

A liberdade do olhar: Erotismo e autonomia estética de Winckelmann a Fernando Pessoa

The freedom of the gaze: Erotism and aesthetic autonomy from Winckelmann to Fernando Pessoa

Palavras-chave: Winckelmann, Kant, Fernando Pessoa

Keywords: Winckelmann, Kant, Fernando Pessoa

Márcio Suzuki

Doutor e professor de estética e história da filosofia pela Universidade de São Paulo.

marciosuzuki@usp.br

RESUMO: Pretende-se estudar aqui o caminho de uma ideia winckelmanniana sobre a autonomia do olhar estético, que foi fundamental para a poética de Fernando Pessoa.

ABSTRACT: *It is intended to study here the way of a Winckelmannian idea about the autonomy of the aesthetic gaze, which was fundamental for the poetics of Fernando Pessoa.*

Hoje é quase ponto pacífico aceitar que Kant foi o primeiro a formular, de maneira inequívoca, a ideia de autonomia da obra de arte. Quando esse consenso é questionado, é porque em geral se quer saber apenas se o autor da *Crítica do juízo* teria sido influenciado por algum predecessor, como Adam Smith ou Karl Philipp Moritz. Teria Kant chegado sozinho às suas considerações sobre o juízo de gosto, ou são elas resultado de sua leitura de outros pensadores? E seriam estes meros antecipadores ou teriam deixado ideias apenas diferentes, mas igualmente interessantes, a respeito do tema?

Bem interessante para a compreensão desse tópico é investigar algumas evidências da presença do pensamento de Winckelmann no conjunto da obra kantiana.

Um dos textos mais interessantes nesse aspecto é por certo uma reflexão sobre antropologia, a de número 640, na qual se traça a diferença importantíssima entre beleza e atrativo ou, sem meias palavras, entre o prazer provocado pela bela forma e a atração oriunda do desejo sexual:

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

Em questões de gosto devemos diferenciar o atrativo da beleza; o primeiro se perde para este ou aquele, mas a beleza permanece. Quartos adornados permanecem sempre belos, embora tenham o seu atrativo com a morte da amada, e o amante escolhe outros objetos. Tais conceitos do belo, diz Winckelmann, são voluptuosos, isto é, não se diferencia o atrativo da beleza, pois de fato eles estavam tão vinculados entre os antigos como entre os modernos (embora não tão confundidos), mas talvez diferenciados nos conceitos dos ar-

tistas que queriam exprimi-los.

A bela pessoa apraz por sua figura e atrai por seu sexo. Digamos ao ouvido de alguém que a beleza que ele admira é um cantor efeminado, o atrativo desaparece num instante, mas a beleza permanece. É difícil separar esse atrativo da beleza; mas basta deixarmos de lado todas as nossas necessidades particulares e nossas relações privadas, em que nos diferenciamos dos outros, para que reste o frio juízo de gosto.¹

Segundo essa anotação de Kant, o ensinamento principal das considerações sobre o belo ideal por parte de Winckelmann estaria em ter ensinado a diferenciar aquilo que atrai sexualmente e aquilo que satisfaz como bela forma. Os exemplos que Kant traz como ilustração, como sempre, não são bons: o quarto da mulher permanece belo, mesmo com a morte desta, e o marido pode buscar outros objetos para a satisfação do seu instinto; o desejo manifesto por uma jovem desaparece quando fica sabendo que o cantor pelo qual se sente atraída não tem interesse por pessoas do seu sexo, ainda que, a despeito da frustração de sua propensão, a beleza do indivíduo permaneça.

Numa versão posterior um pouco diferente, as mesmas ideias são assim explicadas:

Com frequência não diferenciamos o que é objeto do gosto e o que é objeto do apetite. Winckelmann diz que a verdadeira ideia da beleza está entre os gregos. Nossos conceitos da beleza são muito partidários, e mais juízos sobre o atrativo. Beleza, porém, não é atrativo, e atrativo logo não é beleza; pois ela diz unicamente respeito à forma. Para julgarmos de modo universalmente válido para todos, nosso juízo tem de ser unânime, por exemplo, se uma moça é bela como moça, ou se a consideraríamos bela também disfarçada de homem. Para que algo deva ser visto como belo apenas por causa do gosto, esse juízo partidário não se volta para o gosto. Em nosso juízo de gosto não deve se imiscuir nenhum atrativo; pois o atrativo faz parte do Juízo sensível.²

Essa explicação dada no curso de antropologia *Menschenkunde* (inverno de 1781-1782) é a mesma da reflexão anterior (do ano de 1769), mas se detalha melhor a diferença entre o juízo de gosto e o juízo sensível, sendo este baseado no estímulo ou atração entre os sexos. Essa identificação entre estímulo sensível e atração sexual (*sinnlich* pode remeter tanto aos órgãos do sentido como à sensualidade) desaparece na *Crítica do juízo*, uma vez que nela se encontra apenas a distinção mais genérica entre aquilo que atrai a sensibilidade e aquilo que apraz o sentimento. Entretanto, ela é fundamental do ponto de

1 I. Kant, Refl. 640, AA 15, pp. 280-282.

2 I. Kant, *Antropologia Menschenkunde*, AA 25, p. 1098-1099.

vista genético, isto é, para que Kant chegue à diferenciação do belo em relação ao atrativo e à emoção, tratada no parágrafo 13 da crítica do Juízo reflexionante.³

Teria Kant lido diretamente as obras de Winckelmann, ou seu contato com elas seria de segunda mão? É grande, sem dúvida, a dificuldade de solucionar inteiramente a questão. Uma pista fundamental nessa direção é talvez uma anotação mais antiga de Kant, referindo-se àquele que é considerado por muitos o pai da história da arte:

A sensibilidade à beleza dos jovens deu origem ao amor grego pela paixão mais vergonhosa que jamais conspirou a natureza humana, e seus criminosos bem mereciam ser entregues à vingança e ao insulto das mulheres.⁴

Desta anotação de 1764-1765 às passagens posteriores, a posição em relação à homossexualidade é diametralmente oposta, e o ganho conceitual que essa perspectiva não moralizadora trouxe para a concepção estética kantiana também é considerável. Os textos, como também assinala corretamente a editora das *Notas às “Observações sobre o sentimento do belo e do sublime”*, fazem referência a uma passagem em que Winckelmann discute a capacidade de sentir o belo na arte e no seu ensino. Dois parágrafos deste opúsculo merecem ser citados na íntegra, por decisivos que foram para os caminhos da estética posterior:

Para a juventude noviça, essa capacidade [de sentir o belo] está envolvida em emoções obscuras e confusas como qualquer outra inclinação, e se anuncia como um forte comichão na pele, cujo verdadeiro lugar não pode ser encontrado ao coçar. Deve ser procurada antes em jovens bem formados do que em outros, porque pensamos em geral como somos feitos, mas menos na formação do que no ser e no modo de pensar e sentir. Um coração brando e sentidos dóceis são sinais de tal capacidade. Ela se mostra mais nitidamente quando, lendo algum escritor, o sentimento é mais ternamente comovido ali onde o senso inculto passa ao largo, como aconteceria diversas vezes no discurso de Glauco a Diomedes, isso que é a comparação comovente da vida humana com folhas arrancadas pelo vento e que voltam a brotar na primavera. Onde esse sentimento não existe, é como pregar o conhecimento da beleza a um cego, assim como a música a um ouvido não musical. Em meninos que não foram educados na arte, nem são propriamente destinados a ela,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

³ “O juízo-de-gosto puro é independente de atrativo e emoção”. I. Kant, *Crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril, 1974, p. 318.

⁴ I. Kant, *Bemerkungen in den “Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen”*, edição de Marie Rischmüller, Hamburgo: Felix Meiner, 1991, p. 100.

um sinal mais próximo dele é o impulso natural ao desenho, que é inato como o impulso à poesia e à música.

Além disso, como para conhecer a beleza humana é preciso apreendê-la num conceito geral, observei que aqueles que atentam somente para as belezas do sexo feminino e são pouco ou nada tocados pelas belezas de nosso sexo, não possuem o sentimento do belo facilmente inato, geral e vivo. Neles, o belo na arte dos gregos permanecerá defectivo, já que as maiores belezas dela são mais do nosso sexo do que do outro. Exige-se, porém, mais sentimento para o belo na arte do que na natureza, porque aquele, como as lágrimas no teatro, é sem dor e sem vida, e precisa ser despertado e restituído pela imaginação. Mas como esta é muito mais fogosa na juventude do que na idade madura, a capacidade de que falamos deve ser exercitada a tempo e conduzida ao belo antes que chegue a idade na qual estremecemos ao confessar que não o sentimos.⁵

O opúsculo sobre a capacidade de sentir a beleza chamou logo a atenção de Kant (a primeira edição é de 1763), certamente tanto pelo seu aspecto cognitivo (em que consistiria a faculdade para apreensão do belo?), como pelo seu aspecto conceitual, pois o belo supõe um “conceito geral” que não se restringe a este ou àquele indivíduo, a este ou àquele sexo, mas deve levar o apreciador de arte à condição de alguém que julga universalmente. Mas alcançar esse sentimento da beleza ideal não é resultado de uma ciência, de um saber universalmente evidente. Antecipando outro ponto fundamental da estética kantiana, Winckelmann mostrará que não há uma ciência do sensível, ao contrário do que tentara ensinar Baumgarten:

A beleza pode ser reduzida a certos princípios, mas não definida. Geralmente se diz que ela consiste no consenso mútuo da criatura com os seus fins, e das partes consigo mesmas e com o todo; mas isso é confundir a beleza com a perfeição, a qual tampouco pode ser definida, nem pode definir-se por isso, porque a humanidade não tem capacidade para tal. Ora, é adequada ao belo uma definição que a confunde com o perfeito?

A impossibilidade de definir a beleza nasce de que ela é algo superior ao nosso intelecto; e como dessa superioridade não nos é possível idear algo que seja mais sublime e perfeito que a beleza, resultou que o belo e o perfeito nos pareceram duas coisas idênticas; e se não fosse assim, teríamos a verdadeira definição dele, como ocorreu a qualquer outra coisa da qual se conhece toda a essência.⁶

5 J. J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* (Ensaio sobre a capacidade de sentir o belo na arte e no seu ensino). Dresden: Walther, 1771, pp. 8-9. Edição encontrável no site vd18.de.

6 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da*

Em virtude da dificuldade de definir os conceitos, a filosofia passou séculos confundindo a ideia de beleza com a ideia de perfeição: ela concebe o belo segundo um conceito de finalidade que é próprio apenas aos seres orgânicos. Ora, é precisamente essa identificação do belo com o perfeito que será rejeitada na *Crítica do juízo*. Ao mostrar que o “juízo-de-gosto é inteiramente independente do conceito de perfeição”, Kant lembra que a finalidade *objetiva* é justamente a referência de uma diversidade à unidade produzida por um fim determinado, isto é, por um *conceito*⁷, mas, em contraposição a ele, a beleza não pode ter conceito algum, não sendo, portanto, passível de definição. Noutros termos: a vitalidade, a saúde de um corpo tem como fim a sua conservação e à da espécie (mediante a reprodução), mas a beleza não precisa ou deve servir a este fim.

Winckelmann antecipa, assim, claramente também a crítica kantiana ao conceito objetivo de beleza, mas suas considerações são tanto mais interessantes, porque chegam à autonomia estética por um viés todo próprio, que inclui também uma libertação do preconceito em relação ao homoerotismo – algo que, como se viu, desaparece dos textos publicados por Kant, mas não das reflexões e, pelo menos, de um curso de Antropologia. E essa brecha que ele abre também será muito bem percebida e explorada pela estética e literatura posterior.

O Renascimento

Entre as tomadas de posição mais instigantes de Walter Pater com respeito à Renascença está certamente sua concepção de que o espírito renascentista é algo supra-histórico e supranacional, pairando como que acima das determinações circunstanciais e extravasando limites temporais e espaciais. Entre os “renascentistas” devem ser incluídos, segundo ele, nomes que não viveram na época do Renascimento, como Abelardo e Heloísa, os trovadores provençais, e também Johann Joachim Winckelmann, pensador setecentista alemão que, embora vivendo distante de todo o contato com a civilização antiga e num momento pouco favorável aos estudos clássicos, teve “o sentimento do mundo helênico”, foi irresistivelmente atraído por ele e adivinhou os canais secretos que levavam a ele.⁸ Graças a um poder divinatório que o fez perceber a permanência do espírito grego ao longo de toda a história, Winckelmann compreendeu muito bem que, diferentemente do que ocorre com outras forças espirituais, que são soterradas e absorvidas, por assim dizer, pelos tempos posteriores

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

Giovanni Winckelmann, Roma, edição do autor, 1767, cap. 4, parte I, p. XXX-VIII.

7 I. Kant, *Crítica do juízo*, § 15, trad. cit., p. 321.

8 W. Pater, *O Renascimento*. Apresentação e organização de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 190.

[...] o elemento helênico não se deixa absorver assim, nem se deixa contentar com essa vida subterrânea; de tempos em tempos, ele vem à tona; a cultura é levada de volta às suas fontes, para ser clarificada e corrigida. O helenismo não é apenas um elemento em nossa vida intelectual: é uma tradição consciente no interior dela.⁹

O historiador da arte antiga reconheceu todo um conjunto de características do mundo helênico mediante a compreensão de que o núcleo de sua arte estava baseado na idealidade ou generalidade (*Allgemeinheit*). A arte, principalmente a escultura, deve eliminar tudo o que é de apelo particular para se concentrar no que é típico, universal:

Obras de arte produzidas segundo essa lei, e unicamente estas, são realmente caracterizadas pela generalidade e amplitude helênicas. Esta é uma lei de limitação em todos os sentidos. Ela mantém a paixão sempre abaixo daquele grau de intensidade no qual é sempre transitória, sem jamais arrematar os traços numa só nota de ira, desejo ou surpresa.¹⁰

A idealidade estética de Winckelmann é retomada aqui em toda a força, mais de um século depois da publicação de suas obras e num momento em que já sofreu e continuava sofrendo ataques de todos os lados. Pater não tem vergonha de dizer, retomando as teses winckelmannianas, que essa idealidade estava ligada à serenidade (*Heiterkeit*) grega, à ausência do *pathos* desmedido, o que significa propriamente uma ausência de “sexualidade”:

A beleza das estátuas gregas era uma beleza assexuada: as estátuas dos deuses quase não tinham traços de sexo. Havia ali uma assexualidade moral, uma espécie de totalidade ineficaz da natureza, embora dotada de verdadeira beleza e de uma significação própria.¹¹

A arte grega mostrava uma atitude distanciada, serena para com a sexualidade e sensualidade. A imersão no elemento sensual não era um problema de consciência para os gregos, não causava vergonha, inibição ou desapontamento. Sem se deixar “intoxicar” pela sensualidade ou pela espiritualidade, Winckelmann também se tornou um grego entre os gregos:

[...] ele toca os dedos naqueles mármore pagãos sem se persignar, sem nenhum senso de vergonha ou de perda. Isso é lidar com o lado sensual da arte de uma maneira

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

9 Idem, pp. 190-191.

10 Idem, p. 204.

11 Idem, p. 208.

O ideal estético

O livro de Pater sobre o *Renascimento* teve grande repercussão, como se sabe, na literatura inglesa, mas por seu intermédio a estética winckelmanniana conhece também um desdobramento inesperado na obra de Fernando Pessoa. Na importante resenha que ele escreve ao livro *Canções*, do poeta António Botto, publicada no número 3 da revista *Contemporânea* em julho de 1922, Pessoa redige um verdadeiro programa estético baseado nos princípios da serenidade grega, tirando consequências fecundas das observações de Pater a respeito do historiador da arte grega.

Segundo o poeta português, somente o paganismo grego é realmente capaz de construir um ideal estético, já que o espiritualismo hindu e o espiritualismo cristão desprezam a imperfeição do mundo em prol de uma outra ordem, que seria a verdadeira e real. A civilização helênica, ao contrário, aceita o mundo terreno como sendo o que é, mera aparência, e a sua arte recria essa aparência e a vive – fatalisticamente – como tal. Só os gregos aceitam a imperfeição e buscam transformá-la, reconhecendo, ao mesmo tempo, que a perfeição é inatingível; só os gregos, portanto, construíram um ideal humano, trágico e profundo, de aperfeiçoamento subjetivo da vida.¹³ Sem se abalar com as limitações próprias da vida, com a calma, equilíbrio e harmonia que lhe são próprios, o homem grego foi o único a conseguir pôr a arte na trilha de um “ideal estético absoluto”.¹⁴

São três as formas pelas quais o ideal helênico se manifesta: ao ver que a vida é imperfeita, ele busca criar a perfeição substituindo a arte à vida.¹⁵ Esse ideal é encontrado em Homero e Virgílio, Dante e Milton. Na segunda forma de manifestação do ideal estético, o grego assume a vida imperfeita e tenta transformá-la em sua própria pessoa. É esta forma “emotiva e dolorosa do ideal estético” que criou a tragédia. Na terceira forma do ideal estético, os gregos, sem força espiritual para recriar artisticamente ou para assumir subjetivamente a imperfeição, a aceitam tal qual se apresenta, nos gestos, nas coisas, nos momentos particulares etc. Trata-se, sem dúvida, da forma mais ínfima e frágil do ideal, porque não é nem uma reação da inteligência, nem da emoção; mas ao mesmo tempo é, em certo sentido, a mais estética, porque não tem outro predicado moral ou emotivo

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

12 Idem, *ibidem*.

13 F. Pessoa, “António Botto e o ideal estético em Portugal”. In: *Obras em prosa*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, pp. 350-351.

14 Idem, *ibidem*.

15 Idem, *ibidem*.

a qualificá-la. Ela é o ideal estético “puro”.¹⁶

O caráter distintivo do verdadeiro esteta é produzir uma arte em que estão ausentes quaisquer elementos metafísicos ou morais. Entretanto, essa ausência de elementos metafísicos ou morais não significa ausência de *ideias* metafísicas ou morais. Pessoa tem plena consciência de que combate em duas frentes, tendo em vista que, se a autonomia estética não é puro formalismo, mera arte pela arte, por outro lado também não se pode recair no platonismo de assimilar o belo ao bem e à verdade:

Há uma ideia que, sem ser metafísica nem moral, faz, na obra do esteta, as vezes das ideias morais e metafísicas. O esteta substitui a ideia de beleza à ideia de verdade e à ideia de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa ideia de beleza um alcance metafísico e moral. A célebre “Conclusão” da *Renascença* de Pater, o maior dos estetas europeus, é o exemplo culminante desta atitude.¹⁷

O esteticismo puro seria capaz de assimilar ideias metafísicas e morais. Eis a lição que Winckelmann-Pater dão tanto aos puros formalistas, quanto aos estetas impuros, ou melhor, aos cristãos ou decadentes travestidos de pagãos, como Wilde e Baudelaire (aos quais Pessoa não hesitaria em acrescentar o nome de Nietzsche...)¹⁸ O verdadeiro esteta não defende uma “causa”, ele é avesso a toda forma de doutrinação. A força de sua poesia, como em António Botto, advém de duas ideias simples, a ideia de beleza física e a ideia de prazer – ideias estas que lhe servem de metafísica e moral, ainda que sejam totalmente amorais e, ao mesmo tempo, estejam longe de toda espécie de imoralidade.¹⁹ E aqui Fernando Pessoa esmiúça e aprofunda as considerações de Winckelmann.

16 Idem, pp. 351-352.

17 Idem, ibidem.

18 Idem, ibidem. A crítica a Nietzsche, tão presente em outros textos do escritor português, talvez fique clara por essa diferenciação, que, alias, é explicitada em relação ao filósofo alemão na belíssima sequência desse mesmo texto: há nas *Canções* de António Botto “a intuição do fundo trágico do ideal helênico, do fundo trágico de todo o prazer que sabe que não tem além. Essa intuição, porém, se é do que é trágico, não é trágica em si. Este prazer não tem a cor da alegria, nem a da dor. ‘A alegria’, disse Nietzsche, ‘quer eternidade, quer profunda eternidade’. Não é, nem nunca foi assim: a alegria não quer nada, e é por isso que é alegria. A dor, essa, é o contrário da alegria, como a concebia Nietzsche: quer acabar, quer não ser. O prazer, porém, quando o concebemos fora de relação essencial com a alegria ou com a dor, como concebe o autor deste livro, esse, sim, quer eternidade; porém quer a eternidade num só momento.” Esse revide tardio do classicismo winckelmanniano a Nietzsche não deixa de ter seu interesse. O sentido verdadeiramente trágico de estar além de bem e mal sem motivação nenhuma é diferente do sentimento de estar além deles por um espírito de antagonismo ou razão profunda qualquer.

19 Idem, ibidem.

Das três formas, que podemos conceber, da beleza física – a graça, a força e a perfeição –, o corpo feminino só tem a primeira, porque não pode ter a beleza da força sem quebra da sua feminilidade, isto é, sem perda do seu caráter próprio; o corpo masculino pode, sem quebra de sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tê-la. Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto estético, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa atitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais. A sexualidade é uma ética animal, a primeira e a mais instintiva das éticas. Como, porém, o esteta canta a beleza sem preocupação ética, segue que a cantará onde mais a encontra, e não onde sugestões externas à estética, como a sugestão sexual, o façam procurá-la. Como se guia, pois, só pela beleza, o esteta canta de preferência o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular.²⁰

Não satisfeito com retomar-lhe as ideias, Pessoa cita diretamente Winckelmann, numa tradução que faz da tradução de Pater:

Como é confessadamente a beleza do homem que tem que ser concebida sob uma ideia geral, assim tenho notado que aqueles que observam a beleza só nas mulheres, e pouco ou nada se comovem com a beleza dos homens, raras vezes têm instinto imparcial, vital, inato da beleza na arte. A pessoas como essas a beleza da arte grega parecerá sempre falha, porque a sua beleza suprema é antes masculina que feminina.²¹

A nova maneira de olhar

A concepção de ideal estético exposta na resenha sobre *Canções* de António Botto não é certamente uma manifestação isolada na obra pessoana. Outro texto que mostra o interesse do poeta pela obra de Pater é a tradução que fez do belíssimo trecho dedicado à “Gioconda”, publicado na revista *Athena* de Lisboa, em novembro de 1924. Assim como a resenha sobre o livro de Botto, a seleção de um excerto tão curto, mas escolhido à dedo, merece atenção. E mesmo o melhor comentário a ele – como o comentário da própria obra de arte que descreve – não

20 Idem, p. 354.

21 Idem, p. 354. Como o leitor está lembrado, o trecho é exatamente o mesmo da *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* de Winckelmann citado à nota 5. Pessoa cita apenas um trecho do texto citado por Pater (trad. cit., pp.185-186).

poderia dispensar a sua transcrição:

La *Gioconda* é, no mais verdadeiro dos sentidos, a obra-prima de Leonardo, o exemplo revelador do seu modo de pensamento e de trabalho. Em sugestão, só a *Melancolia* de Dürer lhe é comparável; e não há simbolismo cru que perturbe o efeito do seu mistério esbatido e gracioso. Conhecermos todos o rosto e as mãos da figura, posta em sua cadeira de mármore, naquele círculo de rochedos fantásticos, como em vaga luz de sob o mar. Talvez de todos os quadros antigos seja aquele que o tempo menos desbotou. Como muitas vezes acontece com obras em que dir-se-ia que a invenção chegou a seu limite, há nela um elemento dado ao mestre, que não inventado por ele. Naquele inestimável fólio de desenhos, que um tempo Vasari possuiu, havia certos esboços de Verrocchio, rostos de beleza tão expressiva que Leonardo, jovem, muitas vezes os copiou. É difícil não relacionar com estes esboços do mestre pretérito, como com seu princípio germinal, o sorriso insondável, sempre como tocado de qualquer coisa de sinistro, que paira em toda a obra de Leonardo. Além disso, o quadro é um retrato. Desde a infância vemos esta imagem definindo-se no estofado de seus sonhos; e, se não fora o testemunho expresso da história, pudéramos pensar que não era esta mais que a sua dama ideal, por fim corporizada e vista. Que parentesco teve uma florentina real com esta criatura de seu pensamento? Por que estranhas afinidades assim cresceram separados o sonho e a pessoa, ainda que ligados de tão perto? Presente desde o princípio incorporadamente no cérebro de Leonardo, delineada vagamente nos desenhos de Verrocchio, ela encontra-se por fim presente em casa d'// *Giocondo*. Que há muito de simples retrato no quadro, atesta-o a lenda de que, por meios artificiais, a presença de mimos e de tocadores de flauta, se prolongou no rosto aquela expressão sutil. E, ainda, seria em quatro anos e por um trabalho renovado nunca em verdade findo, ou em quatro meses e como por um golpe de magia, que a imagem assim se projetou?

A presença que assim tão estranhamente se ergueu de ao pé das águas é expressiva daquilo que os homens, nos caminhos de um milhar de anos, tinham chegado a desejar. Aquela é a cabeça sobre a qual “vieram todos os fins do mundo” e as pálpebras estão um pouco cansadas. É uma beleza trabalhada de dentro sobre a carne, o depósito, célula a célula, de pensamentos estranhos, e devaneios fantásticos, e paixões esquisitas. Colocai-a um momento ao pé de uma dessas brancas deusas da Grécia ou mulheres belas da antiguidade, e como elas se turbariam desta beleza, para onde entrou já a alma com todas as suas doenças! Todos os pensamentos e experiência do mundo ali gravaram e modelaram, no que têm de poder de refinar e tornar expressiva a forma exterior,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, o misticismo da Idade Média com sua ambição espiritual e seus amores imaginativos, o regresso do mundo pagão, os pecados dos Borgias. Ela é mais velha que os rochedos, entre os quais se assenta; como o vampiro, morreu já muitas vezes e aprendeu os segredos do túmulo; e mergulhou em mares profundos, e guarda, cercado-a ainda, o seu dia morto; e traficou em tecidos estranhos com os mercadores do Oriente; e, como Leda, foi mãe de Helena de Troia, e, como Santa Ana, foi mãe de Maria; e tudo isto não foi para ela mais que um som de liras e flautas, e vive apenas uma delicadeza com que lhe modelou as feições instáveis, e lhe coloriu as pálpebras e as mãos. A fantasia de uma vida perpétua, congregando dez mil experiências, é antiga; e a filosofia moderna concebeu a ideia da humanidade como trabalhada por, e resumindo em si, todos os modos de pensamento e vida. Por certo que a Dama Lisa poderia ficar como a encarnação da fantasia antiga, o símbolo da ideia moderna.²²

Esses dois parágrafos magistrais são, obviamente, uma *ekphrasis* poética da obra de Leonardo, mas também muito mais que isso.²³ Sem contar a admirável prosa (que levou Yeats a selecionar surpreendentemente um trecho dela para abrir a sua coletânea de “versos modernos” para a editora Oxford transformando-o em versos livres²⁴), Pater concentra neles tudo aquilo que há de essencial em sua “filosofia da história”, na qual se poderia notar a presença de certo hegelianismo, embora o fundamental seja provavelmente a sua dívida para com Heine, de quem cita um longo trecho em *Renascimento*²⁵. E, de fato, assim como Heine, Pater não vê a história desconectada dos impulsos religiosos que a movem, pois as religiões são “movimentos” naturais do espírito humano. Uma delas, aliás, como se viu anteriormente, o paganismo grego, estaria tão ligada à história do espírito, que pode ser considerada a verdadeira força motora e modificadora das atitudes humanas. Como os deu-

22 O autor agradece imensamente a Cláudia Souza pela indicação e pelo acesso a este texto.

23 Num pequeno comentário que redige sobre essa descrição de Mona Lisa, Fernando Pessoa escreve: “Quando Walter Pater descreve a Gioconda vê nela coisas que lá não estão. Mas a sua descrição é mais bela do que a Gioconda porque é Gioconda + música (ritmo da prosa) + ideias (as contidas nas palavras da descrição) + □” In: F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, p. 284. O comentário se explica, pois, como se sabe, diferentemente de Pater, para quem todas as artes tendem à música, para Pessoa todas devem tender à literatura.

24 “She is older than the rocks among which she sits;/Like the vampire,/She has been dead many times,/And learned the secrets of the grave;/And has been a diver in the deep seas, And keeps their fallen day about her ./She is older than the rocks among which she sits; Like the vampire,/She has been dead many times, /And learned the secrets of the grave; /And has been a diver in the deep seas,/ And keeps their fallen day about her.”

25 Trad. cit., pp. 54-55.

ses exilados de Heine, a Madonna percorreu todas as épocas da história, tendo assumido os mais diferentes papéis e ofícios (foi Helena, Santa Ana, traficou com mercadores do Oriente), e suas pálpebras mostram o cansaço de alguém que, como Zeus-Odin na ilha dos Coelhos, é velho como o mundo.

Os *Deuses no exílio* são, efetivamente, o marco decisivo para uma nova forma de ver a história, na qual esta se mostra não só como “história do espírito”, nos moldes da filosofia hegeliana, mas como uma verdadeira “história da sexualidade”. O paganismo é manancial perene de rejuvenescimento, não tanto porque serviria de estimulante à fantasia lúbrica de homens decadentes, e sim por mostrar a possibilidade de um modo de encarar a sexualidade que nada tem que ver com a tara de sexo dos homens modernos. Partindo do neoclassicismo winckelmanniano e goethiano, Heine tornou patente a diferença entre a *visualidade natural*, inocente, do sexo entre os antigos e o acobertamento dele pelo cristianismo, acobertamento este sempre acompanhado de um voyeurismo doentio. Kierkegaard é outro autor que muito provavelmente seguiu Heine neste ponto, afirmação que, se é verdadeira, torna ainda mais interessante sua visão cristã de que a *sensualidade* é uma *representação* que surge somente com o advento do cristianismo. Ela existia entre os gregos, mas só se passa a ter consciência dela com o advento da espiritualidade cristã, de que ela é o *negativo*:

Enquanto princípio, enquanto força, enquanto sistema em si, a sensualidade [*Sandseligheden*] foi primeiramente posta com o cristianismo; posso acrescentar uma determinação que talvez mostre mais enfaticamente o que quero dizer: a sensualidade foi primeiramente posta com o cristianismo sob a determinação do espírito [*Aand*]. Isso é inteiramente natural, pois o cristianismo é espírito, e o espírito o princípio positivo que ele trouxe para o mundo.²⁶

Todas essas considerações sobre a dialética do espírito e da sensualidade, do cristianismo e do paganismo ajudam certamente a entender melhor o quadro no qual se constitui o estetismo de Pater e também – a partir deste – a formular melhor o que seria aquela volta do paganismo anunciada por Pessoa e seus heterônimos – doutrina que é explicitada especialmente por António Mora. Não caberia certamente elencar e discutir todos os ingredientes poéticos, estético-morais e políticos que estão em jogo na postulação salvífica do “regresso dos deuses” por Fernando Pessoa²⁷, mas valeria a pena sim destacar um deles: é que a retomada do paganismo perde pelo menos um pouco de sua aura místico-utópica quando se percebe que ela significa essencialmente uma *mudança na forma de olhar*. Essa transformação do modo de ver produzida por um retorno aos

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

26 S. Kierkegaard, *Enten – Eller*. Copenhagen: Gyndendal, 1994, p. 60.

27 A citação de um longo parágrafo dos *Deuses no exílio* de Heine é

gregos pode ser reconhecida, por exemplo, neste fragmento de *O regresso dos deuses*:

O grego reparava essencialmente na forma. É característico do visual e do atento notar as formas das coisas. A nascedora da fisionomia e correlacionadas formas de ciência, na Grécia, aponta isto. É na forma que repara primeiro o homem atento ao mundo exterior. O Cristianismo trouxe um adoecimento de sentimentos e de sentidos que levou a esmiuçar as formas e achar o sentimento das cores e das tonalidades. Mas perdeu-se por aí, caiu no erro regressivo de buscar na arte uma expressão de emoções, de sensações, de aspirações. A arte é isto, porém, apenas num seu estágio inferior; depois, chegada à Grécia, desde a Grécia, a arte passa a ser um fenómeno de trabalho, de esforço, de querer realizar a perfeição.²⁸

Uma forma de ver pagã em oposição à expressividade cristã sentimental: simplificando muito se poderia afirmar que a poética pessoana se faz precisamente por essa remissão à *visibilidade pura* – ou talvez: é pela proximidade ou afastamento em relação a essa pureza do olhar, é por ver mais distintamente ou por estar mais ou menos “doente dos olhos” que se mede o grau de paganismo ou de decadentismo dos poetas que compõem a plêiade heteronímica. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa ele mesmo, Fernando Pessoa autor dos sonetos ingleses...

Mas talvez nem um deles soube exprimir melhor que Bernardo Soares qual é o segredo dessa combinação mágica de erotismo e autonomia do olhar. É o que se pode ler num fragmento do *Livro do desassossego* intitulado muito precisamente “O amante visual” ou “Anteros”:

Tenho do amor profundo e do uso proveitoso dele um conceito superficial e decorativo. Sou sujeito a paixões visuais. Guardo intacto o coração dado a mais irreais destinos.

Não me lembro de ter amado senão o ‘quadro’ em alguém, o puro exterior – em que a alma não entra para mais que fazer esse exterior animado e vivo – e assim diferente dos quadros que os pintores fazem.

Amo assim: fixo, por bela, atraente, ou, de outro qualquer modo, amável, uma figura, de mulher ou de homem – onde não há desejo não há preferéncia de sexo – e essa figura me obceca, me prende, se apodera de mim. Porém não quero mais que vê-la, nem olho nada com mais horror que a

um documento de interesse para a formulação da ideia do regresso do paganismo em Pessoa. A edição que utiliza é da editora Macmillan, publicada em Londres em 1915. O contato com Pater (e Heine) pode, portanto, ser bem anterior à tradução do trecho sobre a Gioconda.

28 F. Pessoa, *O regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Porto: Assírio & Alvim, 2013, p. 55.

possibilidade [?] de vir a conhecer e falar à pessoa real que essa figura aparentemente manifesta.

Amo com o olhar, e nem com a fantasia. Porque nada fantasio dessa figura que me prende. Não me imagino ligado a ela de outra maneira, porque o meu amor decorativo nada tem de mais psicológico [?]. Não me interessa saber quem é, que faz, que pensa a criatura que me dá para ver o seu aspecto exterior.

A imensa série de pessoas e de coisas que forma o mundo é para mim uma galeria intérmina de quadros, cujo interior me não interessa. Não me interessa, porque a alma é monótona e sempre a mesma em toda a gente; diferem apenas as suas manifestações pessoais, e o melhor dela é o que transborda para o sonho, para os modos, para os gestos, e assim entra para o quadro que me prende, e em que visiono caras constantes a essa afeição.

Para mim uma criatura não tem alma. A alma é só com ela mesma.

Assim vivo, em visão pura, o exterior animado das coisas e dos seres, indiferente, como um deus de outro mundo, ao conteúdo-espírito deles. Aprofundo o ser próprio só em extensão, e quando anseio a profundidade, é em mim, e no meu conceito das coisas, que a procuro.

Que pode dar-me o conhecimento pessoal da criatura que assim amo em *décor*? Não uma desilusão, porque, como nela só amo o aspecto, e nada dela fantasio, a sua estupidéz ou mediocridade nada tira, porque eu não esperava nada senão o aspecto que não tinha que esperar, e o aspecto persiste. Mas o conhecimento pessoal é nocivo porque é inútil, e o inútil material é nocivo sempre. Saber o nome da criatura para quê? e é a primeira coisa que, apresentado a ela, fico sabendo.

O conhecimento pessoal precisa ser também de liberdade de contemplação, a que meu género de amar deseja. Não podemos fitar, contemplar em liberdade quem conhecemos pessoalmente.

O que é supérfluo é a menos para o artista, porque, perturbando-o, diminui o efeito.

O meu destino natural de contemplador indefinido e apaixonado das aparências e manifestação das coisas – objetivista dos sonhos, amante visual das formas e dos aspectos da natureza.

Não é um caso do que os psiquiatras chamam onanismo psíquico, nem sequer do que chamam erotomania. Não fantasio, como no onanismo psíquico; não me figuro em sonho amante carnal, ou sequer amigo de fala, da criatura que fito e recordo: nada fantasio dela. Nem, como o erotómano, a idealizo e a transporto para fora da esfera da estética concreta: não quero dela, ou penso dela, mais do que o que me dá aos olhos e à memória direta e pura do que os olhos

viram.²⁹

Nesse fragmento Bernardo Soares confronta seu amor à visualidade com a monomania erótica da subjetividade moderna, procurando resgatar, em meio ao mundo adverso, um olhar divergente, diferenciado, voltado para o aspecto visual das coisas e das pessoas, enfim, para aquilo que nelas é tão-somente forma e visualidade. Esse encanto simples, quase infantil, com a manifestação primeira das formas tem sido uma armadilha em que constantemente voltam a cair leitores que tentam desvendar uma metafísica na obra do poeta, principalmente no que concerne ao heterônimo Alberto Caeiro. Não se pode certamente excluir que haja um fundo filosófico na poética pessoana. Mas seu alinhamento na tradição estética aqui discutida talvez propicie uma explicação mais plausível e simples para suas escolhas; e, de resto, ela também ajudou o próprio Pessoa a dar respostas claras aos clichês psicologizantes que procuravam (e continuando procurando) a todo custo rotular a sua (ausência de) sexualidade.

O ideal poético pessoano não está, portanto, numa recuperação ontológica do mundo, mas provavelmente numa transformação do poeta em alguma coisa que tem muito que ver com o artista visual, com o artista plástico, no sentido que lhe foi dado por Roberto Longhi. O filósofo, o homem adulto, já perdeu “aquele senso tão simples, intenso e verdadeiro da apreensão de uma realidade” que caracteriza a experiência perceptiva da criança e do artista. Só este é capaz de devolver aos olhos embotados àquela experiência primordial de sentir a beleza de uma linha, de um colorido, de um volume, de uma obra arquitetônica. Como explica o crítico italiano:

Cada estilo figurativo traz em si o dom essencialmente estético, primordialmente lírico de restaurar o contato do nosso espírito com a realidade visual corpórea, já que os hábitos cotidianos nos fizeram perder a empatia e a comunhão que mantínhamos com ela. Quando, por vias filosóficas, chegamos à convicção da existência do mundo, a ferrugem da vida metódica já nos fez perder a convicção original: a convicção plástica.³⁰

A busca de densidade psicológica, de aprofundamento introspectivo, é o avesso dessa convicção plástica da realidade, que é também um modo poético de apreender o real, assim

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

29 F. Pessoa, *O livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, pp. 479-480. Sobre a “visualidade” de Bernardo Soares, ver o belo texto de Leyla Perrone-Moisés “Introdução ao desassossego”, que figura na edição do *Livro do desassossego* publicada pela editora Brasiliense (São Paulo, 2a ed., 1996).

30 R. Longhi, *Breve mais veridical história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 19.

descrito por Longhi:

[...] o sentir para o artista figurativo é o ver, e o seu estilo, isto é, a sua arte se constrói inteiramente sobre os elementos líricos da sua visão.³¹

A transformação fundamental da lírica pessoana talvez possa ser pensada segundo esse “senso lírico particular da arte figurativa, essa “lírica figurativa”³² ou “aderência lírica à figura”³³ da tradição pictórica escultórica, conforme os termos de Longhi. Assim como requer um outro modo pelo qual deve ser vista, a poesia pessoana também procura instituir um modo novo de olhar. Sua insistente defesa e exigência desse outro modo de ver é o contraponto à miopia, à cegueira, à doença dos olhos, enfermidade que também muitas vezes a acomete e da qual é certamente difícil se libertar. Mas o combate vale a pena. Os sonetos ingleses e tantos outros estão aí para o confirmar. Se Kant disse que uma moça, para ser bela, tem de ser bela como moça ou mesmo disfarçada de homem, do mesmo modo só quem pud L. Marques, “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual”. In: fevereiro, 5, outubro de 2012. er olhar com olhos livres uma rapariga de modos masculinos terá toda a liberdade de dizer, contra as convenções sociais e as regras da gramática, mas *em absoluto, fotograficamente – aquela rapaz*.³⁴

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

31 Idem, p. 7.

32 R. Longhi, Rinascimento fantastico. In: *Scritti giovanilli 1911-1922*. Florença: Sansoni, 1961.

33 L. Marques, “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual”. In: *fevereiro*, 5, outubro de 2012.

34 Idem, p. 112.

BIBLIOGRAFIA:

KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril, 1974.

KANT, Immanuel. *Bemerkungen in den "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen"*, edição de Marie Rischmüller, Hamburgo: Felix Meiner, 1991, p. 100.

KIERKEGAARD, Soren. *Enten – Eller*. Copenhagen: Gyndendal, 1994, p. 60.

LONGHI, R. *Breve mais veridical história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LONGHI, R. Rinascimento fantastico. In: *Scritti giovanilli 1911-1922*. Florença: Sansoni, 1961.

MARQUES, L. "Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual". In: *fevereiro*, 5, outubro de 2012.

PATER. Walter, *O Renascimento*. Apresentação e organização de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PESSOA, F. *Obras em prosa*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

PESSOA, F. *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, F. *O regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

PESSOA, F. *O livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WINCKELMANN, J.J. *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* (Ensaio sobre a capacidade de sentir o belo na arte e no seu ensino]. Dresden: Walther, 1771.

WINCKELMANN, J.J. *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, Roma: edição do autor, 1767.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017