, “frequente é não se saber avaliar bem a originalidade de um autor, por não se saber, em geral, medir o valor das influências que ele recebe” (1998, p. 249). Em fragmentos relativos à questão da permanência das obras literárias, Pessoa explica que são as ideias “que fazem a imortalidade – as idéias como forma e não como substância.” Não importa, portanto, para o “juízo da posteridade se um poema contém noções materialistas ou idealistas; importa se essas noções são elevadas ou não”. Por isso, “é necessário que (...) o artista esqueça a propaganda na arte.” Pode-se até pensar que “a *Divina Comédia* é propaganda católica (...); mas Dante, quando a escreveu, esqueceu tudo a respeito de propaganda e escreveu poesia. A propaganda não prejudica a poesia, pela simples razão de que não a atinge.” Isso pode ser observado no fato de “que um terço dos comentadores de Dante

considera a *Divina Comédia* herética, e muitos deles como propositadamente herética. Se o poema pode ser considerado católico e anticatólico, a propaganda não é, decerto, muito eficaz” (1998, p. 491). Finalmente, Pessoa afirma que uma “obra de arte é, portanto, viva ou grande graças à sua aprovação como grande por um ambiente crítico.” E tal ambiente é o de “todas as nações em todos os tempos, e de todas as civilizações em todas as suas eras”, um ambiente onde exista aquele “elemento humano que está presente onde quer que exista uma sociedade organizada e culta, qualquer que possa ser seu tipo de organização, ou sua espécie de cultura” (1998, p. 503). O processo de seleção dos autores que conquistarão o status de permanência é, para o ortônimo, natural e gradual. Sendo assim, para “um espírito que, para além dos aspectos externos, procura ver aquela substância imortal de Beleza, que se conserva oculta ante o que é transitório, (...) o curso inato do processo é fácil de descrever.” Se tivermos, então, “sempre presentes aqueles princípios que são os embalsamadores da beleza escrita, os doadores de perenidade e os estatuários da fama imortal, estaremos seguros a respeito de alguns livros, de alguns poemas” (1998, p. 505).

É possível, a partir do exposto, aproximar o pensamento de Pessoa ao de Harold Bloom no que concerne à literatura. Para o crítico americano, os poetas fortes fazem a história poética distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo. Em outras palavras, toda obra literária forte criativamente realiza uma desleitura de textos precursores. A consequência dessa desleitura é a angústia da influência, conquistada por um poema, romance ou peça. Para Bloom, pouco importa se um escritor internaliza a ansiedade contida em sua obra. O que importa é que a obra conquistada, sendo forte, é a própria angústia. A tradição não é, por isso, apenas um processo de transmissão benigna, mas sim um conflito entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência literária ou a inclusão canônica (1994, p. 8-9). Valor estético é algo engendrado por uma interação entre artistas, um processo de influencição. Assim, ainda que não possa haver uma obra autônoma, um poema em si, algo de autônomo, de irredutível, reside no estético, um valor que não pode ser inteiramente reduzido e que se constitui através do processo de influência interartística. E essa influência contém componentes psicológicos, espirituais e sociais, mas seu principal elemento é estético (1994, p. 24). Percebemos, então, que a semelhança entre o pensamento de Pessoa e Bloom reside no parâmetro responsável pelo estabelecimento da permanência das obras. Pessoa também explica que são ideias elevadas que fazem a imortalidade, e tais ideias são julgadas por um ambiente crítico onde exista um elemento humano que está presente onde quer que exista uma sociedade organizada e culta, ou seja um elemento irredutível à moral ou à metafísica. Podemos concluir, dessa forma, que tal elemento humano é o valor estético (aquela substância imortal de Beleza),

aquele princípio – como a amálgama de Bloom – que é o embalsamador da beleza escrita, o doador de perenidade, e que define a respeito quais livros e poemas estaremos seguros.

Depois de todo o exposto, podemos já fazer algumas inferências. Podemos constatar que Mora tem um pensamento bastante arraigado em concepções clássicas, ao passo que Campos guia-se por concepções modernas. Os dois são, portanto, no que tange às fundamentações de suas teorias, necessariamente opostos. Por sua vez, o ortônimo apresenta formulações teóricas próprias, dotadas de conclusões que constituem conjugações de ideias pertencentes a linhas de pensamento que são as bases dos pensamentos da personalidade e do heterônimo estudados nesta dissertação. Pessoa também apresenta um pensamento próprio sobre a formação do cânone literário, que tem por base, como apontado pelas citações, o valor estético de cada obra. A proposta deste estudo, portanto, será investigar o pensamento estético dos três autores pessoanos de forma a apontar a singularidade de cada um, além das semelhanças de um em relação ao outro.

É pertinente apontar uma última observação. Ribeiro afirma que a “escrita filosófica constitui para Pessoa uma forma de literatura” (2102, p. 137). Vimos que o próprio Pessoa considera a filosofia como uma arte superior abstrata. No entanto, nesta dissertação, não será realizada uma análise de cunho literário dos textos examinados. As postulações dos autores pessoanos serão tomadas simplesmente como formulações teóricas, com valor epistemológico. Não será cogitada, dessa forma, a possibilidade de que o ortônimo ou os heterônimos estejam lançando mão de, por exemplo, ironia em suas afirmações. Dessa forma, será possível estabelecer comparações diretas com os outros autores (Aristóteles, Croce e Bloom) propostos.

Capítulo 1. O pensamento aristotélico de António Mora

Comecemos, então, pelos escritos de Mora. A comparação de seu pensamento com o de Aristóteles também servirá de base para análise das reflexões tanto de Campos quanto de Pessoa, a ser realizada nos capítulos posteriores. Sendo assim, segue a reprodução integral do trecho mais significativo de seus escritos:

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos. Assim a obra de arte deve ter os característicos de um *ser natural*, de um *animal*; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo, ou cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil. Assim, reparemos, a idéia de perfeição não é, como Platão, grego decadente, julgava, uma idéia vinda do ideal; a idéia de perfeição nasce da contemplação das coisas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, *pelo* Todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido (1998, p. 231).

Analisaremos cada sentença do trecho com a intenção de esclarecer, de forma breve, num primeiro momento, a oposição entre os pensamentos de Platão e Aristóteles em relação à estética artística e, num segundo momento, explicar por que os pensamentos de Mora e Aristóteles são tão semelhantes.

Será elucidada a diferença crucial entre os pensamentos de Platão e de Aristóteles para, então, justificar por que o pensamento de Mora, dentro da estética clássica, assemelha-se mais ao deste do que ao daquele. Comecemos, assim, pelo trecho em que Mora sentencia Platão como “grego decadente” que julgava “a idéia de perfeição” como “vinda do ideal”. Segundo Girolamo de Michele – coautor de *História da beleza*, juntamente com Umberto Eco –, para Platão, “a Beleza tem uma existência autônoma, distinta do suporte físico que acidentalmente a exprime; ela não está, portanto, vinculada a este ou aquele objeto físico, mas resplandece em toda a parte” (2015, p. 50). Nas palavras do próprio filósofo grego, “a Beleza era muito fácil de ver por causa do seu brilho peculiar quando, no séquito de Zeus, (...) gozávamos do espetáculo dessa visão admirável e, iniciados nesse mistério (...) que celebrávamos na plenitude da perfeição e livres dos males” que agora nos acometem, “fomos admitidos a contemplar sob a luz mais pura aparições perfeitas, simples, imutáveis,” sendo nós “puros também e libertos deste cárcere de morte que com o nome de corpo carregamos conosco e no qual estamos aprisionados como a ostra em sua casca” (1975, p. 61). Michele conclui ao afirmar que, para Platão, “a arte

propriamente dita é uma falsa cópia da autêntica Beleza e como tal é deseducativa”. Seria “melhor, portanto, bani-la das escolas e substituí-la pela Beleza das formas geométricas, baseada na proporção e em uma concepção matemática do universo” (2015, p. 50). Vê-se, portanto, que, para Platão, a beleza é um ideal metafísico desvinculado de objetos terrenos. Ou, nas palavras do próprio Mora, a perfeição, para Platão, é uma ideia “vinda do ideal”.

Na primeira sentença da citação de Mora, ele afirma que o “fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza.” O termo imitação nos remete de imediato à mimese, noção fundamental em qualquer reflexão sobre arte. A última citação de Michele remete a outro fator fundamental do pensamento de Platão em relação à arte. Como colocado pelo italiano, para Platão, a arte deveria ser banida das escolas. E a razão desse banimento se deve a uma característica específica da mimese. No diálogo *Crátilo*, por meio da voz de Sócrates, Platão aborda a relação entre a natureza mimética da linguagem, a nomeação de objetos no mundo e o idealismo das formas platônicas. Já na *República*, Platão discute a viabilidade da mimese em relação ao que ele considera uma ética ideal. Com o auxílio do helenista britânico Stephen Halliwell, veremos, assim, como a noção de mimese se configura no pensamento platônico.

Halliwell explica que Platão, no *Crátilo*, distingue as formas de mimese vinculadas às artes musicais e visuais da mimese vinculada à linguagem (não necessariamente à poética): a diferença, segundo Platão, é que, enquanto as artes preocupam-se com propriedades sensíveis – sons e aparências –, a linguagem, em sua estrita função de atribuir nomes, preocupa-se com a essência (*ousía*⁵) das coisas. Por meio da semelhança, uma propriedade fundamental da mimese, essas artes mostram e significam um mundo sensível. Mas elas não se referem à essência, ou verdadeira realidade, das coisas da maneira como a linguagem o faz. Com isso, Platão sugere que a mimese artística representa objetos a serem encontradas no mundo real, mas não faz qualquer juízo sobre a verdade (filosófica) desses objetos (2002, p. 44-5). Isso também conduz ao entendimento da mimese artística como representação secundária, subordinada à representação primária existente na estrutura da linguagem e pensamento humanos (2002, p. 47-8).

Discutindo, por sua vez, *A república*, Halliwell explica que Platão admite que narrativas (*muthoi*⁶) detêm, mesmo não envolvendo verdades literais, propriedades que lhes dotam de um caráter quase proposicional, ou seja, poetas, por meio de suas obras, são capazes de transmitir ideias sobre o mundo e atitudes em relação a ele. E tais ideias e atitudes transmitidas deixam

⁵ Transliterado de οὐσία.

⁶ Transliterado de μῦθοι.

uma marca na mente do público (2002, p. 49-50). Platão, portanto, considera narrativas poéticas como detentoras de uma veracidade normativa, e não somente de uma veracidade narrativa (2002, p. 50). Sendo assim, em razão do fato de a mimese envolver “auto comparação” (ou seja, a comparação, por parte do público, com o que é apresentado em uma narrativa poética) e assimilação psicológica (2002, p. 51), decorre que os guardiões da cidade devem ser expostos à mimese poética somente quando ela envolver a representação de caracteres virtuosos (2002, p. 54). Uma justificativa convincente para a mimese, por parte de Platão, portanto, tem de recorrer a algo além da verossimilhança. No que diz respeito à poesia, esse argumento implica que a abrangente familiaridade com o mundo dos fenômenos, com as superfícies da vida, exibidos nas obras de Homero e outros autores, não pode, por si só, sustentar a validade de algo que mereça o status de conhecimento ou sabedoria. O que de fato é discutido por Platão no que concerne à mimese, em última análise, é não a natureza intrínseca de imagens miméticas, mas a partir de qual entendimento se faz uso delas (2002, p. 58-9). E o fato de Platão negar atribuir valor intelectual à capacidade de convencimento oriunda da propriedade representacional da mimese reforça, em vez de anular, a necessidade de fazer critérios éticos terem importância na poesia (2002, p. 59). Dessa forma, observa-se que a preocupação de Platão é muito mais ética do que estética na medida em que, sugere Halliwell, uma representação “correta” (no sentido de ser facilmente reconhecível) de algo moralmente errado ou perverso pode, dependendo da forma de sua apresentação, ter efeitos indesejáveis (2002, p. 67). Esse pensamento resulta numa concepção de mimese artística em que escolhas e técnicas representacionais são levadas em consideração, mas estão subordinadas a considerações de forma e significado moldados por padrões éticos⁷ (2002, p. 69).

Halliwell conclui o pensamento sobre a mimese platônica afirmando que existe uma complexidade no pensamento do filósofo caracterizada por uma tensão entre dois impulsos discrepantes. O primeiro é a ideia de que a realidade não pode ser conhecida por meio de descrições ou modelos, apenas por meio uma experiência imediata (como *lógos*⁸, *nóos*⁹ ou *diánoia*¹⁰). O segundo reside no fato de que todo o pensamento humano é uma tentativa de descrever, moldar ou produzir imagens (visuais, mentais ou verbais) da realidade. Assim, de acordo com o primeiro, a mimese é uma causa perdida, condenada a falhar, na melhor das hipóteses, uma débil sombra da verdade. No segundo, ela é tudo o que temos, ou tudo aquilo

⁷ A arte, para Platão, portanto, tem valor moralizante.

⁸ Transliterado de λόγος.

⁹ Transliterado de νόος.

¹⁰ Transliterado de διάνοια.

de que somos capazes (2002, p. 70-1). Para Platão, portanto, independentemente do impulso que estiver dominante no momento, a mimese parece ocupar um lugar inferior na hierarquia do pensamento, uma vez que ela deve estar sempre subordinada à ética.

Ainda assim, Halliwell acrescenta que a resistência de Platão à autonomia da mimese se deve justamente ao fato de ele conhecê-la de perto. O medo que Platão aparenta ter da imaginação criativa não é de alguém que estigmatiza a arte como perigosa ou corruptiva, mas de alguém que a aprecia, que sabe intimamente o quão sedutora e transformadora sua experiência pode ser (2002, p. 74). E é aparentemente esse poder sedutor da arte que justifica a inadmissão do poeta na cidade, de acordo com o que é detalhado no livro dez de *A república*. Platão, na voz de Sócrates, afirma que o poeta, “por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las,” de maneira que “parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós” (2001, p. 461). A razão, portanto, que o filósofo dá para que o poeta não seja aceito é justamente a de que ele faz “trabalho de pouca monta em relação à verdade” e convive “com a outra parte da alma, sem ser a melhor”. Assim, despertando, sustentando e fortalecendo aquela outra parte da alma, “deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores.” Analogamente, “o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, (...) que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade” (2001, p. 469).

Halliwell explica que mimese é um termo que já existia no mundo grego antes de começar a receber um tratamento teórico mais apurado por parte tanto de Platão quanto de Aristóteles. O termo era empregado para denotar o que pode ser descrito como um conjunto de tipos de *correspondência*, noção que aparece nos principais usos da palavra, classificados por Halliwell nas seguintes categorias: representação visual, imitação comportamental e vocal, personificação e mimese metafísica (1998, p. 111). Esse sentido metafísico aparece de forma patente no entendimento platônico da realidade, presente em *Timeu*. No diálogo, Platão fala sobre a exatidão das relações numéricas que regem as proporções que se referem à quantidade e aos movimentos dos elementos fundamentais: terra, água, fogo e ar (2009, p. 49-51). Também descreve o mundo visível como sendo o mais parecido possível com o eterno “na mimese da

natureza imutável”. O mundo é uma imitação (*mímēma*¹¹) de um modelo, e todas as formas efêmeras e propriedades que existem na realidade são imitações de objetos eternos (HALLIWELL, 1998, p. 117). Como mencionado anteriormente, Platão oscila em uma tensão entre dois impulsos que caracteriza a complexidade de seu pensamento sobre a mimese. Nesse sentido, Halliwell argumenta que, quando trata da mimese em sua dimensão artística, Platão tende a considerá-la como mera cópia de aparências, no sentido de que o artista é um criador de imagens por excelência. No entanto, quando ele toma emprestado a noção de mimese para um empreendimento filosófico, a ideia de criação de imagens torna-se menos notável uma vez que o filósofo assume uma linha de pensamento mais livre e expressiva em relação à mimese pelo fato de o termo estar inserido numa relação sujeito-objeto em que o objeto pode não ser acessível à mente humana de forma imediata (1998, p. 120).

Passemos, agora, para o exame de fatores que caracterizam o pensamento de Aristóteles sobre a mimese. No capítulo três da sua *Poética*, o filósofo afirma que é possível imitar os mesmos objetos “ora narrando (...) ora representando todos em movimento e em actuação.” E ainda que Homero seja um poeta narrativo, ele o faz por meio de “outra personalidade” (2008, p. 40-1), ou seja, como um narrador heterodiegético. No capítulo 24, ele afirma que Homero é “digno de louvor por muitos motivos”, mas “em especial porque é o único poeta que não ignora o que lhe compete a ele fazer.” Para Aristóteles, portanto, “o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação. Os outros [poetas] intervêm, eles mesmos, durante todo o poema e imitam pouco e raramente.” Homero, “pelo contrário, depois de fazer um breve preâmbulo, põe imediatamente em cena um homem, uma mulher ou qualquer outra personagem e nenhuma sem carácter, mas cada uma dotada de carácter próprio” (2008, p. 94-5). Observamos, dessa forma, em Aristóteles, uma predileção pelo modo dramático de representação poética porque dá preferência, mesmo no caso de um poeta narrativo, como Homero, a momentos de estruturação dramática, em que o narrador pouco interfere. Pois, quando há muita interferência do narrador, não há imitação.

Halliwell, então, sugere que o princípio que orienta o entendimento aristotélico de mimese, por sua vez, é o de dramatização¹². Ou seja, a poesia não descreve, narra ou argumenta, mas dramatiza e corporifica a ação e o discurso humanos (1998, p. 128). Halliwell, então, estabelece dois pontos de divergência entre os dois filósofos gregos em relação à mimese. Primeiro, enquanto Platão fala sobre a mimese a partir de uma grande perspectiva metafísica,

¹¹ Transliterado de μίμημα.

¹² *Enactment* no original em inglês.

Aristóteles o faz por meio de termos técnicos, guiado por um esforço de compartimentalizar a mimese poética em uma categoria independente (1998, p. 122). Segundo, ao passo que Platão condena a obra tanto do poeta quanto do pintor a uma imitação vazia e derivativa, de forma que o trabalho do artista se reduz a produzir uma cópia da superfície da realidade material – num entendimento que pode ser resumido como produção de imagens¹³ –, Aristóteles entende a mimese como dramatização, seja no sentido de uma representação direta de ações, seja no sentido de uma representação *verbal* (não narrativa) de ações humanas. As duas concepções – produção de imagens e dramatização – são fundamentalmente incompatíveis (1998, p. 130). Halliwell, por fim, acrescenta que uma maneira de formular uma resposta à condenação de Platão da mimese como falsidade é dizer que Aristóteles está argumentando pela emancipação da arte à sujeição a padrões de veracidade e de virtude ao esboçar um conceito de *ficção* que permite ao poeta uma posição mais oblíqua em relação à realidade (1998, p. 131-2).

No capítulo nove, Aristóteles discute a relevância da matéria própria da poesia e algumas das maneiras adequadas de como representá-la. Segundo ele, “a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade.” Dessa forma, o “historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso”, mas sim “pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer.” Sendo assim, “a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular.” O filósofo, então, explica que o “universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar (...). O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu.”¹⁴ “De tudo isto”, conclui Aristóteles, “resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso” (2008, p. 54-5). É bastante razoável, portanto, pensar que Aristóteles esboça um conceito de ficção a partir do momento em que afirma que a função é criar enredos sobre ações pautadas por um princípio de verossimilhança e necessidade.

Halliwell argumenta que, se Aristóteles tivesse formulado sua visão de mimese numa definição completa, dois componentes seriam necessários. Primeiro, uma ênfase no modo dramático, que ele considera como sendo como uma característica definidora de poesia, em

¹³ *Image-making* no original em inglês.

¹⁴ Alcibíades foi um general e político ateniense.

contraste com os aspectos discursivo, analítico e até mesmo narrativo da linguagem. Segundo, o reconhecimento da liberdade imaginativa da poesia no que diz respeito a possibilidades de ficcionalização de ações humanas. Ainda assim, a esses dois fatores, deve ser acrescentado um terceiro, que surge da distinção feita por Aristóteles entre poesia e história. Halliwell afirma que, para Aristóteles, o poeta não deve ser restringido a transcrever a realidade de maneira direta. Assim, mesmo que o poeta aborde um material de cunho histórico, ele terá de modelá-lo e estruturá-lo de acordo com os requisitos de sua arte. Todos esses fatores, em última análise, se configuram num princípio de generalidade, esboçado no capítulo nove da *Poética*, segundo o qual os eventos de um poema dramático deveriam exibir um nível de inteligibilidade, particularmente inteligibilidade *causal*, maior do que geralmente se encontra na vida. O enredo de um poema dramático não deve ser entendido como uma simples correspondência à realidade passada ou presente (apesar de que alguns elementos podem indicar isso), mas como representando um padrão nocional elevado de possibilidades, sendo, dessa forma, mais acessíveis à apreensão racional do que eventos da experiência ordinária. O poeta, portanto, não deve voltar sua atenção imediatamente à vida, mas a um mundo imaginado, no qual os desígnios subjacentes de causalidade, frequentemente ofuscados nos eventos da experiência ordinária, tornam-se manifestos (1998, p. 134-5). Dessa forma, é possível observar alguma semelhança do pensamento aristotélico com o platônico na medida em que a perspectiva de Aristóteles leva à mimese poética (da mesma forma que Platão leva à mimese filosófica) uma capacidade de ampliar o entendimento e direcionar a mente de elementos particulares para objetos de significação maior (1998, p. 136). Em resumo, a *Poética* aristotélica contém a tentativa de refinar a conceituação de dois aspectos da mimese poética: o seu modo verdadeiro (dramatização) e seu significado verdadeiro (a representação de universais). Aristóteles atribui valor à vivacidade da mimese na medida em que ela é um meio bem-sucedido para a comunicação de universais. A imediaticidade da dramatização é um requisito para que a poesia possa funcionar, portanto, não como uma simulação enganosa da vida, mas sim como um veículo para uma estrutura de significado que Aristóteles acredita poder nutrir o entendimento ao mesmo tempo que nos comove (1998, p. 137).

Ainda trataremos dos universais de forma mais cuidadosa. Por enquanto, detenhamo-nos sobre aspectos específicos da mimese. Numa análise mais específica das propriedades estéticas do conceito, Halliwell menciona que, por mais que Aristóteles aborde, em outras obras, a mimese em contextos variados, nos quais a palavra assume conotações ligeiramente diferentes, o sentido predominante do termo na *Poética* está associado a práticas artísticas (2002, p. 152). Chamar uma obra de mimética, é, para Aristóteles, situá-la em um contexto de

práticas culturais que afloram de certos instintos humanos e se desenvolvem em instituições que envolvem comunicação entre artistas e seus respectivos públicos. Isso significa que a intencionalidade de obras miméticas não está localizada simplesmente nos desígnios específicos de um artista em particular, mas também nas convenções, tradições e possibilidades compartilhadas de uma cultura. A efetivação do status mimético de uma obra de arte depende, portanto, da apresentação de um conteúdo significativo que pode e deve ser reconhecido e entendido por um público. As artes miméticas, no entendimento de Aristóteles, pertencem à classe de *téchnē*¹⁵ de forma geral, e, mais especificamente, compõem a subdivisão de *poiēsis*¹⁶ ou ofício produtivo. Assim como todas as variedades de ofício ou atividade técnica, Aristóteles vê a poesia como detentora de processos estruturais para a realização de seu propósito. Nesse sentido, a poesia se insere dentro do princípio de que um ofício, ao impor forma à matéria e ao buscar, de maneira coerente, propósito, guia-se pelos padrões da natureza, ou, colocado em termos já bastante conhecidos, apesar de imprecisos, imita a natureza (2002, p. 153) – termos esses usados por Mora logo na primeira sentença do trecho citado no início. Obras miméticas criam e comunicam imagens inteligíveis do que pode se chamar “um mundo possível” (2002 p. 154). A relação entre o mundo possível da obra de arte e mundo real, onde se encontram o artista e o público, é acentuadamente complexo e variável, e tal variação se estende num espectro que vai do extremo do factual até o extremo do ficcional, da reflexão fechada da realidade conhecida até a representação puramente imaginária (2002, p. 155) – como num gradiente de cores que vai do violeta ao vermelho. Em razão do fato de que todas as artes miméticas empregam meios sensíveis (como ritmos, sons, cores), Aristóteles entende que a semelhança artística sempre tem uma dimensão sensorial, mas não a restringe a essa correspondência sensorial. Se o fizesse, ele não seria capaz de estabelecer uma relação mimética entre sons e ritmos musicais e qualidades de caráter ético¹⁷. De fato, um modelo de correspondência sensorial entre representações miméticas e seus objetos não sustenta a concepção de poesia como uma forma de mimese. Aristóteles considera a poesia mimética, em parte, em razão de seu uso de significado linguístico – no primeiro capítulo da *Poética*, ele diz que todos os gêneros de poesia realizam imitação por meio das palavras (2008, p. 37-8) – para construir representações de possíveis realidades. Então, mesmo que a poesia dependa, em parte,

¹⁵ Transliterado de τέχνη.

¹⁶ Transliterado de ποιήσις.

¹⁷ Aristóteles esboça uma teoria mimética para a música no capítulo sete do oitavo livro da *Política*. No texto ele afirma que melodias são vinculadas a caracteres, ações e inspirações distintos. Dessa maneira, melodias associadas a caracteres devem ser usadas para fins educacionais, ao passo que aquelas vinculadas a ações e inspirações devem ser usadas em performances musicais (1998, p. 240).

do emprego de semelhança (ou correspondência) sensível (ou sensorial), tal aspecto não é suficiente para apreender de maneira integral o que Aristóteles entende por mimese. Halliwell sugere, dessa forma, que a experiência da mimese, para Aristóteles, requer um processo de reconhecimento e entendimento¹⁸ (2002, p. 156-8). E aquilo que deve ser reconhecido e entendido está vinculado ao caráter dramático da mimese. Segundo Halliwell, uma definição aristotélica de ação humana tem um forte caráter intencional: o tipo de ação a que a poesia deve concernir não pode ser reduzida a uma descrição física, mas deve fazer referência às razões, aos desejos e escolhas do agente (2002, p. 168). O modo dramático da poesia representa o discurso a fim de trazer à tona um sentido imediato e cognitivamente rico da vida e das ações humanas¹⁹. Enfim, a força da imediaticidade desse sentido é tanto refletida na quanto constituída pela maneira direta como o público reconhece e responde a uma obra (2002, p. 169). Halliwell ainda chama a atenção para o fato de que mesmo que a mimese tenha certa dependência da familiaridade do público com o mundo não implica que o significado mimético seja uma mera réplica da natureza do mundo social. O pensamento de Aristóteles não pode, portanto, ser reduzido nem a um entendimento da poesia como um substituto para o mundo real (um entendimento que se aproxima do platônico) nem a absolutismos esteticistas (como a semiótica do texto autônomo) que estabelecem uma autossuficiência das propriedades internas de uma obra. Halliwell entende a mimese aristotélica, dessa forma, como tendo um duplo caráter (2002, p. 174). Então, pelo fato de imagens miméticas possuírem uma significância moralmente inteligível, elas estão sujeitas a entendimento e julgamento ético²⁰. Por isso, para Aristóteles, a mimese, em oposição à noção platônica que constrange a liberdade artística em nome da supremacia dos valores da verdade e do bem, é uma noção intrinsecamente liberal (2002, p. 176).

Voltemos, agora, ao trecho de Mora e atentemos para as duas primeiras sentenças. Nelas, ele afirma que o “fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza” e que “a obra de arte deve ter os característicos de um *ser natural*, de *um animal*”. Tendo já esclarecido parcialmente o aspecto da imitação²¹, detenhamo-nos agora sobre o aspecto da natureza. Halliwell explica que a *Poética* oferece uma visão de poesia como sendo uma atividade com um caráter de

¹⁸ No capítulo quatro, Aristóteles escreve que “aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens (...). É que eles, quando vêem as imagens [representada s], gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma por exemplo, ‘este é aquele assim e assim’” (2008, p. 42-3).

¹⁹ No capítulo seis, Aristóteles escreve que o mais importante elemento de uma tragédia é a “estruturação dos acontecimentos” e que a tragédia “não é a imitação dos homens mas das acções e da vida” (2008, p. 49).

²⁰ A arte para Aristóteles tem, portanto, valor moral, e não moralizante.

²¹ Ao fim deste capítulo, mostraremos como o conceito de mimese engloba todas as outras noções cruciais do pensamento de Aristóteles, que são natureza, universais, *technē* e deleite estético.

ofício²². Aristóteles assume que a poesia é uma forma completa de *téchnē*, uma atividade racionalmente produtiva cujos métodos podem ser definidos e justificados (1998, p. 84). Assim, mesmo que Aristóteles aluda momentaneamente a uma noção de inspiração criativa, ele continua aderido ao entendimento de que a imaginação necessária para a escrita poética pode ser acomodada e praticada com base na concepção de *téchnē* (1998, p. 89). A poesia, portanto, é uma arte racionalmente inteligível e ensinável porque reside, como todas as artes aristotélicas, em princípios determinados e inteligíveis, com raízes na natureza do homem e em sua relação com o resto do mundo (1998, p. 90). Dessa forma, percebe-se que, para Aristóteles, as noções de arte e natureza são complementares. A finalidade da arte e sua base no comportamento humano são dadas pela natureza, ou seja, pela tendência humana de tentar entender o mundo ao produzir representações dele ao mesmo tempo em que tem deleite ao fazê-lo. Se é possível depender da natureza dessa maneira, isso só ocorre porque há um alinhamento subjacente entre o potencial humano para a criação mimética e o movimento naturalmente cultural em direção à realização de objetivos genéricos, e desse alinhamento resultam formas poéticas que têm um escopo preciso para a mimese de certos aspectos da vida (1998, p. 91), como acontece na configuração de gêneros como tragédia e comédia, por exemplo.

É da natureza, também, que Aristóteles extrai sua noção de beleza. No capítulo sete da *Poética*, ele escreve que

uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (...), nem demasiado grande (...), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento. E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar, também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar. (...) Pela própria natureza da acção, em matéria de duração, o limite mais amplo, desde que se seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo (2008, p. 51-2).

No capítulo 23, afirma, no que diz respeito “à imitação através da narração e em verso”, que é “necessário, como nas tragédias, construir enredos dramáticos e em volta de uma acção única e completa que tenha princípio, meio e fim, para que, tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio” (2008, p. 91). É possível deduzir, a partir desses dois trechos, que a beleza, para Aristóteles, está intimamente vinculada a noções de ordem e proporção. E um poema que detém tais propriedades tem como qualidade o potencial de deleitar o seu público.

²² *Craft* no original em inglês.

Halliwell, então, aponta outro critério fundamental no pensamento aristotélico sobre arte: a unidade. A maneira como Aristóteles refere-se à construção de enredos implica que tal elemento é uma parte essencial de toda composição poética, de forma que o termo “construção” pode ser aqui entendido como “unidade”. A noção de beleza aristotélica reside primariamente em critérios de forma, ordem e proporção. Sendo assim, os princípios de ordem e beleza, em Aristóteles, estão vinculados a padrões universais, que se aplicam a tudo que consiste de partes, e o caso de criaturas vivas é apenas uma instância de tais padrões. Deve-se, no entanto, atentar para o fato de que a importância que se extrai da analogia entre as dimensões de um animal e de um poema não diz respeito à mera experiência sensorial resultante da observação da forma e das proporções, mas, sim, no entendimento, em termos teleológicos, da inter-relação entre as partes. Em outras palavras, o aspecto físico das partes individuais não pode ser visto separado de seu propósito (1998, p. 97-8). Halliwell chega, portanto, à conclusão de que, para Aristóteles, a experiência fornecida pela poesia é necessariamente cognitiva, e que a disposição organizacional de uma obra de arte, associada ao deleite que se obtém do reconhecimento dessa disposição, é inseparável dos universais que idealmente equipam o conteúdo de tal obra (1998, p. 105). A unidade poética aristotélica representa, portanto, não um movimento em direção à representação da vida ordinária, mas sim de proposições de validade filosoficamente universais (1998, p. 106).

É preciso, entretanto, ter cautela ao falar sobre universais em Aristóteles. É fundamental notar que, enquanto em Platão, a mimese é uma espécie de reminiscência obscura e imperfeita do ideal metafísico, em Aristóteles, os padrões universais vinculados à mimese são não herdados de uma dimensão metafísica, mas emergem, pelo contrário, da experiência da realidade empírica. Essa observação é importante porque Mora enfatiza que sua noção de perfeição não deriva do ideal, mas sim da “contemplação das coisas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, *pelo* Todo a que pertence.” Vemos, dessa forma, que tanto para Mora quanto para Aristóteles as noções de proporção e ordem, subjacentes à natureza, são fundamentais para o processo de mimese artística. Mora pensa, portanto, que a arte deve seguir esse princípio uma vez que acredita que o trecho “discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido.”

Entretanto, trataremos de forma mais detalhada dos universais mais adiante. Por ora, exploremos com mais detalhes dois tópicos já mencionados brevemente. São eles a noção de arte como ofício (*téchnē* e, conseqüentemente, *poiēsis*) e o deleite que obtemos dela – e, a partir

desses dois tópicos, seremos capazes de complementar a explicação da importância da natureza para o pensamento aristotélico. Para Aristóteles, segundo Halliwell, os dois estão intimamente relacionados pelo fato de a *téchnē* se guiar por padrões ordenados inteligíveis presentes na natureza. Mas antes de detalharmos essa relação, atentemos para um trecho ainda não mencionado dos escritos da personalidade pessoal abordada neste capítulo.

Para Mora, os gregos repararam “que uma obra de arte é uma realidade exterior, uma realidade exterior, porém, que pertence a determinada categoria – à das coisas exteriores produzidas, fabricadas, pelo Homem. Daqui fatalmente um conceito do artista como sendo *um operário*” (1998, p. 255). Mas o conceito do artista como operário nos remete imediatamente à *téchnē*. Ainda que o termo “arte” só tenha passado a ter o seu sentido contemporâneo a partir do século XVIII²³, Halliwell explica que, dentro do abrangente campo semântico do conceito de *téchnē*, Aristóteles demarcou um restrito grupo de atividades para o qual o uso de “arte” é o único equivalente simples, apesar de “artes miméticas” ser uma tradução preferível (1998, p. 43). Halliwell também explica que *téchnē* implica consistência metodológica, representando uma parte vital da base da inteligência humana inventiva e prática (1998, p. 45). *Téchnē* é a capacidade de agir de acordo com procedimentos planejados de forma a produzir resultados planejados: a regularidade e estabilidade da atividade significam que é possível abstrair uma teoria de tal prática (1998, p. 47). Dessa forma, Halliwell sugere que, para Aristóteles, o que *téchnē* e natureza têm em comum é a teleologia, pois ambos gerem processos de criação e ambos são guiados e determinados pelos propósitos que almejam alcançar. Em outras palavras, no pensamento aristotélico, *téchnē* e natureza têm a tendência de almejar à organização de seu material. Sendo assim, pelo fato de o homem fazer parte da natureza, e *téchnē* envolver capacidades racionais humanas, a teleologia da arte é, em certa medida, subordinada à natureza e dependente dela (1998, p. 48). Sendo a *téchnē* o lastro primário, será da combinação dela com a mimese que nascerá o cerne do conceito aristotélico de poesia, pintura, música e outros, ou seja, o que se entende por arte contemporaneamente (1998, p. 50-1). Como já mencionado anteriormente, Aristóteles fornece um conceito de mimese como forma de correspondência em que certo aspecto da realidade é reconstituído da maneira mais semelhante possível ao do objeto representado, de forma que o reconhecimento dessa correspondência está vinculado a um

²³ A estética como disciplina filosófica só passou a ser assim denominada a partir da publicação, em 1750, do livro de Alexander Baumgarten, intitulado originalmente *Aesthetica*. Na obra, Baumgarten postula que a apreciação da arte pertence a um meio termo entre a percepção sensível e a percepção racional, ou seja, a arte comunica um conteúdo, mas o faz por meio de sensações. Ele estabelece que a faculdade crítica, ou de julgar, “obedece à seguinte lei: perceber a concordância ou a discordância dos diferentes componentes de uma coisa resume-se em perceber a perfeição e a imperfeição dos mesmos” (1993, p. 88).

processo cognitivo cuja significância permite transcender de particulares a universais. Agora, a relação entre mimese e a ideia subjacente de *téchnē* pode ser clarificada pela observação de outra palavra relacionada: a *poiēsis*. A raiz do termo, que denota a poesia em si, mas também está intimamente relacionada com *téchnē* de forma geral, tem o sentido de realização²⁴, e, para Aristóteles, toda *téchnē* envolve *poiēsis* de alguma forma: a primeira é a capacidade racionalizada e sistemática a partir da qual a segunda se configura (1998, p. 56). Para Aristóteles, o poeta é um criador de enredos, ou seja, de representações miméticas completas de ações humanas. Disso, conclui Halliwell, é possível entender que a linguagem da *poiēsis* desvincula-se de qualquer conotação material, isto é, o que o poeta faz ou produz não é um objeto tangível, mas um produto mimético, elaborado por meio da linguagem, a ser apreendido pela mente. A *poiēsis*, portanto, é o procedimento por meio do qual o poeta comunica o projeto ordenado de seu material, e tal projeto carrega correspondência mimética, ou, em outras palavras, a representação de uma realidade possível (1998, p. 57-8). Para Aristóteles, portanto, o valor da arte recai sobre a significância universal que a mimese é capaz de fornecer: ela faz a arte olhar para fora e localizar seu assunto na generalidade da realidade humana, não em uma experiência interna e privilegiada do artista (1998, p. 60-1). Tendo em vista a coesão do seu pensamento a respeito da mimese, faz sentido que seu entendimento também inclua uma conceituação sobre deleite estético. Aristóteles entende o deleite como o aspecto de uma experiência que completa e sobrevêm a uma atividade na qual uma habilidade humana é empregada de forma bem-sucedida, ou seja, o deleite marca o cumprimento de um potencial natural²⁵ (1998, p. 62). Halliwell coloca que há três níveis de deleite que se podem derivar das artes miméticas no pensamento aristotélico (1998, p. 65), sendo que o terceiro e mais alto está necessariamente associado ao prazer que se obtém, por meio de mimese, do entendimento cognitivo e das emoções suscitadas por uma tragédia, que são o medo e a piedade. Halliwell argumenta que esses dois elementos (entendimento cognitivo e emoções) não são distintos, mas sim aspectos do mesmo fenômeno – como numa relação entre um gênero e suas espécies –, de

²⁴ O verbo *poiein* (ποιεῖν), em grego, segundo a biblioteca digital Perseus, significa “fazer, produzir, criar, compor”. Segundo Ana Maria Valente, tradutora da edição da *Poética* adotada, significa “fazer, fabricar, construir”. O poeta (*poietēs*, ποιητής) é, portanto, “inicialmente, a aquele que faz, que fabrica, que constrói, seja um objecto, seja um texto” (2008, p. 55). Na ausência de um substantivo adequado para o verbo “fazer” em português (como “making” em inglês), foi adotada a tradução livre “realização” para *poiēsis*.

²⁵ Uma discussão mais abrangente sobre prazer, não necessariamente vinculado ao deleite estético, encontra-se na *Ética a Nicômaco*. No capítulo seis do décimo livro, Aristóteles argumenta que a felicidade (*eudaimonia*, εὐδαιμονία, em grego) está vinculada a uma atividade que tem fim em si própria uma vez que (a felicidade) é autossuficiente. Dessa forma, uma vida feliz é uma vida ética porque ações virtuosas também têm fim em si mesmas. Sendo assim, a felicidade não é mero divertimento porque tudo o que buscamos, buscamos para alcançar outros fins – exceto a felicidade, porque ela tem fim em si mesma. O divertimento, portanto, é uma espécie de relaxamento que permite a continuidade de uma atividade, mas não é o fim de tal atividade (2009, p. 192-3).

forma que o deleite próprio da tragédia é o melhor exemplo da espécie derivada do gênero entendido como deleite oriundo de obras miméticas (1998, p. 69). Se o caráter mimético – a representação de uma realidade possível simbolizada por uma obra – não pode ser compreendido, então, não há reconhecimento cognitivo e, dessa forma, não se pode obter prazer com uma obra, mesmo que se apreciem individualmente alguns de seus elementos sensíveis (1998, p. 74). O deleite peculiar da tragédia, Halliwell conclui, não é um fenômeno autônomo ou uma categoria de experiência autossuficiente, mas é, em primeiro lugar, um deleite que surge por meio da mimese. O prazer estético da tragédia exemplifica, portanto, a essência do prazer estético aristotélico, o qual exige reconhecimento e entendimento, e no qual cognição e emoção estão integradas (1998, p. 76-7). E por entendimento e reconhecimento não se deve entender, como já mencionado anteriormente, somente uma mera identificação de um elemento do mundo representado numa obra mimética. Assim, elementos formais são importantes justamente por serem dotados de significado. O critério de unidade, por exemplo, é um princípio das relações lógicas e causais entre ações e eventos. A maneira pela qual a poesia satisfaz esse critério se dá por meio da elaboração de enredos – estruturas miméticas de ações humanas – que dão forma a padrões universais, em oposição aos particulares aleatórios da história. Tais universais são inteligíveis porque a mente que contempla a mimese poética a percebe e entende como a comunicação dramática de universais (1998, p. 79). Halliwell conclui afirmando que o papel do prazer na estética aristotélica tem de ser entendido em associação tanto com a experiência cognitiva de obras miméticas quanto com os elementos formais da teoria sobre tragédia. Dessa forma, o prazer estético complementa o pensamento sobre *téchnē* uma vez que o deleite daqueles que contemplam obras miméticas é uma resposta à estrutura inteligível imposta, por exemplo, em um poema, pela capacidade racional do artista. E esses dois fatores (a técnica do artista e a deleite do público) são um reflexo da condição natural da mimese no sentido de que ela cumpre o potencial natural do homem de entender a realidade ao reconstituí-la por meio de materiais sobre os quais ele pode exercer controle racional (1998, p. 81).

Vimos, portanto, como o deleite proporcionado pela mimese está necessariamente vinculado ao seu caráter técnico uma vez que é por meio dele que se torna possível o reconhecimento e o entendimento de universais. É conveniente, então, explorarmos melhor tal noção. Nas palavras do próprio Aristóteles, como já citado, o “universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade”. Em outro trecho, Mora se refere aos universais em três princípios que estabelece a partir de uma discussão que aborda o grau de objetividade das emoções a serem expressas por um artista. Segundo Mora, o artista não deve exprimir suas emoções particulares. Deve exprimir, delas, “aquelas que são comuns

aos outros homens. Falando paradoxalmente”, continua, o artista deve exprimir “apenas aquelas suas emoções que são dos outros” porque com “as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada.” Daí estabelece os princípios, sendo o primeiro o da generalidade: “A sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida²⁶.” O segundo, a universalidade: “O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos.” O terceiro, a limitação: “a cada arte corresponde um modo de expressão, sendo o da música diferente do da literatura, e o da literatura diverso do da escultura, este do da pintura, e assim com todas as artes”²⁷ (1998, p. 226-7). Para Mora, portanto, o artista não deve dar ênfase a sentimentos demasiadamente íntimos e particulares, mas deve, sim, exprimir aquilo que pode ser compreensível pelo público de forma geral.

Constatamos anteriormente que, de acordo com Halliwell, o conceito de mimese em Aristóteles pressupõe o funcionamento interligado de três elementos: deleite, entendimento e emoção (2002, p. 177). No pensamento de Aristóteles, no entanto, segundo Halliwell, o deleite estético deve originar-se da amálgama formada pela mídia e pelo objeto, ou seja, pela obra material em si e pelo mundo imaginado que está sendo representado (2002, p. 181-2). Para Aristóteles, portanto, a resposta a uma obra mimética constitui uma reação *composta* ao conteúdo representado e sua reprodução artística, isto é, devem-se considerar os dois componentes simultaneamente, e não de maneira independente (2002, p. 185). Sendo assim, quando sentimos medo e piedade com uma tragédia e desfrutamos de tal experiência por causa do entendimento propiciado pela representação artística, nós experimentamos as emoções justamente pelo fato de que reconhecemos nas ações e sofrimentos representados as possibilidades humanas que os exigem, ou, em outras palavras, reconhecemos ações e sofrimentos representados que são compatíveis com nossas expectativas. Halliwell, então, infere que o conceito de prazer estético aristotélico se encontra em rígido contraste com a influente noção de Immanuel Kant, para quem tal tipo de prazer tem base subjetiva e não-

²⁶ Este princípio corresponde ao sentido do universal poético aristotélico.

²⁷ Este terceiro princípio é coerente com a discussão sobre a objetividade da expressão artística no sentido de que o excesso de subjetividade pode fazer o artista perder-se nos limites que estabelecem as fronteiras entre as artes. Mora considera a música uma arte para “os sentimentos vagos, que não comportam definição”, ou seja, “seu fim é sugerir sem determinar. Para os sentimentos perfeitamente definidos, de tal modo que é difícil a emoção neles, existe a prosa.” Já para os sentimentos que são harmoniosos e fluidos, existe a poesia. Mora dá como exemplos, então, Verlaine e Mallarmé que, em uma época que não fosse na que escreveram, “escreveriam a música que nasceram para escrever. Não teriam tido nunca a tendência para dizer em palavras aquilo que a palavra não comporta.” Assim, quem aprecia Verlaine e Mallarmé, prefere, na verdade, “literatura como música à música” (1998, p. 227).

cognitiva²⁸. Para Aristóteles, o prazer estético é objetivista e cognitivo porque procura explicar a experiência estética nos termos das características de objetos estéticos (obras miméticas ou representacionais) e do processo de reconhecimento e entendimento que tais obras demandam e proporcionam (2002, p. 186). Halliwell explica que, quando nos ocupamos com a apreciação de obras mimética, reconhecemos e entendemos as maneiras por meio das quais possíveis aspectos da realidade e possíveis formas de experiência humana são incorporados em e simbolizados por tais obras, ou, nas palavras de Samuel Johnson, citado por Halliwell, “imitações proporcionam dor ou prazer não porque elas são tomadas como realidades, mas porque elas levam realidades à mente” (2002, p. 189). A mimese, portanto, oferece não pseudo-realidades enganosas, como insiste Platão, mas a significação ficcional de uma realidade possível em um meio artístico que permite que tal realidade seja reconhecida e então correspondida pelo público de maneira coerente (2002, p. 191). E reconhecer e corresponder a tais realidades não significa identificar uma similaridade entre o conteúdo de uma obra e uma experiência particular, mas sim perceber estruturas de significados nessa obra (2002, p. 192). É aí que entra a noção de universais. Segundo Halliwell, os universais em questão não são conceitos *quasi*-platônicos de transcendência da realidade do mundo sensível, nem princípios morais ou didáticos prescritos, nem generalizações abstratas. Eles emergem na e da percepção dos particulares. Eles inerem, por assim dizer, como categorias de discriminação e entendimento, na percepção cognitiva que é desenvolvida a partir da memória e da experiência. O poeta, portanto, não lida com universais abstratos, como o faz o filósofo (2002, p. 193-4). Universais poéticos são, portanto, discerníveis por meio de estruturas miméticas organizadas de ações e vida humanas que são criadas pelo poeta. Sendo assim, os universais remontam a causas, razões, motivos e padrões inteligíveis da vida humana (2002, p. 195). Halliwell sugere que, talvez, seja conveniente pensar os universais poéticos, de acordo com a terminologia contemporânea, como propriedades estéticas emergentes, ou seja, características não presentes na superfície da obra, mas dependentes de um esforço de interpretação e entendimento por parte do público (2002, p. 198). Em resumo, entender e julgar a complexidade dos padrões lógicos e causais de ação e experiência humana contidos numa obra mimética requer não somente a identificação de particulares, mas também a compreensão de como esses particulares fazem

²⁸ Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma que a “comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto (...) não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade de imaginação e do entendimento” (§ 9, p. 62) e define o belo como sendo o que “*apraz universalmente sem conceito*” (p. 64). Ou seja, no entendimento kantiano, a cognição não tem um papel funcional no deleite estético. É importante notar também que, para Kant, o conceito de beleza está diretamente vinculado ao prazer estético. Notamos, no entanto, ao longo deste capítulo, que Halliwell comenta aspectos técnicos da estética aristotélica sem quase nunca ter de se referir a ideia de beleza. Trataremos sobre isso com mais a fundo nos próximos capítulos.

sentido dentro de uma visão mais abrangente da realidade. E tal compreensão remonta a universais, estruturas conceituais comuns que emergem de nossa experiência e dão uma ordem subjacente ao nosso entendimento do mundo (2002, p. 199). Sendo assim, para que possamos assimilar, apreciar e responder a, por exemplo, uma tragédia, devemos entendê-la como mais do que uma simulação de particulares ordinários. Devemos, portanto, lançar mão de um juízo mais amplo para poder dar conta das razões pelas quais pessoas agem e expressam seus pensamentos por meio de discurso. E, para isso, é necessário possuímos um mínimo de experiência de vida que nos possibilite a assimilação de universais – tendo sempre em mente que universais são estruturas unificadoras de pensamento (2002, p. 200).

José Guilherme Merquior, em seu *A astúcia da mimese*, expõe uma linha de pensamento bem semelhante no que tange à conceituação dos universais. No primeiro capítulo do livro, Merquior defende a recuperação da noção de mimese para, a partir dela, pensar aspectos teóricos da poesia lírica. O autor enfatiza que “o núcleo do lírico é o momento de *stasis*”, “estados de espírito”, ou “ações em potência” (p. 20). Merquior também explica que “a autonomia do estético parece ligada à sua universalidade, já que a tragédia, embora dê nomes próprios a seus personagens, lida com o homem mais que com homens singulares” (p. 21). Dessa forma, mediante “a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal.” Assim, por uma “espécie de *astúcia da mimese*, a representação do particular logra significação universal” (p. 22). O teórico alerta, no entanto, para o fato de que tal astúcia “não concerne especificamente ao lírico” porque a “obtenção de um conhecimento especial sobre aspectos ‘universais’ da vida humana (considerados de interesse constante para o espírito) mediante a figuração de seres singulares é comum a todos os gêneros literários; é o *modus operandi* da literatura em geral” (p. 26). Sendo assim, Merquior constata que a lírica “tem por objeto a imitação de estados de ânimo (...) e, por finalidade última, determinado conhecimento de verdades humanas universais” (p. 28). Observamos, portanto, que no pensamento de Merquior, a mimese literária tem a competência de instruir sobre fatores da vida humana que são comuns a todas as pessoas. Essa competência se configura em uma *astúcia* que é capaz de transformar um significado particular em universal. É notável a semelhança de sua concepção com os termos nos quais Halliwell coloca o pensamento de Aristóteles – ainda que o filósofo grego tenha dado mais ênfase ao modo dramático da mimese literária. Lembremos que, para Aristóteles, os universais são estruturas de pensamento que emergem de nossas memórias e experiências acumuladas, que dão ordem subjacente às ações humanas e que, por essas razões, são inteligíveis pelo público. A *astúcia* de Merquior, portanto, parece dizer respeito ao processo cognitivo de reconhecimento e entendimento – processo esse,

como vimos, enfatizado tanto por Mora quanto por Halliwell –, por parte do público, de tais estruturas de pensamento.

Para podermos concluir, então, passemos por alguns dos outros escritos de Mora que, apesar de não serem menos importantes, servem muito mais de complemento aos três trechos citados anteriormente, que mostraram o cerne do seu pensamento sobre estética. Em um trecho, Mora afirma que a arte tem de imitar a Natureza completamente e, para isso, o artista tem de encontrar maneira de dar vida à obra de arte. E por “Natureza” deve-se entender “tudo, desde os nossos íntimos pensamentos até às árvores e às pedras.” Assim, não “procura a arte reproduzir, dar a nossa sensação simplesmente; mas dar da nossa sensação aquilo que mais traduza a realidade dela.” No pensamento de Mora, portanto, a arte deve: “1) dar o objeto ou sentimento tal qual foi sentido; 2) vitalizá-lo para dar a impressão de realidade; 3) coordenar as fórmulas de vitalização empregadas.” Dessa forma, a arte assemelha-se à ciência porque ambas supõem “a eliminação do fator pessoal”, mas ao mesmo tempo, as duas diferem-se no fato de que “a ciência procura *interpretar* e a arte *criar*.” Disso, Mora conclui que a conceituação moderna de arte é equivocada porque ela “confunde vitalizar com deformar.” Assim, a “arte moderna procura interpretar o que vê.” No entanto, para Mora, “interpretar é o papel da ciência” e a arte deve, portanto, “reproduzir sem interpretar” (1998, p. 232-3). Em outro trecho, Mora argumenta que a “arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais”, pois a interpretação de sentimentos individuais “não tem base na compreensão alheia” e, dessa forma, “deixa de ter um limite.” Sendo assim, o romantismo, no fundo, é uma confissão de falência” porque longe de ter sido “uma renovação da arte, foi uma incapacidade de a renovar.” Mora argumenta que não se tinham gasto as “fórmulas clássicas”, mas sim “a inspiração dentro delas.” O romantismo, “para encontrar uma nova inspiração”, precisou “saltar fora das regras”. Dessa forma, o romantismo é uma “incapacidade de renovação artística” por não poder “trabalhar dentro dos limites” (1998, p. 237-8). Vemos, portanto, também nesses trechos, os princípios fundamentais, demonstrados de forma patente nos três primeiros excertos, que guiam o pensamento de Mora sobre estética, que são a imitação completa (dos processos) da natureza, e a busca de universais por meio da expressão limitada, ou objetiva, de sentimentos por parte do artista.

É possível, agora, enfim, esclarecer e sintetizar o pensamento de Mora em poucas linhas. Para ele, o artista deve tomar sua função como um ofício, ou seja, ele é um operário cujo objetivo é imitar os processos da natureza (ou imitá-la de forma completa). A obra de arte, portanto, deve ser semelhante a um animal, isto é, um ser natural, justamente porque os processos físicos que regem a natureza a tornam ordenada e moderada, ou, em outras palavras,

a tornam perfeita. As emoções – e as emoções humanas são também parte da natureza – que o artista deve exprimir, portanto, devem ser calculadas e ponderadas, de forma que se tornem inteligíveis pelo público. O artista, portanto, deve seguir os princípios de generalidade e universalidade e fazer compreensíveis as emoções expostas em uma obra ao tornar – por meio de técnica, ou da *astúcia* – tais emoções particulares, na obra, em emoções comuns a todos os homens. O artista, portanto, não deve seguir os fundamentos de Platão (grego decadente) e guiar-se por princípios morais e ideológicos porque tais princípios restringem a imitação da natureza. A arte deve, dessa forma, ser a imitação de processos naturais porque eles já são perfeitos por si sós, ou seja, não dependem de um modelo metafísico ideal, e porque são naturalmente compreensíveis por todos os homens.

Dessa síntese, podemos discriminar três princípios que, ainda que possam ser identificados separadamente, devem existir de maneira simultânea em uma obra de arte e sua apreciação: (a) o artista deve, como princípio de seu ofício (*téchnē*), guiar-se por padrões e processos encontrados na natureza (como aqueles observados na ordenação das partes de um animal); (b) como consequência desse trabalho de imitação pautado por processos da natureza, a arte acaba por representar universais, estruturas subjacentes e inteligíveis de pensamento; (c) como consequência, o público deleita-se em razão do reconhecimento de tais estruturas representadas, que são inteligíveis justamente porque são fundamentadas em processos naturais ordenados.

Deve-se notar, no entanto, que Mora nunca se refere de maneira explícita ao deleite estético em seus escritos. Mas, constatada a considerável semelhança entre o pensamento de Mora e de Aristóteles e, lançando mão das inferências que Halliwell faz a partir da obra do filósofo grego, argumentamos, portanto, que o deleite é uma consequência imediata do reconhecimento cognitivo dos universais e um princípio fundamental da estética da personalidade pessoana.

No próximo capítulo, analisaremos a estética não-aristotélica de Álvaro de Campos. Veremos, assim, que o esclarecimento dos conceitos estéticos vinculados a Aristóteles e Mora é fundamental não só para podermos constatar a quase identidade entre as concepções dos dois autores, mas também para entendermos o pensamento de Campos.

Capítulo 2. O pensamento anti-aristotélico de Álvaro de Campos

No seu ensaio “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, Álvaro de Campos apresenta formulações teóricas sobre estética, como o título sugere, opostas às do filósofo grego, que vimos em detalhes no capítulo anterior. Campos entende a estética aristotélica como aquela para a qual a finalidade da arte é a beleza ou, em outras palavras, a finalidade seja “a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas.” Ele, então, afirma “poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força*” (2017, p. 90). Campos então argumenta que a estética aristotélica “baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*”. A sua, entretanto, “baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal” (2017, p. 96-7). Se atentarmos bem para essa última citação de Campos, veremos que ele observa com precisão o elemento fundamental do pensamento aristotélico que dá base para o conceito de universais. Como vimos no capítulo anterior, os universais, para Aristóteles, emergem da experiência humana comum a todos. Mora complementa essa noção ao afirmar que o artista deve expressar sentimentos comuns, e não particulares. Campos sustenta o oposto a essa linha de pensamento e assevera que o artista deve expressar sentimentos particulares ao invés de universais, criando, assim, a sustentação da sua noção de “força” como ideal estético. A teoria de Campos parece ser resultado de uma mudança do paradigma artístico mais ou menos comum às cenas culturais europeia e americana, em meados do século XIX. O poeta francês Charles Baudelaire é um dos primeiros protagonistas de tal mudança. Voltaremos ao texto de Campos, do qual trataremos, com mais acuidade, posteriormente. Por ora, vejamos com mais detalhes o que significa essa mudança de paradigma.

Segundo Umberto Eco, na Europa do século XIX, “ganha forma uma verdadeira religião estética, e sob o lema da Arte pela Arte impõe-se a ideia de que a beleza é um valor primário a ser realizado a qualquer custo”. Assim, entra “em cena uma geração de sacerdotes da Beleza que levam às extremas consequências a sensibilidade romântica, exasperando cada um de seus aspectos e levando-a até a consumpção”. Os representantes dessa geração estavam tão conscientes dessa consumpção que “aceitavam o paralelo entre sua própria sorte e aquela das grandes civilizações antigas no momento da decadência: a agonia da civilização de Roma já tomada pelos bárbaros e o ocaso (milênar) do império de Bizâncio.” Tal nostalgia dos “períodos

de decadência valeu para essa intempérie cultural o nome de decadentismo, num período que, em geral, tem seu início definido na segunda metade do século XIX e se prolonga de modo consciente até os primeiros decênios do século XX” (2015, p. 330). Na França, a “figura de Flaubert mostra quanta probidade artesã, quanto ascetismo pode haver em uma religião da Arte pela Arte.” Para Eco, no autor francês, prevalece “o culto da palavra, e da ‘palavra justa’, única que pode conferir harmonia, absoluta necessidade estética à página”. Dessa forma, seja quando “observa de modo minucioso e desapiedado a banalidade da vida cotidiana e os vícios de seu tempo”, como em *Madame Bovary*, “seja quando evoca em suas páginas um mundo exótico e faustoso, grávido de sensualidade e barbárie (como em *Salambô*) ou quando se inclina para visões demoníacas e para a glorificação do Mal como Beleza” como em *A tentação de Santo Antônio*, “o seu ideal permanece aquele de uma linguagem impessoal, precisa, exata, capaz de tornar belo qualquer tema pela força de seu estilo” (2015, p. 339). Dessa forma, para os decadentes, a “natureza bruta não pode produzir Beleza” porque “deve intervir a arte, que cria – lá onde não havia mais que desordem acidental – um organismo necessário e inalterável.” Assim, esta “profunda persuasão da potência criadora da arte não é apenas típica do decadentismo, mas é o decadentismo que, depois da afirmação de que a Beleza só se mostra como objeto de um longo e amoroso trabalho artesanal,” constata “que uma experiência é tão mais preciosa quanto mais artificiosa for” (2015, p. 340).

Ainda de acordo com Eco, o “movimento literário e artístico mais significativo do decadentismo é o simbolismo, cuja poética impôs ao mesmo tempo uma visão de arte e uma visão do mundo. Na origem do simbolismo impõe-se a obra de Charles Baudelaire” (2015, p. 346). No simbolismo, o poeta torna-se o decifrador de uma “linguagem secreta do universo, da Beleza e da Verdade escondida que ele trará à luz”. Dessa forma, compreende-se como, se tudo possui esta potência de revelação, a experiência pode ser intensificada “lá onde ela sempre pareceu tabu, nos abismos do mal e do desregramento, onde podem brotar as aproximações mais fecundas e violentas, onde as alucinações serão mais reveladoras que alhures”. Para Baudelaire, “a ação do poeta é capaz de conferir às coisas, por força da poesia, um valor que antes não tinham.” Para Paul Verlaine, “através de uma musicalização da linguagem, de uma dosagem do claro-escuro, da alusão nascem as correspondências e fazem-se claras as ligações” (2015, p. 349). Para Stéphane Mallarmé, só por meio de uma “técnica da obscuridade, um evocar através de espaços brancos, um não dizer, uma “poética da ausência”, o “Livro total pode enfim revelar ‘as rendas imutáveis da Beleza’” (2015, p. 350). O “simbolismo”, continua Eco, “percorre como um intenso filão toda a literatura européia até os dias” atuais. “Mas de sua cepa uma maneira diversa de entender as coisas como fontes de revelação toma forma. Trata-

se de uma técnica que foi definida no nível teórico, nos dois primeiros decênios do século XX, pelo jovem James Joyce”, que consiste na revelação epifânica, mas que também podemos encontrar “sob formas diversas em muitos outros grandes narradores da época” (2015, p. 353). “Stephen, o protagonista dos romances juvenis de Joyce,” é tocado ocasionalmente por “acontecimentos aparentemente insignificantes,” como “uma voz de mulher que canta, um cheiro de repolhos podres, um relógio de praça que de repente perfila o seu olho luminoso no meio da noite” (2015, p. 354). Em outros momentos, a “epifania joyciana mostra-se ainda ligada ao clima do misticismo estético, e uma figura de juvenzinha à beira-mar pode aparecer ao poeta como um mítico pássaro, o próprio ‘espírito visível da Beleza,’ que o envolve ‘como um manto.’” Já em outros escritores, a exemplo de Marcel Proust, a revelação acontecerá “por intermédio do jogo da memória: a uma imagem ou a uma sensação tátil sobrepõe-se a memória de uma outra imagem, de uma outra sensação percebida em outro momento.” Assim, através do “curto-circuito da ‘memória involuntária’, dispara a revelação de um parentesco entre os eventos da nossa vida que o cimento da recordação mantém juntos, conferindo-lhes unidade.” Eco ainda declara que é Baudelaire quem está na origem de todas essas correntes (2015, p. 355). Mais adiante, o teórico italiano advoga que existe um parentesco intelectual entre a forma de composição de pintores como Manet, Van Gogh, Monet, Cézanne e Renoir – pertencentes ao impressionismo – e a corrente simbolista tardia que ele denomina “epifânica”. Isso se deve ao fato de que os impressionistas, assim como os simbolistas, “não pretendem realizar belezas transcendentais”. Eles querem, na verdade, resolver os problemas de “técnica pictórica, inventar um novo espaço, novas possibilidades perceptivas, assim como Proust quer revelar novas dimensões do tempo e da consciência e como Joyce se propõe a explorar até o fundo os mecanismos da associação psicológica.” Portanto, conclui Eco, o “simbolismo começa, a partir de então, a dar vida a novas técnicas de contato com a realidade: a busca da Beleza abandona o céu e leva o artista a mergulhar no vivo da matéria.” Assim, “à medida que avança, o artista esquece até o ideal do belo que o guiava e acaba por entender a arte” não mais como “registro de provocação de um êxtase estético, mas como instrumento de conhecimento” (2015, p. 358-9).

Falando mais especificamente da poesia lírica na Europa, considerando o período da segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX, Hugo Friedrich tece algumas considerações sobre o que acredita serem as características gerais desse gênero nesse período. Para ele, a “lírica européia do século XX não é de fácil acesso” porque fala “de maneira enigmática e obscura.” E tal obscuridade fascina o leitor “na mesma medida em que o desconcerta. (...) Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de

dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade.” Friedrich admite, então, que a “tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (1978, p. 15). O autor também comenta que das “três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna” (1978, p. 17). Friedrich, então, elenca uma série de categorias, que ele denomina de “negativas”, que caracterizam a lírica moderna de forma geral, dentre elas, “desorientação, dissolução do que é correto, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, (...) poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento...” (1978, p. 22). O autor ainda acrescenta que é possível identificar duas tendências que se delineiam no quadro geral da lírica europeia do período, iniciadas, no século XIX, por Rimbaud e Mallarmé. “Grosso modo”, continua Friedrich, “numa se trata de uma lírica formalmente livre, alógica; na outra, de uma lírica da intelectualidade e da severidade das formas.” Ambas as tendências foram formuladas no século XX, por Valéry, para quem a poesia “deve ser uma festa do intelecto”, e por Breton, cujo entendimento é de que a poesia “deve ser a derrocada do intelecto”. Para Friedrich, o “fato de que na lírica do século XX existam tais contradições e se formulem de um modo tão extremado pertence a seu estilo geral, mas não nos autoriza a considerá-las como contradições entre dois partidos literários.” Ele, então, argumenta que a “poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do conceito normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante”. Dessa forma, nesse tipo de lírica, os “conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos” (1978, p. 143-4). Sobre T. S. Eliot, Friedrich afirma que “a instabilidade e a contraposição extrema”, traços fundamentais do fim do século XIX e início do XX, “são também os traços fundamentais” de sua técnica poética. Segundo Friedrich, como o próprio Eliot confessa, essa técnica “se adapta à civilização moderna que, com suas complicações, contradições e sua sensibilidade nervosa exige uma poesia que seja ampla, mas fale apenas de forma alusiva e indireta e, portanto, se torne necessariamente difícil.” Assim, Friedrich infere que o “fragmentarismo” é a “lei das poesias de Eliot” (1978, p. 198-9).

Para o filósofo britânico Roger Scruton, essa mudança de paradigma está centrada no abandono da beleza em sua forma consoladora. Ou seja, a arte deixa de ser apresentada de uma maneira com a qual podemos nos unir e na qual podemos nos reconfortar. A beleza passa a ser produto de um tratamento qualificado de aspectos formais, como palavras aprimoradas e melodias comoventes, mesmo que o assunto de tais obras seja sórdido ou penoso, como nos romances de Émile Zola e as músicas de Alban Berg. Segundo Scruton, o poema de literatura

inglesa mais influente do século XX, *The waste land*, de Eliot, descreve a cidade moderna como um deserto sem alma por meio de imagens e alusões que afirmam aquilo mesmo que a cidade nega. Assim, se somos capazes de assimilar a vacuidade da vida moderna, é porque a arte aponta para *outra forma de ser* – e o poema de Eliot realiza precisamente isso. *The waste land*, continua Scruton, pertence à tradição das *Fleurs du mal* de Baudelaire, da *Madame Bovary*, de Flaubert e do *Golden bowl*, de Henry James. Essa tradição descreve o que é rude e sórdido com palavras tão ressonantes do contrário, tão capazes de sentir, compadecer-se e entender, que a forma de vida mais vil acaba sendo vindicada pela resposta que lhe damos, ou seja, pela tentativa de transformar formas de vida abjeta em objetos de beleza. Mas essa tentativa não resulta de uma escolha irônica, que consiste numa simples exposição do que é sórdido, de forma que um objeto rude passe a simbolizar a beleza no lugar daquilo que era belo no passado, mas sim do trabalho formal aplicado a tal objeto. E a “redenção” dessas formas de vida pela arte só ocorre porque o artista almeja a beleza em sentido estrito (em sua forma consoladora). É esse, portanto, o paradoxo da cultura do *fin-de-siècle*: ela continuou a acreditar na beleza ao mesmo tempo em que se concentrou em todas as razões que a levaram a duvidar de que a beleza poderia ser alcançada fora da esfera artística (2011, p. 139-40). A arte moderna, dessa forma, configura-se numa nova linguagem, que foi, muitas vezes, recebida com uma certa resistência por parte do público, como, por exemplo, no caso das pinturas de Manet, que Baudelaire exaltou como “o pintor da vida moderna”. Essa resistência nos mostra a excepcional força que foi lançada ao mundo pela iconoclastia de Manet. A consequência dessa nova linguagem, assim, são os sucessivos choques causados ao sistema à medida que os experimentos prosseguiram, até que a pintura figurativa passasse a ser vista por muitos como coisa do passado (2011, p. 141).

Mas, ainda que essa iconoclastia, levada ao limite, tenha gerado pintores como, por exemplo, Jackson Pollock, ao mesmo tempo, Edward Hopper, contemporâneo e conterrâneo de Pollock, produzia pinturas figurativas que lhe conferiram o título de pintor da vida americana moderna da mesma maneira que Manet havia sido o pintor da Paris do século XIX. Para Scruton, portanto, a verdadeira história da arte moderna é contada pelos grandes modernistas, como T. S. Eliot, Ezra Pound e Arnold Schoenberg, que viam o seu papel não como uma quebra com a tradição, mas como sua retomada. Eles entendiam que, se, em circunstâncias modernas, as formas e estilos da arte devem ser refeitos, isso deve acontecer não porque a tradição deve ser repudiada, mas, sim, restaurada. Dessa maneira, o esforço do artista moderno está em expressar realidades que ainda não haviam sido encontradas e que são particularmente difíceis de descrever. Mas isso não pode ser feito a não ser empregando o capital espiritual de nossa cultura no presente momento e mostrando-o como é de fato. Para Eliot e seus colegas, assim,

não poderia haver arte moderna verdadeira que não fosse, ao mesmo tempo, uma busca por ortodoxia: uma tentativa de capturar a natureza da experiência moderna ao colocá-la em face às convicções da tradição. O que os modernistas temiam, então, era que o empenho estético se separasse da plena intenção artística e se tornasse vazio, repetitivo, mecânico e dominado por clichês. Era evidente para artistas como Eliot, Matisse e Schoenberg que isso estava acontecendo, e suas ações e obras consistiram na tentativa de proteger o ideal estético ameaçado pela corrupção da cultura popular. Tal ideal vinculou a busca de beleza com o impulso de consagrar a vida humana e dotá-la de um significado além do mundano. Em resumo, os modernistas tentaram reunir a iniciativa estética com seu objetivo espiritual subjacente. O modernismo não foi concebido como uma transgressão, mas como uma recuperação: um árduo caminho de volta à herança de significado, no qual a beleza seria novamente honrada, como o símbolo presente de valores transcendentais. E, ainda que Eliot e Schoenberg tenham tentado renovar (e não destruir) a tradição como um veículo em que a beleza, em vez da banalidade, viesse a se tornar, novamente, a norma, o resultado pode, frequentemente, ser impenetrável, ininteligível ou até mesmo feio – mas esta, certamente, não era a intenção (2011, p. 142-3).

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset, por sua vez, apresenta uma hipótese mais generalizante para essa mudança de paradigma. Para ele, a arte nova, ou seja, a que se origina no decadentismo, não é para todos, como a romântica, mas dirigida a uma minoria especialmente dotada. Assim, a maioria se irrita com o novo estilo artístico porque é incapaz de sacramentos artísticos, cega e surda a toda beleza pura (2017, p. 54). Então, se a arte nova não é inteligível para todos, é porque seus recursos não são os tipicamente humanos. Não é uma arte para as pessoas em geral, mas sim para uma classe muito particular delas. Um drama, por exemplo, agrada a alguém quando é possível interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos, ou seja, quando os amores, ódios, sofrimentos e alegrias dos personagens comovem o espectador de forma que ele tome parte de tais sentimentos como se a personagem fosse real. Assim, diz-se que é “boa” a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que os personagens fictícios valham como pessoas vivas. Analogamente, na lírica, procuram-se amores e dores do homem que palpita sob o poeta (2017, p. 56). Com isso, Ortega y Gasset quer dizer que, para a maioria das pessoas, a apreciação estética não é uma atividade espiritual diversa de atividades cotidianas, com a diferença, talvez, de que seja menos utilitária, mais densa, e sem consequências penosas. Sendo assim, para a maioria, o objeto de que a arte se ocupa é o mesmo que na existência cotidiana: figuras e paixões humanas. E denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhes é proporcionado esse contato com as coisas humanas interessantes, de tal sorte que somente tolerará as formas propriamente

artísticas, as irrealidades e a fantasia na medida em que não interceptem sua percepção das formas e peripécias humanas²⁹ (2017, p. 57). Entretanto, para os entusiastas da nova arte, alegrar-se ou sofrer com os destinos humanos que a obra de arte nos apresenta é algo muito diferente da verdadeira apreciação artística. Em outras palavras, essa preocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética (2017, p. 57-8). Ortega y Gasset lança mão de uma metáfora que consiste na observação de um jardim através de um vidro para explicar a apreciação estética. Quando focamos nossa visão no jardim, mal percebemos o vidro. Por outro lado, quando focamos nossa visão no vidro, a imagem do jardim torna-se disforme. Portanto, observar o vidro e o jardim são operações incompatíveis que se excluem. Dessa maneira, quem busca se comover com os destinos de, por exemplo, Tristão e Isolda, ou seja, quem foca sua percepção em tal elemento, não verá a obra de arte em si (2017, p. 58). Boa parte dos artistas do século XIX reduziam a um mínimo os elementos estritamente estéticos e faziam consistir a obra em ficção de realidades humanas. Nesse sentido, Beethoven, Wagner, Chateaubriand e Zola foram todos realistas. Romantismo e naturalismo, possuem, dessa forma, uma raiz realista comum (2017, p. 59). Assim, surge uma tendência que, para Ortega y Gasset, levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos que dominavam a produção romântica e naturalista. E esse processo de eliminação chegará a um ponto em que o conteúdo humano de uma obra se torna tão escasso que quase não se percebe. O resultado disso, é, então, um objeto que só pode ser percebido por quem possua esse dom peculiar da sensibilidade artística. É por isso que, para o espanhol, a nova arte divide o público em duas classes de indivíduos: os que a entendem e os que não a entendem, isto é, os que são artistas e os que não o são. A nova arte é, portanto, uma arte artística. O filósofo ainda pontua que não pretende exaltar nem denegrir um ou outro estilo de arte, mas limita-se a categorizá-los, como um zoólogo, em duas faunas antagônicas (2017, p. 60).

Para Ortega y Gasset, essa nova sensibilidade estética parece ter como característica mais geral a desumanização (2017, p. 68). Mas prescindir totalmente de formas humanas não é exatamente o caminho que os novos artistas percorriam para atingir os resultados desejados. A nova arte é inumana não apenas por não conter coisas humanas, mas porque consiste na própria operação de desumanizar. Dessa forma, não importa a extremidade *ad quem*, ou seja, a figura heteróclita a que se chega, mas sim a extremidade *ab quō*, ou seja, o aspecto humano que se

²⁹ Lembremos que os universais poéticos, para Aristóteles, são discerníveis por meio de estruturas miméticas organizadas de ações e vida humanas que são criadas pelo poeta. Sendo assim, os universais, remontam a causas, razões, motivos e padrões inteligíveis da vida humana. Veremos que a desumanização apontada por Ortega y Gasset está intimamente vinculada a uma fuga das causas, razões, motivos e padrões da vida humana.

destrói. Não se trata, então, de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, uma casa ou uma montanha, mas de pintar um homem que se pareça o menos possível com um homem, uma casa que conserve o estritamente necessário para que assistamos a sua metamorfose, um cone que tenha saído milagrosamente do que antes era uma montanha. O prazer estético, para o artista novo, emana desse triunfo sobre o humano, por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar a vítima estrangulada (2017, p. 70). Ortega y Gasset argumenta que o artista moderno vê a contaminação emocional, típica do romantismo, como uma deslealdade porque isso significa valer-se de uma debilidade que existe no homem, por meio da qual contagia-se da dor e da alegria do próximo. Esse contágio não é de ordem espiritual, pois se trata de uma repercussão mecânica, um efeito automático. Para o artista novo, no entanto, a arte não pode consistir no contágio psíquico, porque esse é um fenômeno inconsciente, e arte deve ser inteligência consciente. O prazer estético tem de ser um prazer inteligente, pois tudo que queira ser espiritual, e não mecânico, tem de possuir esse caráter perspicaz³⁰. A obra romântica provoca um deleite que apenas mantém uma conexão com seu conteúdo. Qual a relação entre a beleza musical – que deve ser algo exterior a nós, onde o som nasce – e os sentimentos íntimos e satisfatórios que por acaso produz? Não há aqui um perfeito *quid pro quō*? Assim, em vez de desfrutar do objeto artístico, o público desfruta de si mesmo, a obra sendo apenas a causa de seu prazer, como é o álcool para um ébrio. E isto acontece não só na arte romântica, mas sempre que ela consistir em uma exposição de realidades vívidas (2017, p. 74-5). Como exemplo, Ortega y Gasset menciona Mallarmé, que anula toda ressonância vital e nos apresenta com figuras tão extraterrenas que o poeta se torna uma pura voz anônima, mero substrato acústico do verso, que se isola de sua figura humana circundante (2017, p. 79).

Vimos, então, o pensamento de quatro autores a respeito das mudanças, ocorridas no século XIX, no âmbito da estética. Para Eco, a tentativa do simbolismo de extrair um significado metafísico da banalidade, a exemplo de Baudelaire e Mallarmé, faz o artista abandonar o ideal de beleza que o guiava e “mergulhar no vivo da matéria”, tornando a arte não mais um instrumento estético, mas epistemológico – isto é, de conhecimento. Para Friedrich, o que subjaz a lírica e, por extensão a arte moderna, é uma tensão dissonante, caracterizada por categorias negativas, que geram incompreensibilidade e fascinação. A lírica moderna é uma

³⁰ Como vimos no capítulo anterior, para Aristóteles, o entendimento cognitivo, ou a inteligência, precede a emoção e o deleite estético. Dessa forma, tanto para Aristóteles quanto para Mora, os sentimentos oriundos da apreciação estética não são o mera contaminação automática e inconsciente, mas sim fruto de um processo cognitivo. Os modernos, por sua vez, acreditam que a inteligência está completamente desvinculada da emoção. Vemos, assim, que as duas linhas de pensamento veem o papel da cognição de maneira rigorosamente oposta.

fuga da mediocridade humana, uma renúncia à compreensibilidade limitante, de maneira que os conteúdos subsistem graças à linguagem e à fantasia, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos. Para Scruton, o novo paradigma estético é paradoxal porque ele continua a acreditar na beleza, mesmo duvidando que ela possa ser alcançada. Assim, artistas guiados por esse novo paradigma, a exemplo de Pound e Eliot, tentam preservar o significado da tradição ao mesmo tempo em que tentam entender a natureza da experiência moderna. O resultado, entretanto, pode, “muitas vezes, ser impenetrável, ininteligível ou até mesmo feio” mesmo não sendo esta a intenção. Finalmente, para Ortega y Gasset, a nova arte é uma “arte artística” cuja principal característica é a desumanização porque busca desfigurar o aspecto humano, sendo que o deleite estético passa a resultar da pura apreciação das formas estéticas, e não da contaminação sentimental. O que parece estar no cerne dessas mudanças, portanto, é a perda do paradigma representacional. Mas é necessário cautela com o significado do termo “representação”. Dizer que o paradigma representacional foi abandonado não significa dizer que a arte passou a apresentar figuras completamente abstratas, mas sim que o aspecto humano perdeu o prestígio. Portanto, mesmo que a arte não tenha perdido por completo seu componente representacional, de maneira que ainda é possível reconhecer aparências, ela perdeu seu componente humano, como coloca Ortega y Gasset, ou, como preferimos colocar, mimético. Com isso, queremos dizer que o novo paradigma artístico deixou de envolver um processo de entendimento de estruturas de pensamento comuns que remontam a causas, razões, motivos e padrões inteligíveis da vida humana, ou seja, os universais poéticos, como visto no capítulo anterior. E os efeitos dessa desumanização são, portanto: frieza em razão do tratamento epistemológico em vez de estético da arte, segundo Eco; tensão dissonante e incompreensibilidade em virtude das categorias negativas, segundo Friedrich; e impenetrabilidade, ininteligibilidade e feiura (desconforto, em oposição ao sentido estrito da beleza, que é reconfortante), segundo Scruton.

Outra razão pela qual devemos tomar cuidado com o termo “representação” é porque, muitas vezes, ele é usado livremente como sinônimo de “expressar”, com o sentido de “manifestar” ou “expor”. No entanto, “representação” e “expressão” são dois termos especializados em teoria estética. Representação refere-se à apresentação de aspectos de objetos identificáveis numa obra. Expressão, por sua vez, remete a emoções e sentimentos, também identificáveis, manifestos nessa mesma obra. Na advertência de seu *Estética como ciência da expressão e linguística geral*, o filósofo italiano Benedetto Croce escreve que “arte é expressão, expressão, é claro, não imediata e prática, mas teórica, ou seja, intuição.” Também afirma que toda arte “de natureza imitativa ou realista” ou “de efusão passional desenfreada ou

‘romântica’” é “falsa arte” (2016, p. 20) – e arte de natureza imitativa ou realista é representacional. É importante já fazer essa diferenciação porque ela é fundamental para a compreensão do pensamento de Croce, que apresentaremos a seguir.

Em sua teoria, ao comparar arte e filosofia, o filósofo italiano afirma que uma “obra de arte pode estar cheia de conceitos filosóficos” da mesma maneira que uma dissertação filosófica pode estar “rica e transbordante de descrições e intuições.” Ainda assim, apesar de todos os conceitos, “o efeito total da obra de arte é uma intuição”, e apesar de todas as intuições, “o efeito total da dissertação filosófica é um conceito” (2016, p. 28). E o “que se intui, em uma obra de arte, não é o espaço ou o tempo, mas o caráter ou a fisionomia individual” (2016, p. 30). Assim, aquilo “que não se objetiva em uma expressão não é intuição”, mas “sensação e naturalidade. O espírito não intui senão ao fazer, ao formar, ao expressar. Quem separa a intuição da expressão nunca mais conseguirá reuni-las.” Assim, muitos “dizem que têm muitos e importantes pensamentos em suas mentes, mas não são capazes de expressá-los”, mas, na verdade, eles não os têm de fato, pois, se os tivessem realmente, seriam capazes de cunhá-los em muitas palavras belas e sonoras, expressando-os assim.” Então, se, no ato de expressar esses pensamentos, eles parecem desaparecer ou se tornam escassos e pobres, é porque ou eles não existiam ou eram realmente escassos e pobres” (2016, p. 33). Para Croce, portanto, o “conhecimento intuitivo é o conhecimento expressivo” porque ele é “independente e autônomo em relação à intelecção; indiferente às discriminações posteriores de realidade e irrealidade e às formações e percepções, também posteriores, de espaço e de tempo”. Assim, a intuição “distingue-se do que se sente e recebe, da onda ou fluxo sensitivo, da matéria psíquica, como forma; e essa forma, essa tomada de posse é a expressão. Intuir é exprimir, e nada mais que exprimir (nada a mais e nada a menos)” (2016, p. 35). Para Croce, então, o que se pode comumente chamar de arte recolhe intuições mais amplas e complexas do que as intuições que geralmente experimentamos, mas o que se intuiu “são sempre sensações e impressões: a arte é a expressão de impressões, não expressão da expressão” (2016, p. 37-8). Portanto, “não há uma ciência de menor intuição e outra de maior intuição, uma da intuição comum e outra da intuição artística. Há apenas uma só estética, a ciência do conhecimento intuitivo ou expressivo, que é o fato estético ou artístico” (2016, p. 39). Croce, então, argumenta que devemos “rejeitar a tese de que o ato estético consiste apenas no conteúdo, isto é, nas simples impressões, bem como a outra que o faz consistir na adjunção da forma ao conteúdo, ou seja, nas impressões somadas às expressões.” Assim, no “ato estético, a atividade expressiva não se soma ao fato das impressões, mas estas são formadas e elaboradas por tal atividade.” Podemos pensar que as “impressões reaparecem, por assim dizer, nas expressões como água que, despejada num filtro,

reaparece a mesma e ao mesmo tempo diferente, do outro lado. O ato estético, portanto, é forma, nada mais do que forma” (2016, p. 40). Sendo assim, quando se pensa que uma “fotografia tem algo de artístico, o tem na medida em que transmite, ao menos em parte, a intuição do fotógrafo, o seu ponto de vista, a posição e o momento que se esforçou para tirar a foto.” Assim, “se a fotografia não é toda arte, isso se dá precisamente porque o elemento natural permanece mais ou menos não eliminável e insubordinado” (2016, p. 41). Sendo assim, ao “poeta ou pintor a quem falta a forma, falta-lhe tudo, porque não tem a si mesmo.” Por isso, “a expressão por si só, isto é, a forma, faz o poeta.” É por essa razão que Croce advoga pela visão “que nega todo o conteúdo à arte, por conteúdo entendendo-se justamente o conceito intelectual. Nesse sentido, se ‘conteúdo’ é igual a ‘conceito’, então é mais do que exato dizer que arte não consiste no conteúdo, mas também que esta não tem conteúdo.” Croce também explica que “a relação entre o conhecimento intuitivo, ou expressão, e conhecimento intelectual, ou conceito, entre arte e ciência, entre poesia e prosa (...) possui dois graus.” O primeiro é a expressão; o segundo, o conceito. O primeiro “pode existir sem o segundo, mas o segundo não pode existir sem o primeiro. Há poesia sem prosa, mas não há prosa sem poesia. A expressão, aliás, é a primeira afirmação da atividade humana” (2016, p. 48). Disso, segue a indivisibilidade da expressão: não “há, pois, um duplo fundo para a arte, mas um só, e na arte tudo é simbólico, porque tudo é ideal.” Dessa forma, se o símbolo é “concebido como separável, isto é, se por um lado é possível exprimir o símbolo, e por outro, a coisa simbolizada, recai-se no erro intelectualista” porque esse pretense símbolo “é a exposição de um conceito abstrato, é uma alegoria, é a ciência, ou a arte que imita a ciência.” Assim, Croce afirma que a mente humana pode passar do estético ao lógico pelo fato de aquele preceder este. Mas, quando o faz, ela destrói a expressão, ou seja, o pensamento do individual, porque pensa no universal³¹ (2016, p. 57).

Croce, então, passa à justificação da sua famosa objeção à estética do simpático. Ele alega que a “concepção refutada nesse caso é conhecida com o nome de hedonismo, e consiste em reduzir a uma só todas as várias formas do espírito.” Os hedonistas, para Croce, “não conseguem ver nada mais que prazer e dor em todas as atividades, não encontrando qualquer diferença substancial entre o prazer da arte e o da boa digestão, entre o prazer de uma boa ação e o de respirar ar fresco a plenos pulmões” (2016, p. 92). Assim, Croce argumenta que “alguém

³¹ Vimos no capítulo anterior que há dois tipos de universais: o filosófico e o poético. E, para Aristóteles, o poeta não trata do filosófico, mas sim do poético, justamente porque este está relacionado a causas, razões, motivos e padrões inteligíveis do comportamento humano. Croce, contudo, não parece reconhecer a possibilidade de um universal poético, que vincula entendimento cognitivo com sentimento. Sua noção de universal vincula entendimento cognitivo estritamente com conhecimento científico. E como o conhecimento científico tem caráter utilitário, Croce acaba por não admitir a noção de universal no âmbito artístico.

pode experimentar um prazer misto quando vai ao teatro para ver uma comédia (...), isto é, quando o prazer (...) da diversão, ou simplesmente o de rir, acompanha o momento de verdadeiro prazer estético na arte do comediógrafo e dos atores.” Para Croce, portanto, o prazer estético nada tem que ver com sensações, de forma que ele define a beleza como “expressão bem-sucedida, ou melhor, como expressão em sentido absoluto e nada mais, porque a expressão, quando não é bem-sucedida, não é expressão” (2016, p. 95-6). Croce, então, reitera que se opõe “ao hedonismo estético (...) que considera (...) a atividade estética como simples fato de sentimento e confunde o prazeroso da expressão, que é o belo, com prazeroso em sentido estrito, com o prazeroso sob todas as outras formas”, pois quem “acha que o fato estético é algo agradável aos olhos ou aos ouvidos não tem nenhuma linha de defesa contra os que (...) identificassem o belo ao agradável e incluíssem a culinária na estética” (2016, p. 97).

Croce, pois, explica que o problema da finalidade da arte é inconcebível na sua estética da expressão, mas “tem um significado claro na estética do simpático e exige uma solução.” Uma solução seria “empregar todo o esforço e determinação para libertar nossa alma da influência perturbadora da arte.” A outra admite a arte apenas “na medida em que coopera com o fim da moralidade”, e, dessa maneira, “auxilia, com prazer inocente, o esforço de quem indica o caminho da verdade e do bem, enquanto serve o suave licor da sabedoria e do dever³²” (2016, p. 99). Croce ainda comenta que a tese de que a arte consiste na pura beleza, “avidamente sustentada pelos artistas” de sua época, “tem sido frequentemente apresentada contra a estética hedonista e pedagógica”. Para Croce, então, se com essa tese

se pretende dizer que a arte não deve ser confundida com o mero prazer sensual (praticismo utilitário), nem com o exercício da moralidade, então nesse caso, a nossa estética também pode se adornar com o título de pura Beleza. Se, porém, por pura Beleza, se entende algo místico e transcendente, como frequentemente é o caso, algo desconhecido ao nosso pobre mundo humano, ou algo espiritual e beatificante, mas não expressivo, devemos responder que, embora aplaudindo o conceito de uma beleza livre de tudo o que não é a forma espiritual da expressão, não sabemos conceber uma beleza superior a esta e, menos ainda, que seja depurada até mesmo da expressão, ou seja, separada de si mesma³³ (2016, p. 100).

³² Vemos aqui que Croce entende o deleite estético como necessariamente atrelado ao utilitarismo. Assim, Croce entende que, para os que acreditam que a função da arte seja necessariamente deleitar, só há duas atitudes: uma total condenação da arte (em razão da influência negativa do deleite) ou o controle daquele que é apresentado de forma a permitir apenas conteúdos didáticos. Então, percebemos que Croce diverge do entendimento aristotélico, pois, como vimos no capítulo anterior, Aristóteles argumenta a favor de uma estética do simpático, diferente de Platão, sem ter de se vincular a algum tipo de moralismo. Para Aristóteles, o deleite estético é consequência do entendimento dos universais poéticos.

³³ No prefácio à obra de Croce, Rodrigo Lemos explica que a poesia dos decadentistas é um objeto que Croce observa com desconfiança. A teoria de Croce pode parecer, à primeira vista, não muito distante do *l'art pour l'art*. A metáfora que define a forma em Croce, contudo, não é a de “um cristal perfeito, refúgio ao caos da sensação, à urgências da vida, sempre a ponto de turvar-se pelo toque maculador do corpo e do instante”, e sim a de uma “transfiguração da vida num grau mais alto que a vida, uma espécie de filtro em que se espiritualiza a matéria, o

Croce também explica que não reconhece “qualquer feiura, salvo o antiestético ou o inexpressivo, o qual nunca pode ser parte do fato estético, pois é o seu contrário e a antítese” (2016, p. 101). Sendo assim, chamar os “monumentos da arte, os estímulos da reprodução estética” de “coisas belas ou beleza física” constitui um “paradoxo verbal, pois o belo não é um fato físico e não pertence às coisas, mas à atividade do homem, diz respeito à energia espiritual.” Segundo Croce, essa noção de beleza física serve para justificar o argumento dos estetas que dividem uma obra em conteúdo, ou seja, o “fato interno”, e forma, isto é, “o mármore, as cores, as vozes, os sons” na medida em que eles consideram “fato físico como a forma, que pode ou não se associar ao conteúdo.” Croce ainda argumenta que quem “não tem nada de definido a dizer pode tentar esconder o seu vazio interior com uma torrente de palavras, com o verso altissonante,” ou, ainda, “com a pintura que encanta o olhar, com o movimento de grandes massas arquitetônicas que nos surpreendem e paralisam, embora, no fundo, não signifiquem nada.” Para Croce, portanto, o feio é “o capricho, artimanha de charlatão” (2016, p. 110). A teoria de Croce é, no fim, uma tentativa de resolver o problema da divisão entre forma e conteúdo, central para a teoria estética. Esse problema ocorre, por exemplo, quando a análise de uma obra a divide em dois elementos como quando “um quadro é dividido em imagem do quadro e imagem do significado do quadro; um poema, na imagem das palavras e na imagem do significado das palavras.” Para Croce, contudo, tal “dualismo de imagens não existe: o fato físico não entra no espírito como uma imagem, mas a reproduz (a única imagem, que é o fato estético), na medida em que estimula o organismo psíquico e produz a impressão correspondente à expressão estética já produzida” (2016, p. 115). Croce ainda alerta que seria um equívoco assumir que “a proclamada independência da arte, que é a independência da visão ou intuição ou expressão interna do artista, deva ser estendida à atividade prática de exteriorização e comunicação, que pode ou não seguir o fato estético” porque, se “por arte se entende a exteriorização da arte, então a utilidade e a moralidade têm pleno direito de ser nelas incluída; isto é direito de governar sua própria casa” (2016, p. 125). A arte, para Croce, enfim, “é a intuição e a intuição é individualidade³⁴” (2016, p. 141). O filósofo conclui sua teoria

sentimento – em suma, ela é a modulação espiritual do grito, do riso, do suspiro.” Assim, o erro da “*poésie pure* e do *ermetismo* teria sido o de pretender uma poesia feita de fragmentos de poesia”. Então, “a *poésie pure* atentaria, na visão de Croce, à própria dialética entre forma e conteúdo constitutiva do fato estético, afirmando uma intuição sem estado d’alma, e portanto vazia, húbri do espírito que não vale mais do que o seu contrário, o de um estado d’alma sem intuição” (2016, p. 15-6).

³⁴ Eco comenta que a estética de Croce “chegava até a ensinar que a verdadeira invenção artística desenvolve-se na aquela fração de segundo da intuição-expressão que se consuma na interioridade do espírito criador,” enquanto a expressão técnica, “a tradução do fantasma poético em sons, cores, palavras ou pedra construiria apenas um fato acessório que nada acrescenta à plenitude e definição da obra.” Daí o descrédito da representação e do deleite no

afirmando a identidade entre linguística e estética. Assim, filosofia da linguagem e filosofia da arte são a mesma coisa”, pois se “a linguística fosse uma ciência realmente diferente da estética, não teria como seu objeto a expressão, que é o fato essencialmente estético; isto é, teríamos de negar que linguagem é expressão” (2016, p. 147).

Em outra obra, Croce reitera sua convicção de que arte não pode ser identificada com deleite. Ele argumenta que, historicamente, foram propostos diversos tipos de prazer a serem associados com a arte, como por exemplo, o prazer de sentidos elevados, a consciência da força própria do indivíduo, erotismo e, até mesmo, o deleite da satisfação cognitiva (1965, p. 12) – e este último, como vimos, é essencial para as noções aristotélicas de mimesis e deleite estético. Pois, continua Croce, se arte estiver associada a deleite, então, ela passa a ter uma dimensão utilitária. E essa concepção vai de encontro ao cerne de sua teoria, segundo a qual a arte é uma atividade teórica, ou seja, contemplativa. E o ato de contemplar é necessariamente incompatível com qualquer utilitarismo (1965, p. 10). O filósofo, então, fornece uma definição mais específica, segundo a qual a arte é uma intuição lírica (1965, p. 27). Omayr José de Moraes Júnior, tradutor da primeira obra mencionada do filósofo italiano, no posfácio a essa mesma obra, explica que “Croce concebe a intuição como momento ativo e autônomo da mente, balizado por dois limites, conceito e sensação, que estabelecem, respectivamente, o seu limite superior e inferior.” Dessa forma, a intuição crociana, sendo “o primeiro momento de todo o processo cognitivo”, objetiva “impressões reais ou não, e as integra em uma singularidade”, distinguindo-se, assim, da “*sensação*”, da “*imaginação*” e da “*percepção*”. Assim, em “contraposição à intuição, que é o conhecimento do singular, o conceito é o conhecimento do universal, próprio da filosofia” (2016, p. 522). Portanto, tendo identificado a intuição com a expressão teórica (ou mental), o que Croce propôs, em seu *Breviário de estética* (segunda obra mencionada) é a tese de que o conteúdo da intuição (ou expressão) “é o *sentimento*, estado de ânimo ou paixão e disto se segue sua definição de arte: síntese *a priori* de intuição e sentimento. (...) Dois, portanto, são os constitutivos da arte: intuição (conhecimento, imagem) e lirismo (sentimento, estado de espírito)” (2016, p. 525). Omayr também explica que a “teoria da intuição lírica propõe, conseqüentemente, a resolução do antagonismo forma *versus* conteúdo no âmbito da arte: a arte não é arte só por seu conteúdo ou só por sua forma”. Assim, a “expressividade que não leva ao sentimento é uma ‘forma vazia’ e o sentimento que não leva a uma forma expressiva é um ‘sentimento cego’, ou, ao menos, um sentimento que não tem

pensamento de Croce, uma vez que a expressão, como atividade teórica ideal, é independente de quaisquer atividades de caráter utilitário.

nada a ver com estética” (2016, p. 525-6). Portanto, não “sendo atividade prática, mas puramente teórica e cognitiva, a arte não pode ser inscrita (...) no âmbito da moral e da ética, nem ter função pedagógica ou hedonista, em que se confunde o belo com o útil e o prazer” (2016, p. 527).

A finalidade da teoria de Croce, assim, era enfatizar a expressão em detrimento da representação porque esta última, como vimos no capítulo anterior, envolve a necessidade de técnica e tem como consequência o deleite. Um dos seguidores de Croce, o filósofo inglês Robin George Collingwood, esclarece essa relação. Ele explica que tanto *ars*, do latim, e *téchnē*, do grego, significam a capacidade de produzir um resultado preconcebido por meio de uma ação controlada e dirigida (1947, p. 15), ou seja, “ofício”, e que a finalidade de todo tipo de ofício é o de produzir condições desejadas para alguém. Assim, para uma teoria que entende a poesia como um ofício, o poeta é um trabalhador habilidoso que produz estados desejados pelos consumidores de seu produto (1947, p. 18). Dessa maneira, assim como um marceneiro que sabe as especificações de uma mesa que constrói, um poeta sabe as especificações de um poema que escreve (1947, p. 28), ou seja, ambos já sabem de antemão os resultados práticos de suas obras em decorrência do conhecimento de suas respectivas técnicas. Então, se a arte verdadeira não é um ofício, ela não pode ser representativa porque representação é uma questão de técnica, um tipo de ofício (1947, p. 42). Assim, ainda que Collingwood admita que a representação possa produzir arte verdadeira, ela, por não ser um aspecto artístico, tem de estar subordinada ao aspecto artístico. Dessa maneira, é preciso diferenciar um retrato comercial, que simplesmente pretende satisfazer o desejo do cliente em virtude da semelhança, de um retrato em que o motivo artístico triunfa sobre o representacional (1947, p. 44-6). Para Collingwood, o artista hedonista fornece divertimento por meio de emoções específicas. A arte produzida por esse tipo de artista é chamada de utilitária porque é simplesmente um meio para um fim e, diferente da arte verdadeira, não tem valor em si mesma (1947, p. 81). Arte verdadeira, portanto, é a expressão de emoções (1947, p. 276).

Scruton, comentando o pensamento crociano, explica que sua teoria tem como corolário a autonomia da apreciação estética (ou interesse estético). Assim, pode-se argumentar, de acordo com Kant e Croce – influenciado pelo pensamento kantiano –, que o interesse estético não pode ser um interesse em um objeto como meio para a evocação de emoção, pois tal atitude seria incidir no erro da heteronomia do juízo estético. Então, uma peça não pode ser considerada como um meio para suscitar emoções dramáticas e, portanto, o interesse de alguém que assiste uma peça com a intenção de suscitar tais emoções não é estético, pois a peça pode ser substituída por algum outro objeto que suscite emoções similares. Assim, a defesa da autonomia pode

conduzir a uma franca condenação da emoção na arte. Na realidade, pode levar a uma teoria segundo a qual a apreciação estética não é nem mais nem menos do que contemplação totalmente desinteressada³⁵. A noção de autonomia do interesse estético de Croce – que vem acompanhada, como vimos, de uma rejeição contundente da estética do simpático – diz que uma obra de arte não pode ser considerada como meio para a produção de qualquer coisa que possa ser identificada independentemente dela, ou seja, a arte é um meio insubstituível para o despertar da experiência estética, que é o interesse na arte por si própria (2017, p. 30-1). Essa autonomia é consequência do argumento de que um estado mental e sua expressão não constituem dois fenômenos, mas são antes dois aspectos de um único processo. Assim, quando se diz que uma obra de arte expressa um sentimento particular, não se diz que há uma relação entre a obra e alguma outra coisa. Do mesmo modo, quando se diz que alguém compreende o sentimento particular de uma obra de arte (como, por exemplo, sua qualidade particular de tristeza), então, não pode haver outra manifestação dessa compreensão a não ser uma estrita atenção a *essa* obra de arte particular. Sendo assim, qualquer outra maneira de identificar tal processo de compreensão teria como consequência que a obra da arte, que é a expressão dessa compreensão, só se conecta de modo contingente com ela. Qualquer descrição generalizada da experiência, que nos permitiria afirmar que ela poderia ser sentida em relação a alguma outra obra, não seria uma descrição do que é apreender ou compreender a qualidade emocional *dessa* obra particular e, portanto, não seria uma descrição de qualquer coisa que pudesse ser chamada de reconhecimento da qualidade estética da obra. Isso foi colocado por Collingwood quando ele distinguiu arte e ofício uma vez que, para ele, arte é um fim, não um meio, e somente pode ser apreciada como atividade autônoma, sem nenhuma finalidade externa a si mesma. Dessa maneira, ela não pode se referir para além de si mesma, a, por exemplo, objetos ou estados de espírito que podem ser identificados de maneira separada. Tampouco é uma expressão de qualquer estado de espírito já identificado uma vez que a expressão, em um caso assim, possuiria um fim externo, a saber, a expressão desse estado identificável de espírito. Para Croce, portanto, à medida que a expressão ocorre na arte, ela se opõe essencialmente à descrição: ela nos fornece a particularidade, e não a generalidade, dos estados de espírito (2017, p. 100-1).

³⁵ Para Kant, o “interesse” é a “complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Então, se “a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquerum importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão)” (1995, p. 49). Posteriormente, Kant conclui que o gosto “é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de uma tal complacência chama-se *belo*” (1995, p. 55).

A influência do pensamento de Kant sobre o expressionismo crociano se encontra pontualmente, portanto, na noção de que a experiência estética está livre de conceitos. Como vimos, Croce argumenta em defesa de sua teoria cognitiva da apreciação estética ao afirmar que arte é uma forma de conhecimento não conceptual. Dessa maneira, estabelece-se uma diferenciação entre arte e ciência cuja distinção reside no fato de que a primeira envolve *intuição*, ou conhecimento dos particulares, enquanto a segunda envolve *concepção*, ou conhecimento de universais (2017, p. 274). O descrédito da representação por parte de Croce se dá, argumenta Scruton, em razão de dois fatores. O primeiro é que ela permite tradução e paráfrase. Assim, duas obras podem representar a mesma coisa, situação ou evento, como por exemplo, a representação da crucificação de Cristo tanto por Andrea Mantegna quanto por Matthias Grünewald, ainda que seus estilos sejam bem distintos. Paráfrase e tradução são dois sintomas de um problema – a separação entre forma e conteúdo – que Croce tentou resolver com sua teoria. O segundo fator é que uma representação pode ser artisticamente insignificante, seja porque o que se representa é insignificante ou porque ela falha em transmitir algo significativo sobre seu assunto, como, por exemplo, os quadros do pintor francês William-Adolphe Bouguereau. A representação, para Croce, portanto, sendo não essencial para a empresa estética, é, no máximo, a base sobre a qual o artista compõe, mas nunca a fonte de significado da obra. Obviamente, adverte Scruton, é imprescindível entender o conteúdo representacional para compreender integralmente o significado artístico de uma obra. Mas isso pode requerer conhecimento crítico, histórico e iconográfico – e esse conhecimento nem sempre é fácil de se obter, como exemplifica a dificuldade dos críticos de decifrar a *Ronda noturna*, de Rembrandt, ou *A fênix e a tartaruga*, de Shakespeare. Mas alguém pode entender uma representação e não se interessar esteticamente sobre ela, como no caso de um filme B, que é uma boa representação de eventos absurdos envolvendo pessoas desinteressantes sem qualquer proposta artística (2011, p. 96). Enfim, ao passo que, para Croce, a representação opera com descrições genéricas (da mesma maneira que conceitos se aplicam a objetos), a expressão opera com intuições, experiências particulares únicas. Dessa maneira, duas obras de arte, por mais que possam representar a mesma coisa, não podem expressar a mesma coisa porque uma obra expressa uma intuição apresentando seu caráter individual, o caráter que requer *estas* palavras ou *estas* imagens, se se pretende que tal intuição seja comunicada. Para Croce, portanto, afirma Scruton, é isso que acontece na arte: a comunicação de experiências individuais em uma forma única que identifica sua individualidade (2011, p. 98).

Voltemos, por fim, ao texto de Campos. Na primeira parte de seu ensaio, vimos que o heterônimo pessoano chama de estética aristotélica aquela que pretende que a finalidade da arte

seja a beleza ou “a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas.” Assim, para “a arte clássica – e suas derivadas, a romântica, a decadente e outras assim – a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim”. E, ainda que a arte clássica tenha nos dado obras grandes e sublimes, não se pode dizer que “a teoria da construção dessas obras seja a única teoria ‘certa’”. Assim, ele declara crer ser capaz de “formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra *força* no seu sentido abstrato e científico” (2017, p. 90). Campos, então explica que, para ele, arte é “*como toda a atividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida.” Mas a “força vital é dupla, de integração e de desintegração”, e “sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte.” Assim, como “estas forças essencialmente se opõem e se equilibram para haver (...) vida, a vida é uma ação acompanhada automática e intrinsecamente da reação correspondente. E é no automatismo da reação que reside o fenómeno específico da vida.” O valor de uma vida, “isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na intensidade da sua força de reação.” Mas para “haver intensidade ou valor vital (...), ou vitalidade, é forçoso que essas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais, pois, se o não forem, não (...) há equilíbrio”. Portanto, “o equilíbrio vital é, não um facto directo – como querem para a arte (...) os aristotélicos – mas o resultado abstrato do encontro de dois fatos” (2017, p. 91-2). “Ora”, continua Campos, “a arte, como é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda – baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte.” É dentro da sensibilidade, portanto, “que tem que haver a ação e a reação que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*”. Quando observamos o “aspecto fundamental da integração e da desintegração, (...) vemos a integração manifestar-se como coesão, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendência a (...) o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é.” Campos continua argumentando que, na sensibilidade, “o princípio de coesão vem do indivíduo”, mas “o princípio de ruptibilidade está em variadíssimas forças, na sua maioria externas, que, porém se refletem no indivíduo físico através da não-sensibilidade, isto é, da inteligência e da vontade”. Assim, a inteligência tende “a desintegrar a sensibilidade perturbando-a, inserindo nela elementos (ideias) gerais e assim contrários necessariamente aos individuais, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal”, a vontade, “a desintegrar a sensibilidade limitando-a, tirando-lhe todos aqueles elementos que não sirvam”. Dessa maneira, contra “estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para

coerir, e como toda a *vida*, reage por uma forma especial de coesão, que é a *assimilação*, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância *sua*.” Assim, Campos argumenta,

ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o “exterior” que se deve tornar “interior”.

Campos, então, declara crer ser sua teoria “mais lógica – se é que há lógica – que a aristotélica (...) pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece.” Em outras palavras, “na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte³⁶” (2017, p. 93-4).

Na segunda parte do ensaio, Campos afirma que a arte “é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*” (2107, p. 95). Mas há dois tipos de arte:

uma arte que domina captando, outra que domina subjungando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*; baseia-se na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina, e por isso *apreciável* e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver³⁷.

³⁶ Vemos, aqui, duas divergências fundamentais entre as visões de Mora e Campos em relação tanto ao papel da “vitalização” na arte quanto às diferenças entre arte e ciência. Para Mora, como vimos no capítulo anterior, a vitalização serve “para dar a impressão de realidade” (universal), ao passo que, para Campos, vitalizar significa assimilar, converter elementos estranhos em próprios. Para Mora, a arte deve criar e não interpretar uma vez que interpretar é o papel da ciência. Disso segue sua condenação da arte moderna que, segundo ele, por tentar interpretar (e não reproduzir) o que vê, confunde vitalizar com deformar. Campos, por sua vez, insiste na assimilação do geral, de forma a torná-lo particular, ou seja, ele argumenta por uma interpretação do exterior de forma a torná-lo interior, e isso corresponde ao processo de vitalização. Disso segue que sua condenação da arte aristotélica, que ele alega ser como a ciência. Assim, para Mora, ao passo que o universal é comum tanto para a arte quanto para ciência, o que diferencia as duas atividades é a forma de abordar a universal. Por outro lado, para Campos, o simples fato de arte buscar o universal já a torna uma atividade idêntica à ciência.

³⁷ O inorgânico da arte aristotélica parece estar aqui no sentido de artificial, como produto de artifício, a final de contas, o artista aristotélico é, como aponta Mora, um operário. Por isso, a arte aristotélica baseia-se na unidade artificial, como de uma máquina. Uma máquina, nesse caso, seria como a natureza, que para Mora, é regida por processos. Já a sua própria estética, Campos alega ser baseada numa “unidade espontânea e orgânica, *natural*”. Convém usar cautela na análise os termos usados por Campos aqui. Podemos pensar que “orgânico” e “natural” fariam mais sentido quando vinculados aos preceitos estéticos de Mora. E isso é verdade se imaginarmos que, para Mora e Aristóteles, a arte tem de seguir os processos naturais e orgânicos da natureza. E é por isso que tal arte é,

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tomando a sua sensibilidade *abstrata* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstrato sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicada (2017, p. 96-7).

Dessa maneira, ele entende que todo verdadeiro artista está dentro de sua teoria, “julgue-se ele aristotélico ou não; e todo o falso artista está dentro da teoria aristotélica, mesmo que pretenda ser não-aristotélico” (2017, p. 98). Então, “para os não-aristotélicos postiços, pode a força ser *uma ideia da inteligência* e não uma disposição da sensibilidade.” Esses são, para Campos, “simuladores da arte da força ou da não-beleza, que nem criam beleza nem não-beleza”. Portanto, a “maioria, senão a totalidade, dos chamados realistas, naturalistas, simbolistas, futuristas, são simples simuladores³⁸”. Dessa maneira, o que “escrevem, pintam ou esculpem pode ter interesse, mas é o interesse dos acrósticos, dos desenhos de um só traço e de outras coisas assim. Logo que se lhe não chame ‘arte’, está bem.” Por fim, o heterônimo alega que “até hoje, (...) só houve três manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman. A segunda está nos poemas mais que assombrosos” de Alberto Caeiro. A terceira está em seus próprios poemas (2017, p. 100-1).

Campos ainda tece algumas considerações sobre uma possível ideia de beleza a ser derivada de sua teoria. Para o heterônimo, “a ideia de beleza pode ser uma força” quando “a ‘ideia’ de beleza seja uma ‘ideia’ da sensibilidade, uma *emoção* e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento”. Assim, só quando é “uma simples ideia *intelectual* de beleza é que não é uma força” (2017, p. 98). Dessa maneira, “assim como a simples ideia intelectual de beleza não habilita a criar beleza, porque só a sensibilidade verdadeiramente cria,

também, *naturalmente agradável*. No entanto, esses termos também fazem sentido na teoria de Campos, pois, de acordo com sua explicação, o que é natural é a assimilação da coisa que é externo de forma a torná-lo interno. E esse processo é de veras orgânico uma vez que é ele que caracteriza a vida. Dessa forma, vemos que ambos os autores entendem que suas teorias compreendem fatores naturais, mesmo que seus pensamentos sejam rigorosamente opostos.

³⁸ A argumentação de Campos, aqui, fica um tanto quanto confusa. Ele afirma que os “simuladores da arte da força ou da não-beleza” não “criam beleza nem não-beleza, porque positivamente não podem criar nada”. Assim, eles não “fazem arte aristotélica falsa, porque a não querem fazer, nem arte não-aristotélica falsa, porque não pode haver arte não-aristotélica falsa.” A justificativa que ele utiliza para colocar os decadentes na mesma categoria dos clássicos é que aqueles “fazem sem querer, e ainda que mal, arte aristotélica, porque fazem arte com a inteligência, e não com a sensibilidade” (2017, p. 100). Ou seja, fazer arte aristotélica falsa corresponde a fazê-la mal, seja ela falsa ou não. Ainda assim, sua conclusão faz sentido se lembramos que também Ortega y Gasset considera a inteligência um fator crucial da arte decadente. Mas, como já comentado anteriormente, o papel da inteligência para os clássicos e para os modernos é rigorosamente oposto. A decisão de Campos de categorizar os decadentes como aristotélicos em razão do fator comum da inteligência parece, portanto, ligeiramente exagerada.

porque verdadeiramente *emite*”, também a simples “ideia intelectual de força, ou de não-beleza, não habilita a criar, mais que a outra, a força ou a não-beleza que pretende criar³⁹” (2017, p. 100).

Podemos, enfim, sintetizar o pensamento de Campos em algumas poucas linhas. Para ele, a arte é um processo de assimilação semelhante ao processo que caracteriza a própria vida. Assim, a arte é como um organismo individual, que por meio de um processo natural de assimilação, torna aquilo que é externo em interno. Portanto, o artista não deve generalizar a sua sensibilidade, mas sim realizar o contrário, ou seja, aplicar sua sensibilidade particular àquilo que é geral. Dessa forma, a arte deve ser um processo de dominação por meio da *força*, uma subjugação, em que o artista força o público a sentir, o que ele sente. Portanto, se deve haver algum tipo de beleza na arte, deve ser uma não beleza, porque o público deve apreciar a obra não por meio da inteligência, mas por meio da sensibilidade imposta do artista.

Podemos, então, apontar alguns pontos de semelhança e diferença entre os pensamentos de Campos e Croce – pois, por mais parecidos que sejam suas ideias, o grau de semelhança não é o mesmo que existe entre os pensamentos de Aristóteles e Mora. Vimos que, para Croce, a arte é a expressão de uma intuição particular (ou a arte é uma intuição lírica, já que, para Croce, expressão e intuição se equivalem). Para Campos, a arte é a dominação por meio da força de

³⁹ Pelo que vimos até agora, há duas maneiras canônicas de conceituar beleza (ou prazer estético). A primeira é aquela segundo Aristóteles, para quem, como explicou Halliwell no capítulo anterior, o deleite estético é objetivo e cognitivo porque explica a experiência estética em termos de características formais de objetos estéticos (obras miméticas ou representacionais) e do processo de reconhecimento e entendimento envolvidos. A segunda é aquela segundo Kant, para quem a beleza (que deleita) é subjetiva e não cognitiva porque, como explica Scruton, é independente de conceitos – o termo “dependência” aqui remete à representação. Ou seja, para Kant, o verdadeiro prazer estético é livre porque não pode depender dos conceitos que acompanham representações (2001, p. 107). Assim, ao passo que para Aristóteles, o deleite estético depende do sucesso representacional, para Kant, a relação tem de ser de independência. É possível ainda esboçar uma terceira definição, não estabelecida de forma sistematizada por um teórico, mas que foi esboçada brevemente por Ortega y Gasset. Para ele, o deleite estético da arte moderna está vinculado ao intelectualismo da beleza pura da arte artística (2017, p. 54, 74). Podemos, enfim, estabelecer três definições sucintas de beleza (ou deleite estético): a) a aristotélica (cognitiva e dependente); b) a kantiana (não cognitiva e independente); e c) a decadentista (cognitiva e independente). É, entretanto, conveniente pontuar que o conceito de beleza não seja, talvez, desejável e nem necessário para a abordar os assuntos discutidos Mora e Campos. Mora nunca fala exatamente de beleza, mas sim de “perfeição”. Campos apresenta uma definição propositalmente paradoxal, segundo a qual a beleza é uma não-beleza. Vimos como Halliwell, no capítulo anterior, é capaz de discorrer extensivamente sobre a estética aristotélica (falando, inclusive, sobre deleite) sem quase nunca ter de se referir à noção de beleza. Scruton, ao discutir o termo que dá título ao seu livro, estabelece uma série de platitudes, ditando a primeira que a beleza nos deleita (2011, p. 5). Ele também reconhece a possibilidade de dois sentidos para a palavra. Um se refere ao sucesso estético (de forma semelhante ao que Croce chama de sucesso de expressão, mas também semelhante à beleza pura decadentista), o outro, a um *tipo* específico de sucesso, aquele que nos propicia um deleite consolador (que está mais próximo da noção aristotélica). Mas o próprio autor admite que não devemos prestar tanta atenção a palavras, mesmo àquela que define o assunto de seu livro (2011, p. 13-4). Assim, ainda que “beleza” possa ser, por vezes, um sinônimo para prazer estético, aquilo a que devemos mais dar atenção, no caso de Mora e Campos, é o deleite e as razões cognitivas e empíricas que levam efetivamente a ele (ou à ausência dele). No próximo capítulo, no entanto, veremos que um conceito de beleza desvinculado de deleite estético (num significado que remete ao primeiro sentido apontado por Scruton) será essencial para as postulações estéticas do Fernando Pessoa ortônimo.

uma sensibilidade particular. Assim, mesmo que Campos não enfatize um componente linguístico (a expressão), como o faz Croce, existe o fator comum da intuição ou sensibilidade particulares. De sua definição, segue que, para Croce, a particularidade da expressão só pode ser entendida por intermédio dela mesma, ou seja, a expressão não é um meio relacional mediante o qual se alcança um pensamento ou sentimento contingentemente conectado a ela. Disso, segue que a representação perde importância na expressão artística, porque ela é somente um intermédio utilitário para se obter algo desvinculado da expressão em si. Assim, Croce faz uma distinção clara entre ciência, que diz respeito ao universal, e arte, que diz respeito ao particular. Por outro lado, da definição de Campos, segue que a arte parte do geral para o particular, ao contrário da ciência, em que se parte do particular para o geral. Arte não é um produto de inteligência⁴⁰, mas sim de sensibilidade e, portanto, não pode ter alcance universal. Vemos, assim, que neste ponto, o pensamento de Croce e Campos é deveras semelhante. Já em relação ao deleite estético, Croce afirma que, em razão de sua natureza utilitária, uma estética do simpático não pode ser admitida. Collingwood complementa o pensamento crociano ao explicar que a representação, por ser produto de ofício⁴¹, cuja finalidade é satisfazer uma necessidade, ou seja, agradar ou deleitar, é desprovida de propósito estético. Campos, por sua vez, nunca declara explicitamente que sua arte não deve agradar ou que deve desagradar, mas é razoável deduzir que, uma vez que sua estética é oposta a uma cuja finalidade é agradar, o deleite não faz parte de sua teoria. Assim, se, para Croce, a arte não deve agradar porque deleite é algo utilitário, para Campos, a ausência de deleite é uma consequência do princípio de sua arte, que se baseia na sensibilidade – que é particular – ao invés da inteligência – que é universal. Lembremos, entretanto, que, para ambos, o conhecimento científico, vinculado a conceitos

⁴⁰ É interessante ressaltar que Campos não diferencia os decadentes dos aristotélicos, como já mencionado, porque, para ele, ambos se baseiam em inteligência. Ele esquece, no entanto, que o universal poético aristotélico é uma junção entre sentimento e inteligência, e o decadente conta com a inteligência apenas no sentido de um esteticismo puro e frígido porque, como explicou Ortega y Gasset, tem repúdio à emoção romântica. Também é interessante notar que a emoção romântica só é possível em razão da base representacional de uma obra, que permite reconhecimento de universais. A sua estética e a de Croce, portanto, ignoram o universal poético, que envolve uma dependência em relação ao mundo em virtude do caráter representacional, em favor da sensibilidade particular. É importante perceber que as estéticas de Croce e Campos estão muito mais próximas da dos decadentistas do que da aristotélica. Na nota anterior, sugerimos que a estética aristotélica é cognitiva e dependente. Já a kantiana (ou crociana) e a decadentista são independentes. E ainda que a aristotélica e a decadentista tenham o fator cognitivo em comum, na aristotélica, a cognição, além de preceder a emoção, diz respeito ao entendimento de universais poéticos ao passo que, na segunda, ela, além de eliminar a emoção, diz respeito mais a universais filosóficos – seguindo o raciocínio de Eco, que sugere que os simbolistas abandonaram o ideal da beleza ao transformar a arte em um instrumento de conhecimento. Portanto, observamos que a aristotélica não tem fatores comuns com nenhuma outra, enquanto que a decadentista e a crociana tem pelo menos um fator em comum.

⁴¹ Lembremos que a noção de *téchnē* é fundamental para o entendimento estético aristotélico e que, para Mora, o artista é um operário.

universais, ou seja, à inteligência, tem valor utilitário. Então, ambos estão dizendo a mesma coisa, ainda que por vias distintas.

Da síntese e da comparação, podemos, por fim, pontuar os princípios que regem a estética de Campos: (a) a arte, como a vida, deve ser um processo de assimilação, por meio da reação da sensibilidade àquilo que é geral; (b) como consequência, a arte é um esforço de dominação por meio da *força*, que deve subjugar o que é universal e torná-lo particular; (c) como consequência, o artista priva o público de deleite estético (no sentido estrito) uma vez que este é forçado a sentir o que aquele sentiu, ou, em outras palavras, não há entendimento de universais.

Uma observação interessante é que a estética de Campos parece seguir a terceira linha do comportamento da composição lírica que Friedrich, mencionado no início deste capítulo, diz ser “transformar”. E isso se deve ao fato de que a “força”, o conceito central no pensamento do heterônimo, resulta em alteração ou transformação – de forma análoga ao que uma força faz no sentido científico, no qual Campos insiste – não da ética (ou seja, do comportamento), mas da estética (isto é, da sensibilidade) do público.

No próximo capítulo, analisaremos as ideias do Fernando Pessoa ortônimo. Veremos que, dentre os três autores pessoanos abordados nesta dissertação, ele possui o pensamento mais complexo.

Capítulo 3. O pensamento conjugado de Fernando Pessoa

Os escritos de Fernando Pessoa existem em número consideravelmente maior do que os dois autores pessoanos tratados nos capítulos anteriores. Como consequência, veremos que a complexidade de seu pensamento é, também, mais significativa do que os outros dois. Isso se deve parcialmente ao fato de que as ideias de Pessoa abarcam boa parte dos conceitos dos autores apresentados nos capítulos anteriores, mas não em formulações rigorosas. Pelo contrário, o ortônimo é capaz de amalgamar noções opostas, o que resulta num pensamento único e independente das concepções de Mora e Campos, ainda que, em parte, utilizando algumas ideias próprias de suas teorias. Começemos, assim, analisando o ensaio “Athena”, publicado na revista homônima, em outubro de 1924.

Pessoa inicia seu texto afirmando que cultura é o aperfeiçoamento subjetivo da vida. Mas há dois modos de alcançar tal aperfeiçoamento: um direto, e outro indireto. Assim, quando realizado de forma direta, se chama arte, porque aperfeiçoamos a nós mesmos. Quando de forma indireta, ciência, porque “aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou ilusão, do mundo.” Entretanto, continua Pessoa, como “o nosso conceito do mundo compreende o que fazemos de nós mesmos, e, por outra parte, no conceito, que de nós formamos, se contém o que formamos das sensações, pelas quais o mundo nos é dado”, sucede que em seus fundamentos subjetivos, “e portanto na sua maior perfeição em nós (...), a arte se mistura com a ciência, a ciência se confunde com a arte⁴²” (2017, p. 31-2). Depois, partindo de um entendimento que concebe a Grécia antiga como sendo a raiz de todo espírito da cultura ocidental (2017, p. 32), Pessoa afirma que figura em dois deuses a produção da arte: em Apolo, figura a relação “instintiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja ação a arte tem origem como beleza” e, em Atena, figura “a união da arte e da ciência, em cujo efeito a arte (como também a ciência) tem origem como perfeição”. Assim, sob “o influxo do deus nasce o poeta, entendendo nós por poesia, como outros, *o princípio animador de todas as artes*; com o auxílio da deusa se forma o artista” (2017, p. 33). Pessoa, então, desenvolve esse raciocínio e argumenta que a sensibilidade apenas “não gera a arte; é tão somente a sua condição”. Dessa forma, há

mister que ao que a sensibilidade ministra se junte o que o entendimento lhe nega. Assim se estabelece um equilíbrio; e o equilíbrio é o fundamento da vida. A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjetividade da emoção e a objetividade do

⁴² Lembremos que, tanto para Mora quanto para Campos, a arte é necessariamente desvinculada da ciência (com a ressalva de que, para Mora, apesar de as duas se assemelharem na eliminação do fator pessoal, diferenciam-se na execução, ou seja, uma – a arte – interpreta e a outra – a ciência – cria). Vemos que, para Pessoa, as duas se fundem.

entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjetiva e objetivo, se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram⁴³.

Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele. Deve nascer no indivíduo per, que não em, o que ele tem de individual. No artista nato a sensibilidade, subjetiva e pessoal, é, ao sê-lo, objetiva e impessoal também. Por onde se vê que em tal sensibilidade se contém já, como instinto, o entendimento; que há portanto fusão, que não só conjugação, daqueles dois elementos do espírito.

A sensibilidade conduz normalmente à ação, o entendimento à contemplação. A arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação ativa, uma ação parada. É esta fusão, composta em sua origem, simples em seu resultado, que os gregos figuraram em Apolo, cuja ação é a melodia. Não tem porém valia como arte essa dupla unidade senão com seus elementos não só unidos mas equivalentes⁴⁴ (2017, p. 34).

Mais adiante, no seu texto, Pessoa estabelece uma relação entre o aperfeiçoamento, que ele afirma buscarmos na arte (2017, p. 35), e a classificação hierárquica das artes. Ele associa, portanto, o aperfeiçoamento temporário às artes que ele classifica como inferiores – a dança, o canto e a representação –, o aperfeiçoamento constante às artes que ele denomina como superiores concretas – a pintura, a escultura e a arquitetura –, e o aperfeiçoamento permanente às artes que ele considera como superiores abstratas – a música, a literatura e a filosofia que, para ele, “abusivamente se coloca entre as ciências, como se ela fora mais que o exercício do espírito em se figurar mundos impossíveis” (2017, p. 35-6). Pessoa ressalva, entretanto, que essas categorias não são estanques. Então, da mesma forma que “qualquer das artes superiores pode descer ao nível da ínfima, quando se dê o fito que naturalmente convém àquela, assim também as inferiores e as concretas podem, em certo modo, alçar-se ao da suprema.” O ortônimo, então, advoga que “toda arte, seja qual for seu lugar natural, deve tender para a abstração das artes maiores”. Para Pessoa, são três os “elementos abstratos que pode haver em qualquer arte, e que podem portanto nela sobressair: a ordenação lógica do todo em suas partes, o conhecimento objetivo da matéria que ela informa, e a excedência nela de um pensamento abstrato.” Sendo assim, “em qualquer arte é dado, em maior ou menor grau, manifestarem-se estes elementos, ainda que só nas artes abstratas, e sobretudo na literatura, que é a mais completa, possam manifestar-se inteiramente”. E é essa mesma abstração das artes superiores que corresponde ao “estádio supremo da ciência.” Para Pessoa, “à medida que se eleva e se

⁴³ A noção de vitalidade é fundamental para os três autores. Para Mora, “dar vida à obra de arte” significa realizar uma “imitação completa” da natureza porque vitalizar é dar “impressão de realidade” à imitação. Mas essa impressão de realidade só é possível se o artista exprime sensações que “sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida”, segundo o princípio de generalidade do próprio Mora. Então, o geral prevalece sobre o particular no pensamento de Mora. Para Campos, o equilíbrio vital é resultado da assimilação do que é externo por parte do que é interno, ou seja, o particular prevalece sobre o geral. Já para Pessoa, o equilíbrio é o fundamento da vida, e o equilíbrio consiste na existência mútua dos dois, geral e particular.

⁴⁴ A insistência de Pessoa nisso revela-nos que a união de ideias opostas é imprescindível para sua visão sobre arte.

aperfeiçoa”, a ciência tende para a abstração porque é “no nível da abstração que a arte e a ciência, ambas se alçando, se conjugam, como dois caminhos no píncaro para que ambos tendam. É este o império de Atena, cuja ação é a harmonia” (2017, p. 37). Ainda assim, essa abstração, mesmo em seu grau final, não deixa de ser concreta. O ortônimo argumenta que, como toda ciência tende para a matemática, “tende, com isso, para uma abstração concreta, aplicável à realidade e verificável em seus movimentos físicos”. Assim,

toda a arte, por mais que se eleve, não pode desprender-se do entendimento e da sensibilidade, em cuja fusão se criou e teve origem. Onde não houver harmonia, equilíbrio de elementos opostos, não haverá ciência nem arte, porque nem haverá vida. Representa Apolo o equilíbrio do subjetivo e do objetivo; figura Atena a harmonia do concreto e do abstrato. A arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum. O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstrato. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda a estética: um poema disse, é um animal (2017, p. 38).

Por fim, Pessoa ainda estabelece que a finalidade da arte suprema não é dar alegria ou satisfação. Assim, se “a arte ínfima tem por dever o entreter, se a média tem por mister o embelezar, elevar é o fim da suprema.” Mas elevar, para Pessoa, “é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem” (2017, p. 38-9).

Observamos, então, que o pensamento de Pessoa tende, em parte, para uma fusão entre as ideias de Mora e de Campos. De Mora, Pessoa conserva o princípio da universalidade, isto é, de que “artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos”, e o papel do entendimento. Esses dois fatores aliam-se à contemplação, pois dizem respeito ao entendimento de universais. E, como vimos no primeiro capítulo, o resultado desse entendimento é um natural deleite estético. Pessoa, todavia, se afasta desse fator na medida em que, para ele, a elevação da arte suprema é desumanizadora – e, como vimos no capítulo anterior, a desumanização significa uma fuga do paradigma representacional. Pessoa também não compartilha do princípio da generalidade de Mora, que “supõe a eliminação do fator pessoal”. É aí que entra o componente da sensibilidade, de Campos, já que a arte, para Pessoa, para nascer, tem de ser de um indivíduo. E a sensibilidade individual nos remete à noção de *força* de Campos, “porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos”. E é a sensibilidade individual que se alia à ação, ou melhor, à reação por parte do público em relação à obra do artista. No entanto, Pessoa não pensa, como Campos, que a sensibilidade deve assimilar aquilo que é externo de forma a eliminar o que é geral e prevenir a atuação da inteligência. Assim, entre o entendimento e a

sensibilidade, não deve haver apenas conjugação, mas sim fusão. E tal fusão equilibrada consiste numa contemplação ativa ou ação parada, que o ortônimo coloca como sendo um princípio apresentado sob a figura de Apolo. Já o princípio que figura em Atena, por sua vez, diz respeito à união, ou harmonia, entre concreto e abstrato, ou entre arte e ciência. E, em relação a esse segundo princípio, vemos que, como já mencionado, Pessoa discorda tanto de Mora quanto de Campos porque, para nenhum dos dois, arte é uma atividade equivalente à ciência – ainda que, para Mora, haja princípios semelhantes –, ao passo que, para o ortônimo, a união entre arte e ciência leva aquela à perfeição.

As ideias de Pessoa sobre estética também aparecem em vários textos que abordam o sensacionismo, movimento estético criado por Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Seleccionamos um texto, presente nas *Obras em prosa*, que sintetiza bem as características do movimento. No escrito, Pessoa afirma que, “para o Sensacionista, cada idéia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra.” Ele, então, estabelece três regras fundamentais da arte. A primeira diz que toda “a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objetivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza”, ou seja, “um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo.” A segunda regra diz que toda “arte é expressão de qualquer fenómeno psíquico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exata quanto caiba na competência artística do fautor, da expressão à coisa que quer exprimir.” Assim, “não há para a arte critério exterior. O fim da arte não é ser compreensível, porque a arte não é a propaganda política ou imoral.⁴⁵” A terceira regra, enfim, dita que a “arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto dos seus desígnios.” Para Pessoa, portanto, o “artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar

⁴⁵ Vemos, por essas duas primeiras regras, mais uma vez, a existência simultânea dos pensamentos tanto de Mora quanto de Campos no de Pessoa. Assim, aparece tanto a ideia de que a arte deve ser a imitação da ordenação e de harmonia presentes na natureza quanto da noção de que a arte é a expressão de um fenómeno psíquico particular, independente de critérios exteriores. Se nos determos com atenção sobre essa conceituação, observamos, entretanto, que os dois conceitos que Pessoa tenta mesclar são conflitantes entre si. A primeira regra diz que uma obra é criada a partir de elementos exteriores, que estão, dessa forma, presentes na natureza. Se isso é verdade, essa obra deve ser, por consequência, compreensível. A segunda regra, por sua vez, afirma que o fim da arte não é ser compreensível por não depender de critérios exteriores. Temos de levar em consideração, no entanto, o que Pessoa afirma em “Athena”, e lembrar que deve haver uma fusão entre esses dois fatores conflitantes, ou seja, fusão entre entendimento e sensibilidade. No processo de fusão, a importância da natureza e da particularidade do fenómeno psíquico expresso parece dar lugar à inteligência lógica de forma que o paradigma passa a ser científico, abstrato, diferente das concepções de Mora e Campos, para os quais a concretude do entendimento e da sensibilidade prevalece.

a outra coisa que ao que escreve, pinta, ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fora de si. Por isso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem imoral” pois ambas “implicam que o artista desceu a preocupar-se com a gente de lá fora.” Mas se a arte tem um resultado social, “isso é com a Natureza e não com o poeta ou o pintor. A Natureza produz determinado artista para um fim que esse próprio artista desconhece, pela simples razão que ele não é a Natureza.” Dessa forma, quanto mais o artista queira” dar um fim à sua arte, mais ele se afasta do verdadeiro fim dela – que ele não sabe qual é, mas que a Natureza escondeu dentro dele, no mistério da sua personalidade espontânea, da sua inspiração instintiva.” Logo, todo o “artista que dá à sua arte um fim extra-artístico é um infame.” Assim, a “indiferença para com a Pátria, para com a Religião, para com as chamadas virtudes cívicas e os apetrechos mentais do instinto gregário são não úteis, mas absolutamente deveres do Artista.” E se isto é amoral, “a culpa é da Natureza que o mandou criar beleza e não pregar a alguém.” Portanto, é “perfeitamente lógico que um artista pregue a Decadência na sua arte, e, se for político, pregue a Vida e a Força na sua política. (...) Não se admite que um artista escreva poemas patrióticos, como não se admite que um político escreva artigos anti-patrióticos” (1998, p. 434-5).

Vemos, então, que Pessoa revela sua afinidade com o pensamento dos decadentistas. Pelo observado até agora, podemos notar que Pessoa também parece ignorar o universal poético. Seu universal é científico no sentido de que ele preza não por uma inteligência natural, vinculada ao entendimento do universal poético, mas por uma inteligência lógica, associada ao entendimento do universal científico. Vimos que, como Eco explica no capítulo anterior, há, por parte dos decadentistas, uma vocação a entender a arte como instrumento de conhecimento (2015, p. 359), ou seja, com valor epistemológico, científico. Esse ideal científico aparece no princípio figurado, na visão de Pessoa, por Atena. Assim, lembremos do ensaio que a “arte suprema é o resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum.” Para Pessoa, no entanto, parece haver uma prevalência do ideal científico sobre o concreto no sentido de que, como já argumentado, a fusão dos dois fatores concretos parece abrir espaço para que o abstrato possa sobressair⁴⁶. Essa

⁴⁶ Jacinto do Prado Coelho, a firma que o objetivismo presente nas postulações teóricas de Pessoa chega a assumir “pretensões científicas positivistas: parece querer incorporar na estética as aquisições da ciência do século XIX e, no que a estética tem de específico (entendida a obra de arte como criatura autônoma), injectar-lhe um espírito científico. Tais pretensões”, continua Coelho, “claramente ‘datadas’ desenvolvem-se paredes-meias com a visão do mundo como absurdo, da verdade e do erro como pura arbitrariedade; convizinhos estranhamente com o misticismo profético e a expenência ocultista” (1973, p. xxvi).

primazia pelo abstrato em detrimento do concreto irá aparecer com evidência nos próximos fragmentos a serem analisados.

As ideias sobre estética de Pessoa não se resumem ao que está contido em “Athena” e nos textos sobre o sensacionismo. Diversos fragmentos avulsos contêm considerações, muitas vezes, semelhantes ao que é apresentado nos ensaios analisados, mas ideias novas também podem ser encontradas e, após analisá-las, veremos que elas formam um pensamento único e coeso, além de reforçar parte das conceituações apresentadas até então. Passemos, então, para esses fragmentos.

Num desses excertos, Pessoa afirma que a “finalidade da arte não é agradar” pois o prazer é apenas um meio, não um fim. A finalidade da arte, portanto é “a elevação do homem *por meio da beleza*” (1998, p. 226-7). Em outro fragmento, de forma semelhante ao que fez em “Athena”, declara que há “as artes cujo fim é *entreter*, que são a dança, o canto e a arte de representar”, aquelas “cujo fim é *agradar*, que são a escultura, a pintura e a arquitetura”, e aquelas “cujo fim é *influenciar*, que são a música, a literatura e a filosofia” (1998, p. 227-8). Ainda em outro fragmento, alega que o “fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar.” Mas explica que elevar e “libertar não são a mesma coisa” porque quando nos elevamos, “sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós.” Quando, porém, nos libertamos, “sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós.” Assim, “a libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos” (1998, p. 228). Num último excerto sobre o assunto, faz uma nova divisão entre “artes do agrado”, “artes do aperfeiçoamento” e “artes de influenciar”. Então, esclarece que a base de artes de aperfeiçoar é tornar o útil agradável “porque tornar o útil agradável é aperfeiçoar o útil, tornando-o mais útil, fazendo-o servir em si o seu fim direto, que constitui a sua utilidade”. Assim, estabelece-se uma escala “da mais direta agradabilização [sic] do útil para a menos direta; da arquitetura, portanto, através da escultura para a pintura”.⁴⁷

⁴⁷ A semelhança das ideias de Pessoa com as de Georg Wilhelm Friedrich Hegel é notável. O pensamento do filósofo alemão é marcado pela ideia de que a finalidade da arte é a elevação espiritual por meio da beleza: a verdadeira arte “leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência (...) os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito” (2001, p. 32). Para Hegel, portanto, a “finalidade suprema” da arte é o “aperfeiçoamento do ser humano” (2001, p. 71) uma vez que o “reino da bela arte é o reino do *espírito absoluto*” (2001, p. 109). Para o filósofo, também existe uma hierarquia dentre as formas de arte, sendo o primeiro degrau ocupado pela arte simbólica (arquitetura), o segundo, pela clássica (escultura) e o último, pelas artes românticas (pintura, música e poesia). A poesia ocupa o topo dessa hierarquia uma vez que a “arte poética é a arte universal do espírito tomado livre em si mesmo que não está preso ao material exterior e sensível para sua realização” (2001, p. 102). Por fim, Hegel ainda afirma que a “arte, por meio da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião (...) e da filosofia” (2001, p. 115). Lembremos que Pessoa relaciona o aperfeiçoamento temporário às artes que ele classifica como inferiores – a dança, o canto e a representação –, o aperfeiçoamento

Depois, explica que o fim das artes de influenciar “é transmitir civilização, passar de umas gerações para outras o resultado do trabalho psíquico de cada uma.” Dessa forma, o ideal do artista influenciador é alto na medida em que ele tem “consciência do seu mister, na proporção em que tem consciência do seu papel de influenciador de gerações futuras, e da sua missão de quem deve deixar perenemente aumentado o património espiritual da humanidade”. O autor ainda divide didaticamente a finalidade das artes de influenciar em três tipos distintos. São eles: o “fim representativo”, de acordo com o qual o artista procura “deixar alguma coisa que represente o estado da sua época”; o “fim valorizador”, segundo o qual o artista procura deixar “alguma coisa que dê valor à sua pátria (ou à humanidade)”; e o “fim instrutivo”, conforme o qual o artista procura deixar “alguma coisa que perenemente mande nas almas.” Por fim, acrescenta três razões pelas quais uma obra sobrevive. São elas: a “sua construção, porque, sendo a construção o sumo resultado da vontade e da inteligência, apoia-se nas duas faculdades cujos princípios são de todas as épocas, que sentem e querem da mesma maneira”; a “sua profundidade psicológica”; e o “carácter abstracto e geral da emoção que emprega”, ou seja, a emoção moderada tende a sobreviver porque é “característica de todas as épocas”, ao passo que as emoções excessivas variam de época para época e são, portanto, o que “há de passageiro em cada uma” (1998, p. 228-9).

Vemos assim, que Pessoa, em diferentes momentos, atribui denominações relativamente distintas para cada um dos níveis na sua hierarquia das artes. Assim, a finalidade do nível mais elevado – que é aquele sobre qual nos deteremos – pode ser aperfeiçoar permanentemente (que, como visto em “Athena”, significa, na verdade, elevar), elevar por meio da beleza, libertar (que significa, como ele mesmo explicou, uma elevação interior) ou, ainda, influenciar – sendo este último detalhado pelo ortônimo de maneira mais complexa. A finalidade das artes de influenciar é transmitir o resultado do trabalho psíquico de uma geração para outra de forma deixar perenemente aumentado o patrimônio espiritual da humanidade. Para isso, o artista é guiado por três propósitos: o de deixar uma marca de seu tempo, o de valorizar a humanidade e o de instruir almas de forma permanente. Dessa forma, as três razões por que uma obra sobrevive são a construção, a profundidade psicológica e o carácter geral da emoção. Os elementos aos quais devemos nos atentar, aqui, são: o terceiro propósito pelo qual o artista se guia (o “fim instrutivo”) e as duas primeiras razões de sobrevivência de uma obra (a construção e a profundidade psicológica). Esses três elementos parecem apontar para uma espécie de

constante às artes que ele denomina como superiores concretas – a pintura, a escultura e a arquitetura –, e o aperfeiçoamento permanente às artes que ele considera como superiores abstratas – a música, a literatura e a filosofia.

aprimoramento cognitivo que deve ser causado no público por uma obra. Pois a instrução que visa deixar algo que “perenemente mande nas almas” parece se referir a um tipo de aprendizado; e a construção – que é o ápice resultante da vontade e da inteligência por apoiar-se nas duas faculdades cujos princípios são de todas as épocas –, juntamente com a profundidade psicológica, também parecem remeter a um empenho cognitivo. E as obras que forem capazes de realizar esse aprimoramento da melhor maneira, são as que merecem sobreviver porque, como disse o próprio Pessoa, é o resultado do trabalho psíquico (cognitivo) que aumenta o patrimônio espiritual da humanidade. E esse aprimoramento cognitivo parece estar mais associado à inteligência abstrata, que diz respeito ao universal científico, do que à inteligência natural, relacionada ao universal poético. Essa conclusão prévia é importante porque, como veremos em excertos seguintes, um fator fundamental no qual Pessoa se baseia para determinar a permanência das obras literárias é a beleza. E veremos também que a noção de beleza, para o ortônimo, consiste no aprimoramento cognitivo. Por ora, detenhamo-nos sobre outros fragmentos que nos permitirão chegar a essa conclusão.

Em relação à “questão da arte moral ou imoral – se a arte deve ser *‘art for art’s sake’*, independentemente da moralidade” –, Pessoa assevera que devemos dar inteira razão aos estetas porque “a arte tem, em si, por fim só a criação de beleza, à parte considerações de ser moral ou não.” Assim, ainda que a arte tenha duas feições, a social (por estar inserida em um ambiente moral) e a artística (que consiste na criação de beleza), é a feição artística que prevalece porque a beleza é uma coisa independente do consenso humano, apesar de julgada por ele⁴⁸. Dessa forma, “como a beleza em si, digamos, é independente de opiniões”, a arte “nenhum outro fim tem que a criação da beleza”⁴⁹. Pessoa ainda acrescenta que, pelo fato de o artista viver em sociedade, ele também é regido por leis humanas e, dessa forma, é natural que ele queira ver

⁴⁸ É imprescindível fazer uma distinção aqui entre arte moral e arte moralizante. De acordo com o que foi explicado no primeiro capítulo, existe uma distinção entre as visões de Platão e Aristóteles no que concerne a dimensão ética da arte. Para o primeiro, a arte deve ser moralizante, ou seja, ser pautada por princípios éticos de maneira que tais princípios sejam ensinados. Para o segundo, todavia, a arte diz respeito a esses princípios na medida em que eles fazem parte do mundo em que o público está inserido e que está sendo representado no poema. Dessa forma, para Aristóteles, um poeta, por exemplo, preocupa-se em apresentar preceitos éticos em um poema pela simples razão de que o público os reconhece e, assim, é capaz de fazer conexões entre esses preceitos e as ações realizadas pelos personagens da narrativa, e não porque esses preceitos devam servir como uma matriz doutrinária. No texto sobre o sensacionismo, Pessoa faz inconscientemente essa distinção na segunda e na terceira regras que estabelece, apesar de que não utiliza o termo “moralizante” e não especifica o sentido do termo “moral”. De acordo com a segunda, não “há para a arte critério exterior” porque o “fim da arte não é ser compreensível”, ou seja, a arte não é moral. A terceira diz que a “arte não tem, para o artista, fim social”, ou seja, a arte não é moralizante. No trecho atual, Pessoa não parece se preocupar com essa discriminação e, dessa forma, trata arte moral como sendo igualmente moralizante.

⁴⁹ Em outro fragmento, de assunto relacionado, e que serve de complemento a este, assevera que a “arte propaganda faz mal, porque, por ser propaganda, é sempre má arte, e, por ser arte, é sempre má propaganda.” Por isso, o “artista não tem que se importar com o fim social da arte, ou, antes, com o papel da arte dentro da vida social. Preocupação é essa que compete ao sociólogo e não ao artista. O artista tem só que fazer arte” (p. 1998, p. 264).

sua obra admirada e que almeje obter glória por conta dela. Porém, como “puramente artista, nenhuma outra lei tem que não seguir a estética”, mas “já buscando agradar se tem que submeter a outras leis”. Só que “a natureza da humanidade é uma só, não se divide em estética, moral, intelectual, etc.” Assim, apenas a “Estética personalizada”, ou seja, personificada, “é que poderia apreciar uma obra de arte sob o ponto de vista puramente estético”⁵⁰ (1998, p. 234-5).

Num excerto intitulado “Introdução à estética”, Pessoa distingue, na forma artística, duas partes: “a forma concreta ou material, que se prende com a matéria mesma da obra, e a forma abstracta ou imaterial, que se prende só com a inteligência e depende de suas leis imutáveis.” O autor, então, afirma que existem três “leis da forma abstracta, e, como são da forma abstracta, aplicam-se a todas as artes e a todas as formas de cada arte.” Como esse texto, no entanto, está inacabado, o ortônimo acaba por apresentar apenas duas dessas leis, que são a “unidade” e a “universalidade ou objetividade”. Ele então esclarece que por “*unidade* se entende que a obra de arte há-de produzir uma impressão total definida, e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão”, não havendo nela, dessa forma, “nem elemento que não sirva para esse fim, nem falta de elemento que possa servir para esse fim. É uma falha artística,” continua o autor, “por exemplo, a introdução em um poema de um trecho, por belo que seja, que não tenha relação necessária com o conjunto do poema,” assim como “a introdução em um drama de uma cena em que, por grande que seja a força ou a graça própria, a ação pára ou não progride, ou, o que é pior, se atrasa.” Já pela segunda lei, denominada de “*universalidade*, ou *objetividade*, se entende que a obra de arte há-de ser imediatamente compreensível a quem tenha o nível mental necessário para poder compreendê-la.” Sendo assim, quanto mais “altamente intelectual for uma obra de arte, maior será, em princípio, a sua universalidade, pois que a inteligência abstrata é a mesma em todos os tempos e em todos os lugares (...), enquanto a sensibilidade varia de tempo para tempo e de lugar para lugar⁵¹” (1998, p. 246-7). Podemos observar que esse trecho reforça a relevância do aspecto cognitivo no

⁵⁰ Isso nos remete à postulação de Ortega y Gasset, no capítulo anterior, de que a arte moderna é uma “arte artística”, ou seja, uma arte para artistas.

⁵¹ Lembremos que unidade e universalidade são também princípios aristotélicos, como vimos no primeiro capítulo, que estão intimamente vinculados à cognição. Mas, ainda que o fator cognitivo seja comum tanto na estética aristotélica quanto na decadentista, como apontamos no segundo capítulo, a função da cognição é distinta em cada uma. Assim, para Aristóteles, a cognição possui um caráter natural, de reconhecimento e entendimento de um conteúdo que já era anteriormente conhecido ao público. Para os decadentistas, por outro lado, a cognição tem um aspecto artificial, que exige um esforço, um empenho por meio do qual a mente seja capaz de estabelecer relações entre elementos abstratos de forma a compreender uma totalidade. Apesar de tanto Pessoa quanto Mora se dizerem influenciados por Aristóteles, suas interpretações das ideias do filósofo são distintas. Lembremos que para Mora, ainda que existam semelhanças, arte difere da ciência. Pessoa, por sua vez, no texto intitulado “Impermanência” – do qual trataremos com mais atenção logo a seguir, afirma que “a disciplina grega do pensamento é a base científica de toda a arte” (1998, p. 506). Podemos, portanto, constatar, por esse trecho, que Pessoa está muito mais próximo dos decadentistas do que de Aristóteles.

pensamento estético de Pessoa. Sendo a forma abstrata regida pelos princípios da unidade – que exige um empenho mental de maneira que cada elemento de uma obra possa ser compreendido coesamente com o conjunto – e da universalidade – que é maior quanto mais altamente intelectual for um obra –, notamos o papel fundamental e o acentuado valor que Pessoa atribui à inteligência (ou cognição) abstrata. E, se lembrarmos que o único fim da arte é a criação de beleza, como salientado no parágrafo anterior, deduzimos, assim, que o fim da arte, ou seja, a beleza, é o aprimoramento intelectual ou cognitivo. Pessoa também irá estabelecer a beleza como um elemento definidor da permanência das obras. Mas, antes de discutirmos isso especificamente, passemos por mais alguns tópicos abordados pelo autor.

Em mais um fragmento inacabado, Pessoa alega que há três qualidades fundamentais do artista: a originalidade, a construtividade⁵² e o poder de suspensão. Para o ortônimo, a originalidade caracteriza o gênio e, frequentemente não se sabe avaliar bem a originalidade de um autor “por não se saber, em geral, medir o valor das influências que ele recebe⁵³”. Sobre a construtividade, Pessoa afirma que os “românticos confundem em geral o poder de construção com o poder de desenvolvimento, o qual, meramente por si, e desprovido da base de construção propriamente dita, não passa de uma mera facilidade retórica sem grande valor, salvo episódico.” O que o autor sugere aqui, com o elemento da construção, parece estar vinculado ao empenho cognitivo da apreciação estética, em contraste com um entendimento espontâneo, natural, associado com a “facilidade retórica”. Enfim, em relação ao poder de suspensão, afirma que, por esse elemento, deseja “expressar aquilo que no artista permite tornar inteiramente perspicua a sua intenção e a sua emoção.” Por isso, importa muito “não confundir ‘poder de sugestão’⁵⁴ com ‘compreensibilidade’, como importa não confundir perspicuidade com clareza.” É sobre esse tipo de confusão, Pessoa conclui, que “assenta o erro que sempre houve, da parte das pessoas de escassa sensibilidade, na crítica aos poetas simbolistas e decadentes – todos aqueles que, no seu pleníssimo direito, foram perspicuos sem serem claros” (1998, p. 249). Assim, vemos que perspicuidade, para o ortônimo, não quer dizer necessariamente inteligibilidade. Nesta dissertação, vínhamos usando o termo “inteligibilidade” de maneira intimamente associada com a compreensibilidade envolvida no entendimento natural de obras realizadas a partir do paradigma representacional. A perspicuidade, contudo, para os artistas

⁵² Neologismo de Pessoa.

⁵³ Daqui, Pessoa classifica a originalidade em três tipos: “a) de pensamento, b) de modo de manifestar esse pensamento, c) de modo de manifestar essa manifestação” No fim, ainda atribui outras denominações para as duas primeiras: “a) originalidade ideativa” e “b) originalidade formal”. A terceira, entretanto, em razão do inacabamento do texto, fica omissa.

⁵⁴ A qualidade que, a princípio, fora denominada de poder de suspensão, passou a ser referida como poder de sugestão.

modernos – decadentistas –, está vinculada à inteligência lógica que é capaz de fazer associações não óbvias a partir de um esforço cognitivo. Assim, é desejável que se entenda que ser inteligível é ser claro, mas não perspicuo no sentido que o ortônimo atribui ao termo. Manteremos a conotação do termo perspicuo para o aspecto cognitivo associado ao pensamento de Pessoa e dos decadentes.

Passemos, agora, a um outro tópico presente nos escritos pessoanos e que é também fundamental para a determinação de sua conceituação a respeito da permanência das obras. Vejamos o que pensa Pessoa a respeito da noção de gênio. Para o ortônimo, um gênio é alguém que “passa, em geral, incompreendido na sua época” (1998, p. 268). A essência do gênio, então, “é a inadaptação ao ambiente. Dessa forma, Shakespeare é o “exemplo do grande gênio e do grande espírito ligados à insuficiência de talento.” Para Pessoa, o dramaturgo inglês é “tão supremo na intuição que constitui o gênio e na rapidez da esquisitice que constitui a espiritualidade quanto deficiente na construtividade e na coordenação que constituem o talento” (1998, p. 476). Sendo assim, um gênio “não acumula em sua época ou na seguinte os resultados” do seu trabalho (1998, p. 477) porque sua condição “implica uma adaptação ao ambiente abstrato que é formado pela natureza geral da humanidade, comum a todas as nações e a todos os tempos”. Dessa maneira, “a recompensa própria do gênio é a imortalidade”, ao passo que “a recompensa própria do talento é, portanto, o que chamamos fama” (1998, p. 479). Posteriormente, Pessoa explica que o “espírito divide-se em três tipos – o espírito propriamente dito, o raciocínio e a crítica”. Já o talento, em “dois tipos – a habilidade construtiva e a capacidade filosófica”. O gênio, contudo, “é de um único tipo – originalidade.” Os gênios apresentam “uma universalidade; do contrário, não seriam” assim denominados. Eles “figuram uma experiência de todos os tempos, mas comum em todos os tempos a muito poucos homens em cada um. Sendo gênios, tornam-se esses homens imortais” (1998, p. 482). O ortônimo ainda argumenta que o “universal se opõe a qualquer época, porque as características dessa época são necessariamente peculiares”. A razão pela qual, portanto, um gênio, “que lida com valores universais e permanentes”, é mais bem recebido por uma época do que por outra, é simples: quanto “mais universal é o gênio, tanto mais facilmente será aceito pela época imediata seguinte porque mais profunda será sua crítica implícita de sua própria época” (1998, p. 485).

Pessoa também explica que são as “idéias, consideradas como distintas dos propósitos, que fazem a imortalidade – as idéias como forma e não como substância. Em arte tudo é forma, e toda coisa inclui idéias.” Assim, não importa “para o julgamento da posteridade se um poema contém noções materialistas ou idealistas; importa se essas noções são elevadas ou não”. Portanto, argumenta, é necessário que “o artista esqueça a propaganda na arte”. Pode-se pensar,

por exemplo, que “a *Divina Comédia* é propaganda católica.” Mas Dante, quando a escreveu, “esqueceu tudo a respeito de propaganda e escreveu poesia.” Dessa forma, a propaganda “não prejudica a poesia, pela simples razão de que não a atinge. O resultado é que um terço dos comentadores de Dante considera a *Divina Comédia* herética, e muitos deles como propositadamente herética.” Assim, se “o poema pode ser considerado católico e anticatólico, a propaganda não é, decerto, muito eficaz” (1998, p. 491).

Por fim, no ensaio intitulado “Impermanência”, Pessoa argumenta que uma “obra de arte é, portanto, viva ou grande graças à sua aprovação como grande por um ambiente crítico.” Tal ambiente é não o de uma “determinada nação, nem mesmo de uma determinada civilização, mas de todas as nações em todos os tempos, e de todas as civilizações em todas as suas eras”. É o ambiente que possui aquele “elemento humano que está presente onde quer que exista uma sociedade organizada e culta, qualquer que possa ser seu tipo de organização, ou sua espécie de cultura” (1998, p. 503). A seguir, o ortônimo detalha como se dá a escolha de autores:

Gradativamente, os menores, os derivados, recuarão, e as personalidades destacadas virão para a vanguarda. As obras destas, pois, serão elas mesmas joeiradas, e a escolha natural que ocorrerá entre os autores virá a acontecer aos poemas de cada autor que sobreviveu. Nascerá uma antologia para cada nação – uma antologia superabundante, mas não já questionável. Uma triagem final reduzi-la-á ao que de melhor existe no permanente.

Assim será dada a sentença gradual das épocas e limitada a fama do autor à antologia e da antologia maior a uma menor.

Para um espírito que, para além dos aspectos externos, procura ver aquela substância imortal de Beleza, que se conserva oculta ante o que é transitório, (...) o curso inato do processo é fácil de descrever.

Assim, “se tivermos sempre presentes aqueles princípios que são os embalsamadores da beleza escrita, os doadores de perenidade e os estatuários da fama imortal, estaremos seguros a respeito de alguns livros, de alguns poemas” (1998, p. 504-5).

O pensamento de Pessoa se assemelha muito ao do crítico americano Harold Bloom, para quem a permanência das obras, ou seja, a formação do cânone, também parte de um critério estético. Para ele, a alta literatura serve como um padrão de julgamento porque ela é uma conquista estética, e não propaganda de Estado, mesmo que a literatura possa ser usada, e certamente vá ser usada, para servir ao interesse de um Estado (1997, p. xvii). Bloom explica que a angústia da influência, conceito central de seu pensamento, que dá título a uma de suas obras, resulta de um complexo ato de forte “desleitura”⁵⁵, uma leitura criativa que ele chama de “desinterpretação”⁵⁶. Assim, o que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras

⁵⁵ *Misreading* no original em inglês.

⁵⁶ *Misprision* no original em inglês.

são obrigadas a manifestar, é consequência da desinterpretação, ao invés de sua causa. Portanto, tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária, ou seja, deve haver uma forte desleitura por parte de um novo escritor antes que ele seja capaz de criar uma nova grande obra (1997, p. xxiii). Sendo assim, no pensamento de Bloom, a história literária é entendida como indistinguível da influência literária, uma vez que autores fortes fazem essa história ao distorcer a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo (1997, p. 5). Bloom se refere a um autor anônimo grego do primeiro século, conhecido como pseudo-Longino, como sendo o formulador do pensamento crítico baseado no sublime. Para o americano, o sublime é como uma luz⁵⁷ que emana de um poema, peça, história ou romance. Essa luz está *fora* do escritor e se origina de um precursor. Assim, a liberdade criativa pode ser, em relação ao precursor, evasão, mas não fuga. Deve haver, então, *agon*⁵⁸, um confronto por supremacia. Bloom comenta que por muitos anos antes e depois da publicação de *A angústia da influência*, críticos e estudiosos de literatura relutavam em ver arte como uma forma de competição pelo lugar principal, sendo que competição sempre foi um fato central em nossa tradição cultural. A ênfase que Bloom deu ao *agon* como fator central de relações literárias encontrou resistência, segundo ele, porque a noção de influência sempre foi entendida como um modo de transmissão amigável, como uma dádiva harmoniosamente cedida e recebida⁵⁹ (2011, p. 6-7). Nessa linha de pensamento, a noção de defesa, conceito agônico em psicanálise, é de veras adequada para uma teoria de influência. Da mesma maneira que acontece conosco quando nos apaixonamos e nos desfazemos de nossas defesas, poetas fortes, possuídos pelas ambivalências do *eros*, também lutam para repelir quaisquer vínculos totalizantes ao desenvolverem um arsenal de gestos apotropaicos⁶⁰ (2011, p. 14).

⁵⁷ Baseado em um trecho de Longino, que diz que “belas palavras são, em verdade, a luz peculiar do pensamento” (1995, p. 257).

⁵⁸ Palavra existente em inglês, mas de origem grega. Pode ser traduzida como “competição”, “conflito”. O termo é essencial para entender o pensamento de Bloom, uma vez que ansiedade (ou angústia) são formas de conflito psicológico.

⁵⁹ Esse tipo de entendimento é apresentado, por exemplo, no ensaio “Tradição e talento individual”, de T. S. Eliot. Ainda que Eliot considere que a tradição deva ser obtida a partir de muito esforço, e também que situar um novo poeta em relação aos mortos para fins de comparação seja um princípio de estética (1989, p. 38), seu entendimento não é agônico. O talento de um novo autor, para Eliot, reside em sua capacidade de despersonalização e de assimilação da tradição, que deságua em um processo de desenvolvimento de uma “consciência do passado”. E tal processo é benigno, ou seja, não há, no decorrer da assimilação da tradição, uma desleitura que resulte em angústia, em uma obra original. O único sacrifício que acontece, para Eliot, é o da própria personalidade do poeta, de forma que a tradição possa assumir o controle (1989, p. 42).

⁶⁰ Em *A map of misreading*, Bloom explica que sua teoria de origem poética parte da noção de catástrofe do filósofo pré-socrático Empédocles – que Freud considerava seu precursor –, para quem a dialética do amor e ódio cósmicos governam a encarnação poética. Para Bloom, o amor inaugura a obra do precursor é rapidamente transformado em contenda revisionária, sem a qual a individuação do novo poeta não é possível. A Contenda, que, segundo Empédocles, segue o Amor inaugural, causa a catástrofe, removendo os elementos e criando o fogo prometeico da consciência. O nascimento da poesia em um indivíduo é análogo à catástrofe da consciência de Empédocles e à

Ser um crítico longiniano, para o americano, significa celebrar o sublime como virtude estética suprema e associá-lo com uma certa resposta afetiva e cognitiva. Assim, um poema sublime transporta e eleva, permitindo a “nobreza” da mente do autor a ampliar igualmente a mente do leitor. Bloom, então, afirma sua paixão pelos prazeres árdus do sublime⁶¹, presente em autores como Shakespeare, Milton, Shelley e Yeats (2011, p. 16-7). O tratado de Longino nos conta que o sublime literário transporta e expande o leitor no sentido de que, ao ler um autor sublime, como Píndaro ou Safo, passamos por uma experiência de autoria, pois acreditamos ter criado algo que acabáramos de ler⁶². Freud, explica Bloom, identifica esse aspecto do desconhecido⁶³, que retorna da fuga da repressão como algo familiar e há muito estabelecido na mente (2011, p. 18). O crítico também esclarece que a “estranheza”⁶⁴ é a qualidade canônica, a marca da literatura sublime. E a estranheza é o misterioso⁶⁵, o estranhamento do familiar e do habitual. Esse estranhamento manifesta-se de maneira diferente em escritores e leitores, mas, em ambos os casos, a estranheza faz a profunda relação entre sublimidade e influência tornar-se palpável. Assim, para um escritor forte, a estranheza é a angústia da influência porque a condição inescapável da do sublime, ou da alta literatura, é o *agon*. Bloom declara que a angústia da influência está implícita na celebração de Longino porque o sublime – que nos dá a estranha sensação de sermos autores daquilo que acabamos de ler – nos transporta para além de nós mesmos, desencadeando o reconhecimento misterioso (*uncanny*) de que nunca se é inteiramente o autor da própria obra (2011, p. 19-20).

Bloom também afirma pertencer a uma tradição que descende, além de Longino, do crítico Walter Pater, do século XIX, a quem o americano atribui um sutil entendimento do aforismo “arte pela arte”. Para Bloom, o que Pater analisa é o amor pela arte ao considerar a ampliação da consciência. Assim, vivemos em e por momentos de qualidade elevada pela apreciação estética, e eles não têm teleologia, não têm valor transcendental⁶⁶ (2011, p. 22).

catástrofe da gênese instintual de Freud. Empédocles e Freud são, portanto, para Bloom, teóricos da *influência*, da dádiva que esfomeia aquele que a recebe (2003, p. 10-1).

⁶¹ A noção de “prazer doloroso” sempre esteve associada ao sublime, desde o início das teorias sobre o conceito, com Longino. O filósofo irlandês Edmund Burke, no século XVIII, estabelece uma divisão entre o belo e o sublime. Ele é seguido por Kant, que, por sua vez, tem as ideias sobre o sublime desenvolvidas no âmbito da estética artística pelo pensador alemão Johann Christoph Friedrich von Schiller. Para Schiller, o sublime é um sentimento misto. Ele é uma combinação de *aflição*, que se exprime com um estremecimento, e *alegria*, que pode culminar em arrebatamento. Assim, para Schiller, mesmo que o sublime não venha a ser exatamente prazer, por ser doloroso, ele é preferido por almas refinadas (2011, p. 60).

⁶² Baseado no trecho de Longino que diz que “nossa alma é elevada pelo sublime, e preenchida com deleite e vanglória, como se ela mesma já tivesse criado aquilo que acabara de ouvir” (1995, p. 179).

⁶³ *Uncanny* no original em inglês.

⁶⁴ *Strangeness* no original em inglês.

⁶⁵ *Uncanniness* no original em inglês.

⁶⁶ Na conclusão de *The Renaissance*, Pater afirma que a paixão poética, o desejo de beleza e o amor pela arte como fim em si mesma possuem uma sabedoria capaz de gerar como fruto uma consciência altamente estimulada e

O que faz canônicos um autor e sua obra, portanto, para Bloom, é a estranheza, que é um tipo de originalidade que ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha ou não pode ser assimilada de fato. Assim, quando se lê pela primeira vez uma obra canônica, encontra-se mais uma estanha, uma misteriosa supressa do que uma realização de expectativas (1994, p. 3). Então, o cheiro de originalidade deve sempre pairar sobre um aspecto inaugural de qualquer obra que vença incontestavelmente o *agon* com a tradição e entre no Cânone porque o estético e o agônico são uma só coisa de acordo tanto com o pensamento da antiguidade grega quanto de Burckhardt⁶⁷ e Nietzsche, que recuperaram, segundo Bloom, essa verdade (1994, p. 6). Toda obra literária forte criativamente realiza uma desleitura de um texto ou textos precursores. Como consequência, a ansiedade da influência é uma ansiedade conquistada por um poema, romance ou peça. Então, pouco importa se um escritor internaliza a ansiedade contida em sua obra. O que importa é que a obra conquistada, sendo forte, é a ansiedade. Por isso, a tradição não é apenas um processo de transmissão benigna. Ela é um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica (1994, p. 8-9). A literatura forte, agônica quer ela queira ou não, não pode ser separada de suas ansiedades quanto às obras que tem prioridade e autoridade sobre ela. Embora a maioria dos críticos resista a compreender os processos de influência literária, ou tente idealizar esses processos como inteiramente generosos e benignos, as sombrias verdades da competição e contaminação continuam a fortalecer-se à medida que a história canônica se estende no tempo (1994, p. 11). Valor estético é algo engendrado por uma interação entre artistas, um processo de influencição. Assim, ainda que não possa haver uma obra autônoma, um poema em si, algo de autônomo, de irredutível, reside no estético, um valor que não pode ser inteiramente reduzido e que se constitui através do processo de influência interartística. E essa influência contém componentes psicológicos, espirituais e sociais, mas seu principal elemento é estético (1994, p. 24). Portanto, o critério a partir do qual se deve julgar a entrada de um novo autor no cânone é a força poética, que se constitui basicamente de uma amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento e dicção exuberante. Então, a verdadeira utilidade do poder estético presente em autores como Shakespeare, Cervantes, Homero e Dante é ampliar a nossa interioridade. E isso não acontece porque a obra canônica dá prazer, mas sim porque fornece um alto desprazer, ou prazeres mais difíceis, que um texto menor não é capaz de propiciar (1994, p. 29-30). Para Bloom, o Cânone Ocidental existe

variada. Para Pater, a arte proporciona a possibilidade de viver momentos da mais alta qualidade, sendo a finalidade desses momentos simplesmente o desfrute deles próprios (1980, p. 190).

⁶⁷ Jacob Burckhardt foi um historiador suíço, contemporâneo de Nietzsche.

precisamente para impor limites, para estabelecer um padrão de medida que é tudo, menos político ou moral (1994, p. 35). Valor estético emerge da memória, ou seja, da dor (como, adverte Bloom, Nietzsche observou) que resulta da renúncia a prazeres fáceis em favor daqueles mais difíceis⁶⁸ (1994, p. 38). Bloom conclui seu pensamento sobre a permanência das obras afirmando que o desejo de confrontar a grandeza é o desejo de se juntar a essa mesma grandeza. Esse desejo, então, é a base da experiência estética do sublime: a busca pela transcendência de limites (1994, p. 523-4).

Em relação à noção de gênio, Bloom continua seguindo a linha de pensamento longiniana, para a qual o gênio é o próprio sublime, de maneira que ele opera por meio da transferência de poder do autor para o leitor⁶⁹ (2002, p. 3). A vitalidade é um padrão de medida para o gênio porque naturalmente sentimos uma necessidade de apreciar, frequentemente com temor e admiração⁷⁰, o gênio de outrem, de forma a compensar por uma falta que também sentimos existir em nós. Assim, sentimos uma necessidade de sermos elevados pelo gênio alheio com o intuito de que ampliemos as possibilidades de nossa sobrevivência (2002, p. 4-5). Outro fator que o crítico aponta como componente de seu entendimento de gênio – que ele toma emprestado de William Blake – é a independência que o gênio manifesta em relação ao tempo, ou seja, autores como Shakespeare, Cervantes, Dante, Milton e Proust pertencem a suas eras, mas também estão acima delas. Uma originalidade contundente é sempre canônica no sentido de que ela reconhece e se resigna aos seus precursores (2002, p. 10-1). Por fim, Bloom estabelece um teste para diferenciar gênio de talento: devemos perguntar-nos se a obra de um autor foi capaz de ampliar e clarificar a nossa consciência. Se não, então, encontramos apenas talento, e não gênio (2002, p. 12).

Na introdução de *Anatomia da crítica*, Northrop Frye discute sobre a faceta empírica do valor artístico. O autor explica que a dificuldade de se responder a questionamentos sobre a utilidade ou o valor da arte reside no fato de que a experiência que revela o valor de uma obra para alguém é muito específica. Assim, ainda que limitada a um público restrito, essa “experiência real” (ou seja, empírica) deve continuar compondo a “base da apologética da crítica”. Pois pode-se imaginar, segundo Frye, que “literatura deve configurar-se como ciência” em razão do processo mental envolvido no estudo da literatura ser tão “coerente e progressivo”

⁶⁸ Bloom explica, em *Shakespeare*, que memória, gerada por dor, resulta de uma ambivalência que é, ao mesmo tempo, cognitiva e afetiva (p. 11).

⁶⁹ Longino argumenta que o efeito do gênio não é o de persuadir o público, mas sim transportá-lo para além de si mesmo (1995, p. 163).

⁷⁰ Burke alega que as virtudes que causaram admiração e temor, como fortitude, justiça e sabedoria, são do tipo sublime, em oposição a virtudes que fazem uma pessoa ser amável e nos remetem à complacência da beleza (1937, p. 90).

como no estudo da ciência. E isso ocorre porque a literatura exige um “adestramento da mente” de maneira que se forme um senso de unidade. Então, devemos admitir que tal senso de unidade “deve tirar algum poder conformador de um inefável mistério no coração” do ser, ainda que isso pareça vago, porque, se assim não for, “os proveitos mentais que se supõe derivem dela são imaginários, e provêm na realidade de outros assuntos estudados incidentalmente, em conexão com ela” (1957, p. 18). Frye, então, alega que a “crítica, mais propriamente, é para a arte o que a História é para a ação e a Filosofia para o saber: imitação verbal de uma força criadora humana que em si mesma não fala” (1957, p. 19). O crítico também argumenta que o processo de valorização da arte jamais poderá ser teoricamente formulado. Portanto, o juízo de valor “funda-se numa experiência direta, que é fundamental para a crítica, embora para sempre se exclua dela.” A crítica, então, “somente pode levá-lo em conta na terminologia crítica, e essa terminologia jamais pode recuperar ou conter a experiência original” (1957, p. 33-4). Podemos observar, aqui, que o “senso de unidade” e “a força criadora” de que fala Frye são elementos empíricos na composição de uma obra aos quais a crítica sempre tem dificuldade de se referir. E esses dois elementos também se assemelham à “substância imortal de Beleza” pessoana, que é o fator que determina a permanência das obras.

Outros autores também entendem valor estético numa linha de pensamento semelhante à de Pessoa e Bloom. O crítico francês Antoine Compagnon acredita numa certa estabilidade do cânone e em um valor inerente da literatura. Para ele, o “cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável”. As “obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós,” mesmo fora de seu contexto social e cultural de origem. De fato, não é possível explicar uma “racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede o estudo racional do movimento dos valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção.” Assim, “a impossibilidade em que nos encontramos em justificar racionalmente nossas preferências (...) não exclui a constatação empírica dos consensos, sejam eles resultado da cultura, da moda ou de outra coisa” (1999, p. 254). Compagnon também elabora um argumento a favor da existência de qualidades imanentes à literatura. Ele alega que a literatura tem a capacidade de fazer-nos “acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral” (2009, p. 46-7) que não podem ser adquiridos por meio da leitura de tratados filosóficos porque “ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes” (2009, p. 50). A literatura, pois, “oferece um conhecimento erudito, porém mais capaz de esclarecer os comportamentos e as motivações humanas” (2009, p. 51). Para Compagnon, um romance é capaz de mudar nossa vida “sem que haja uma razão determinada

para isso, sem que o efeito da leitura possa ser reconduzido a um enunciado de verdade” (2009, p. 53). Ele também afirma que a literatura é a melhor maneira de se inteirar das sutilezas da linguagem, pois, ainda que todas as formas de narração nos falem da vida humana, o “romance o faz, entretanto, com mais atenção que a imagem móvel e mais eficácia que a anedota policial, pois seu instrumento penetrante é a língua, e ele deixa toda a sua liberdade para a experiência imaginária e para a deliberação moral”. Por isso, “a literatura continua sendo a melhor introdução à inteligência da imagem”. A literatura, portanto, apesar de não ser detentora de algo necessariamente único, algo que somente ela seja capaz de fornecer, ainda é “mais atenta que a imagem e mais eficaz do que o documento, e isso é suficiente para garantir seu valor perene” (2009, p. 55). Compagnon, contudo, não estabelece um vínculo direto entre esse valor perene que ele atribui à literatura e a relativa estabilidade, por ele apontada, do cânone. Ainda assim, a semelhança no que diz respeito à eficácia cognitiva da literatura e à relativa estabilidade do cânone é notável.

Scruton, em relação ao valor da arte, também apresenta um pensamento com alguns fatores similares. Para o filósofo, existe uma continuidade entre julgamento estético e julgamento moral. Assim, no juízo moral, é usual elogiar alguém por certas qualidades, e essas qualidades podem ser tais que a questão “Por que devemos admirar tal pessoa?” geralmente não requer resposta. De modo similar, a questão análoga colocada a respeito das características estéticas de uma obra de arte pode também ficar sem resposta. Também é pertinente notar que as características humanas e as características das obras de arte que são intrinsecamente admiráveis tendem a coincidir. Admiramos obras de arte, bem como admiramos pessoas, por sua inteligência, sabedoria, sinceridade, profundidade de sentimento, compaixão e realismo. Seria, portanto, estranho reconhecer isso, e ainda assim negar que haja relação entre juízo moral e estético (2017, p. 305). Entretanto, argumenta Scruton, isso ainda não é suficiente para conferir autonomia à arte pelo fato de que se subentende que ela possui valor meramente instrumental, ou seja, é possível encontrar um substituto melhor para a arte. Assim, é preciso apontar uma razão pela qual, por exemplo, a sinceridade de uma conta de lavanderia não suscita admiração ou respeito, ao contrário da sinceridade de uma sinfonia. Scruton, então, lança mão do deleite como exemplo. Ele explica que não é porque o deleite é uma reação valiosa que ele precisa ser cultivado: o valor de um *objeto* prazeroso não deriva do *prazer*. Podemos dizer, então, que o valor de um objeto estético deriva da experiência estética assim como o valor da coragem de uma pessoa deriva da nossa aprovação. Então, ao gostar de algo pelo deleite que proporciona, está-se gostando desse algo por uma razão inteligível – e o mesmo vale para a inteligência, profundidade, sinceridade e outras “virtudes” que podem ser atribuídas a obras de

arte. O deleite, como a experiência estética, é um modo de atenção a seu objeto, e seu caráter apropriado é medido unicamente em termos de seu objeto. De maneira similar, nossa experiência de uma obra de arte só pode se tornar inapropriada em razão de seu objeto, e não de seus efeitos. Assim, pode-se mostrar que o prazer só é inapropriado caso se mostre que seu objeto não é prazeroso, ou seja, somente quando seu objeto é inapropriado. Se me deleito, é por alguma razão, e essa razão reside no objeto de meu deleite. O prazer envolve um padrão particular de pensamento sobre seu objeto, e caso se mostre que esse padrão de pensamento é equivocado, infantil ou corrompido, não mais será possível deleitar-se. Esse juízo do “caráter apropriado” que descobrimos no deleite está similarmente envolvido em toda apreciação da arte, e esse é o resultado inevitável do interesse estético. Assim, quando reagimos a uma obra de arte, também a concebemos como um objeto apropriado de nossa reação. Daí, dizemos que a experiência estética envolve não somente prazer, mas também o exercício do gosto – gosto no sentido de discriminação racional, e não no sentido de saborear impressões. E o gosto traz consigo certas atitudes normativas (2017, p. 306-7).

Nessa linha de pensamento, há duas coisas a notar a respeito do gosto. A primeira é que o exercício do gosto não se limita à experiência da arte. Nós o exercitamos quando julgamos o que é apropriado em termos de maneiras e comportamento, e é precisamente aqui – ao regular nosso sentimento não do que é certo ou errado, mas do que é decente, ou seja, adequado, apropriado – que o gosto mostra continuidade com o sentimento moral. Atitudes morais não existem de maneira isolada, ou seja, fazem parte de um contínuo de opiniões normativas que se sustentam mutuamente. Sendo assim, o exercício do gosto não pode ser descrito se nós nos limitarmos ao estudo da arte, pois somente no contexto de uma cultura como um todo se pode demonstrar plenamente a importância do gosto. A segunda coisa a notar é que falamos do que é apropriado somente onde existe alguma prática estabelecida – de etiqueta ou de arte – com seu corpo de generalidades e regras. A noção do apropriado só faz sentido realmente falando contra esse pano de fundo da prática comum. Pois sem esse pano de fundo, não faria sentido distinguir o exercício do gosto da exibição de preferências arbitrárias (ou seja, gostos no sentido mais comum do termo). Isso não significa que a conformidade à regra é que remove o caráter de arbitrariedade do gosto, mas antes que, uma vez existente uma prática estabelecida, os conceitos do normal e do apropriado podem adquirir uma base de apoio. Enfim, toda obra de arte é criada em um meio, sob a orientação de regras preestabelecidas que podem ser quebradas, mas jamais ignoradas, pois elas encarnam a tradição de pensamento sem a qual obra alguma

seria significativa⁷¹. Assim, em uma peça de teatro, cada palavra ou gesto no palco nos atinge como sendo ou não apropriada, e característica alguma pode deixar de contribuir para esse efeito. Na ausência de regras e tradições, nossa noção do que é apropriado dificilmente poderia ser despertada, e a apreciação da arte permaneceria incompleta e primitiva. Porém, nossa noção do apropriado, uma vez despertada, impregna inteiramente nossa resposta à arte, dominando não só nossa consciência da forma, dicção, estrutura e harmonia, como também nosso interesse na ação, caráter e sentimento. É inevitável, por conseguinte, estabelecer a conexão entre experiência artística e moral (2017, p. 307-9).

O valor da arte, portanto, para Scruton, está centrado na noção de adequação. Pois a sensação de ordenação que surge com a adequação nos instiga a procurar pela significação mais profunda do mundo sensível. Sendo assim, quando nos propomos a apreciar objetos como fim em si mesmos, exigimos que esses objetos sejam ordenados e significativos. O ímpeto de impor ordem e significado na vida humana é o princípio latente da arte em todas as suas formas. Dessa forma, a arte responde o enigma da existência: ela nos revela *por que* existimos ao imbuir nossas vidas com um senso de adequação. Esse é o verdadeiro fundamento do valor da arte, porque é o que a arte, e somente ela, pode propiciar (2011, p. 107-8).

Lembremos dos itens que compõem a amálgama de Bloom: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento e dicção. É nessa chave que faz sentido pensar que o valor da arte é moral, mas não moralizante. As características apontadas por Scruton que nos fazem admirar tanto homens quanto uma obra e os elementos da amálgama de Bloom têm um fator em comum, e esse fator é o empreendimento e o empenho envolvidos no esforço cognitivo que a apreciação da adequação dos elementos internos de uma obra de arte exige. E esse empreendimento e empenho têm valor moral justamente porque estamos inseridos em uma cultura que os valoriza. Se assim não fosse, uma sinfonia teria o mesmo valor que uma conta de lavanderia, assim como um soneto shakespeariano teria o mesmo valor que um recado que deixamos fixado em uma geladeira. Isso é algo que também está no pensamento de Pessoa. O ortônimo declara que uma obra sobrevive em razão de sua profundidade psicológica e sua construção – que é o “sumo resultado da vontade e da inteligência”, apoiando-se nas faculdades “cujos princípios são de todas as épocas” –, e que duas qualidades do artista são originalidade e a construtividade – que entendermos aqui como sendo equivalente à construção vinculada à sobrevivência da obra.

⁷¹ É essa transgressão informada que caracteriza, para Scruton, a originalidade (2011, p. 120).

Podemos então, sintetizar o pensamento de Pessoa em algumas poucas linhas. A arte suprema – que é aquela que achamos merecer mais atenção – resulta da harmonia entre um elemento concreto (resultante da fusão entre o entendimento e a sensibilidade), figurado por Apolo, e um elemento abstrato (a racionalidade científica), figurado por Atena. O produto final, assim tem vida, como concreto, e organização, como abstrato. No processo de fusão entre entendimento e sensibilidade, a natureza e a particularidade do fenômeno psíquico expresso parecem formar a base para uma inteligência lógica, científica, de forma que o paradigma deixa de ser concreto (onde estão o entendimento e a sensibilidade) e passa a ser abstrato⁷². A arte superior é também caracterizada pelo aperfeiçoamento permanente, também apontado por Pessoa como sendo um tipo de elevação. A tarefa do artista é exclusivamente a criação de beleza, que é o fator responsável pela elevação. Tal elevação parece apontar para uma espécie de aprimoramento cognitivo que deve ser causado no público por uma obra pois a construção e a profundidade psicológica, que são dois elementos que aferem a permanência de uma obra, também remetem a um empreendimento cognitivo. E as obras que forem capazes de realizar esse aprimoramento da melhor maneira, são as que merecem sobreviver porque, como disse o próprio Pessoa, é o resultado do trabalho psíquico (cognitivo) que aumenta o patrimônio espiritual da humanidade. Pessoa também diferencia gênio de talento: o primeiro diz respeito à originalidade, o segundo, à habilidade construtiva e à capacidade filosófica. Mas se o gênio é imortal (ou seja, universal e de todos os tempos), e a “substância imortal de Beleza⁷³” (que resulta da construção e da capacidade filosófica ou psicológica) confere permanência às obras, então, deduzimos que originalidade e talento são imprescindíveis para uma obra canônica na visão de Pessoa.

⁷² Eliot advoga por algo bastante semelhante, uma vez que é na despersonalização, que ocorre em função do desenvolvimento de uma “consciência do passado”, “que a arte pode ser vista como próxima da condição da ciência” (1989, p. 42). Ainda que as finalidades das argumentações de Pessoa e Eliot sejam distintas, a noção de um aprimoramento intelectual é comum aos dois. Para Coelho, a heteronímia pessoana “seria o termo último dum processo de despersonalização inerente à própria criação poética e diante do qual Pessoa estabelece uma axiologia literária. O poeta será tanto maior quanto mais intelectual, mais impessoal, mais dramático, mais fingidor” (1966, p. xxviii).

⁷³ Longino alega que o sublime consiste na excelência e distinção da linguagem e isso, por si só, deu aos maiores escritores sua preeminência e os cobriu de fama imortal (1995, p. 163). Ele também afirma que o sublime naturalmente nos eleva (1995, p. 179). Os efeitos que Pessoa atribui à beleza estão, no entendimento de Longino e Bloom, é válido notar, vinculados ao sublime. O que o ortônimo parece fazer, portanto, é amalgamar essas duas categorias estéticas, a beleza e o sublime, em uma só. Mas Pessoa não é o único autor a fazer isso. Para o filósofo hispano-americano George Santayana, o sublime não é o feio, ele é, sim, a suprema e intoxicante beleza. Ele é a indicação de que o prazer da contemplação atingiu um nível de intensidade tal que ela perde sua objetividade e passa a se declarar uma paixão interna da alma (2008, p. 134). Para o poeta americano Edgar Allan Poe, encontramos na contemplação da beleza, que já contém em si o sublime, a possibilidade de atingir uma elevação puerosa, ou um entusiasmo da alma, que ele denomina de Sentimento Poético (1927, p. 174).

Vemos, assim, que Pessoa e Bloom divergem sutilmente em suas visões estéticas. Para ambos, o principal critério de formação do cânone é estético, ainda que a literatura esteja inserida em um meio cultural que envolva elementos sociológicos e psicológicos. Para ambos, também, o que caracteriza o gênio é a originalidade, sendo este elemento o que diferencia o artista genial do talentoso. E a originalidade é também um fator imprescindível para um autor canônico. Há, no entanto, um ponto de diferença sutil entre o pensamento dos dois. Para Pessoa, o critério estético que serve de padrão para a formação do cânone é a beleza, cuja função é elevar, mesmo que desumanizando. Uma das maneiras que Pessoa coloca essa elevação é como libertação, no sentido de “uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos”. Para Bloom, o critério é o sublime, cuja função também é elevar. Esse processo de elevação é descrito por Bloom como um alargamento da consciência, como se nos tornássemos autores daquilo que acabáramos de ler. Os dois, portanto, parecem falar de uma espécie de aprimoramento cognitivo. A diferença, pois, reside simplesmente na denominação do efeito estético que resulta do mesmo processo. Assim, um denomina esse efeito de beleza, o outro, de sublime.

Podemos, enfim, estabelecer os princípios pelos quais se guia o pensamento estético de Pessoa: (a) o artista tem como função criar beleza, sendo a finalidade de sua obra apenas estética, sem preocupação com os efeitos sociais; (b) como consequência, a arte acaba por ser o resultado de um objeto de alto valor intelectual e cognitivo, sem preocupação com seus aspectos representativos ou expressivos; (c) como consequência, seu efeito acaba por ser o de elevar por meio da beleza, ou seja, realizar aprimoramento cognitivo, sem preocupação com o deleite o natural – ainda que possa estar envolvido um deleite antinatural, ou difícil, como é o caso do sublime.

Pessoa, como os decadentes, valoriza a inteligência abstrata, a perspicuidade, em detrimento da natural, porque o artista tem como obrigação apenas produzir beleza, mas uma beleza abstrata, altamente sofisticada intelectualmente, e não uma beleza no sentido estrito, como vimos no capítulo anterior, com poder consolador. O artista, então, não tem obrigação de realizar uma obra com conteúdo dotado de uma familiaridade reconhecível pelo público. O valor da arte, para Pessoa, portanto, está na sofisticação intelectual. E as obras mais aprimoradas nesse quesito merecem, por fim, ser lembradas.

Conclusão

A obra em prosa de Fernando Pessoa é vasta. Para Jorge de Sena, Pessoa foi “um pensador, com o qual, mesmo fora da estética, se deve contar, e um prosador de estilo múltiplo e inconfundível” (1946, p. 9). Esta dissertação focou nos escritos do autor sobre teoria estética. Mas o arco de interesse do autor é muito mais abrangente, envolvendo, segundo Lind, além de outros assuntos filosóficos, como ontologia e metafísica, “ocultismo, (...) teologia, astronomia, sociologia e teoria política”. “Caso raro na história da literatura,” acrescenta Lind, “preocupava-o sobretudo a produção, e muito menos a publicação das suas obras” (1966, p. x-xi). Talvez, a obra teórica e em prosa de Pessoa mereça mais atenção, pois, como afirma Ribeiro, “o interesse pelo espólio filosófico e pela edição dos textos filosóficos não cresceu de um modo proporcional ao número de dissertações filosóficas a respeito do pensamento de Pessoa.” Na sua maioria, as teses sobre Pessoa circunscrevem-se à produção poética, ficcional ou a textos de índole literária, “esquecendo-se de que entre os projectos de Fernando Pessoa se encontra uma multiplicidade de escritos destinados a projectos filosóficos” (2012, p. 141).

A proposta desta pesquisa foi tentar estabelecer o pensamento teórico dos três autores pessoanos em comparação com o pensamento de autores já conhecidos. Três grandes correntes foram utilizadas como fundo de comparação. A primeira foi o pensamento clássico, representada pelo empirismo de Aristóteles – que foi devidamente diferenciado do moralismo platônico. A segunda foi uma corrente de pensamento iniciada com Kant, no século XVIII, e continuada por Croce e Collingwood, no século XX. O pensamento de Croce recebeu mais ênfase em razão das semelhanças teóricas com as ideias de Campos. Finalmente, a terceira foi uma corrente mais prática do que conceitual, pois nunca foi sistematicamente teorizada por um pensador específico. Assim, ainda que Bloom não possa ser considerado como um decadentista no sentido estrito, seu pensamento crítico demonstra bastante afinidade com as ideias dos poetas decadentistas, e, por isso, a comparação de suas ideias com as de Pessoa é pertinente.

Os textos de Mora encontram-se fragmentados e avulsos. Ele, diferentemente de Campos e Pessoa, não chegou a escrever um ensaio acabado sobre estética. Suas postulações sobre o tema são pouco numerosas e bastante homogêneas. Vimos que as ideias de Mora se assemelham muito às de Aristóteles no que concerne à apreciação de estruturas subjacentes de processos da natureza. Dessa forma, a estética dos dois pensadores sustenta-se no universal poético, que é a base da arte representacional. Esse tipo de arte tem como consequência um

deleite estético natural em razão do reconhecimento e entendimento, parte do público, de estruturas de pensamento subjacentes e comuns.

Em relação a Campos, detemo-nos na análise de seu texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. Vimos que há semelhanças consideráveis entre o pensamento de Campos e Croce. Tanto Campos quanto Croce rejeitam a arte representacional em virtude de seu vínculo natural com a noção de universais. Essa noção nasce com Kant, para quem a apreciação da beleza tem de ser livre de conceitos. O desenvolvimento desse pensamento por parte de Croce culmina numa rejeição da estética do simpático em razão do aspecto utilitário vinculado ao seu caráter representacional. Para Campos, a rejeição do deleite reside no fato de que ele surge do entendimento, ou seja, da inteligência, que é um componente universal. Campos, então, insiste em uma estética baseada na *força* da sensibilidade particular do artista, independente das aspirações do público. É interessante notar que ambos os autores ignoram a existência do universal poético, e condenam o universal científico, que dá base a conceitos intelectuais comuns e permite, em parte, o reconhecimento de uma obra representacional. É também interessante frisar que, tanto para Mora quanto para Aristóteles, o conhecimento científico não é considerado necessário, pois obras miméticas lidam com o reconhecimento de “conceitos” internalizados e intuitivos.

Já no caso de Pessoa, foi mais trabalhoso encontrar uma linha de pensamento coesa devido à numerosa quantidade de fragmentos avulsos e inacabados. Em muitos fragmentos, encontram-se ideias repetidas de outros, com formulações e terminologias ligeiramente diferentes e, em alguns momentos, até mesmo contraditórias. Ainda assim, foi possível identificar uma relativa homogeneidade nas conceituações do autor, de maneira que fosse possível estabelecer fundamentos que permitissem uma comparação com as ideias de Bloom. Observarmos, assim, que suas ideias se assemelham notavelmente no que tange o princípio estético (ainda que com denominações distintas) que guia tanto o valor da literatura quanto a formação do cânone em razão da valorização do deleite – ou melhor, do “desdeleite” – sublime, intimamente vinculado à sofisticação cognitiva.

Esta pesquisa também permitiu-nos concluir que o pensamento de Mora é bastante arraigado em concepções clássicas, ao passo que Campos está mais próximo de conceitos modernos. Os dois autores são, destarte, no que tange às formulações de suas teorias, necessariamente opostos. Por sua vez, Pessoa apresenta fundamentações teóricas próprias que consistem, em parte, na conjugação dos princípios que constituem as bases dos pensamentos da personalidade e do heterônimo. Pessoa também apresenta um pensamento próprio sobre a formação do cânone literário, que tem como lastro o valor estético de cada obra.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Politics*. Trad. C. D. C. Reeve. Indianápolis: Hackett, 1998.

ARISTÓTELES. *The Nicomachean ethics*. Trad. David Ross. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BLOOM, Harold. *Genius: a mosaic of 100 exemplary creative minds*. Nova Iorque: Warner Books, 2002.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: the invention of the human*. Nova Iorque: Riverhead Books, 1998.

BLOOM, Harold. *The anatomy of influence: literature as a way of life*. New Haven: Yale University Press, 2011.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.

BLOOM, Harold. *The western canon: the books and school of the ages*. Nova Iorque: Harcourt Brace, 1994.

BLOOM, Harold. *A map of misreading*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.

BURKE, Edmund. On the sublime and beautiful. In: BURKE, Edmund. *Edmund Burke*. Nova Iorque: P. F. Collier, 1937.

COELHO, Antonio de Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. Fernando Pessoa, pensador múltiplo. In: PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

COELHO, Jacinto do Prado. Tópicos para uma leitura crítica. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1973.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, 1977.

COLLINGWOOD, Robin George. *The principles of art*. Londres: Clarendon, 1945.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CROCE, Benedetto. *Guide to aesthetics*. Trad. Patrick Romanell. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1965.
- CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história*. Trad. Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni, Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- HALLIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KIERKEGAARD, Søren. *Diário de um sedutor*. Trad. Carlos Grifo; Maria José Marinho; Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- LEMO, Rodrigo. Apresentação à edição brasileira. In: CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história*. Trad. Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016.
- LIND, Georg Rudolf. O relativismo criador de Fernando Pessoa. In: PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- LIND, Georg Rudolf. Reflexões acerca da estética de Fernando Pessoa. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1973.
- LONGINO. On the sublime. In: ARISTÓTELES. *Poetics*. Trad. Hamilton Fyfe. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa: coração de ninguém*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Inova, 1973.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORAES JÚNIOR, Omayr José de. Posfácio do tradutor. In: CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história*. Trad. Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Espasa, 2017.

PATER, Walter. *The Renaissance: studies in art and poetry*. Berkeley: University of California Press, 1980.

PERSEUS, Biblioteca digital. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

PESSOA, Fernando. *Escritos sobre metafísica e arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.

PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1973.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *Diálogos de Platão V: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 1975.

PLATÃO. *Timaeus and Critias*. Trad. Robin Waterfield. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

PLATÃO. *Crátilo: diálogo sobre a justeza dos nomes*. Trad. Dias Palmeira. Lisboa: Sá da Costa, 1963.

POE, Edgar Allan. "Poetic Principle." In: POE, Edgar Allan. *The poems & three essays on poetry*. Londres: Oxford University Press, 1927.

RIBEIRO, Nuno. *Fernando Pessoa e a filosofia: um estudo a partir do espólio*. Lisboa: Apenas Livros, 2016.

RIBEIRO, Nuno. Pessoa, filósofo. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 32, n. 48, p. 127-152, 2012.

RIBEIRO, Nuno. *Philosophical essays: a critical edition*. Nova Iorque: Contra Mundum, 2012.

RIBEIRO, Nuno; SOUZA, Cláudia. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Escritos sobre metafísica e arte*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2017.

SANTAYANA, George. *The sense of beauty: being the outlines of aesthetic theory*. 2008. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/26842/26842-h/26842-h.htm>

SCHILLER, Friedrich. *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCRUTON, Roger. *Arte e imaginação: um estudo em filosofia da mente*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: É Realizações, 2017.

SCRUTON, Roger. *Beauty*. Londres: Oxford University Press, 2011.

SCRUTON, Roger. *Kant*. Londres: Oxford University Press, 2001.

SENA, Jorge de. Prefácio. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.