

José Ortega y Gasset²**Tradução e Notas:** Gabriel Brisola da Cunha³

Este pequeno volume de versos - que o autor [José Moreno Villa] chama de *El Pasajero* - nos faz testemunhar a iniciação de um novo poeta, o nascimento de uma nova musa. A todo momento, vozes poéticas povoam o ar, algumas delas plenas e harmônicas, pelo menos adequadas; mas muito poucas delas são gritos líricos originais. Não sejamos muito severos com a falta de originalidade; apliquemos às obras de arte que não tentam criar um novo estilo uma crítica apropriada. Exijamos que elas sejam plenas, harmônicas, ao menos coerentes - as virtudes externidade [*externidad*].

Reservemos, porém, nosso amor de leitores para os verdadeiros poetas, ou seja, para os homens que trazem um novo estilo, que são um estilo. Pois esses homens enriquecem o mundo, ampliam a realidade. Costumava-se dizer que a matéria não cresce, nem mingua; agora os físicos dizem que ela se degrada, que ela diminui. Ainda é verdade que ela não cresce. Isso significa que as coisas são sempre as mesmas, que nenhuma ampliação pode ser

¹ O trabalho-fonte utilizado nesta tradução pode ser encontrado em ORTEGA Y GASSET, José. **Obras Completas, Tomo I (1902/1915)**. 6ª ed. Madrid: Taurus, 2004, pp. 664-680.

Este texto foi originalmente publicado como um Prólogo ao livro de poesias *El Pasajero*, de José Moreno Villa (1887-1955), um dos mais importantes poetas espanhóis da chamada Geração de 27. Este ensaio, relativamente desconhecido e que geralmente não aparece nas obras específicas sobre Ortega y Gasset, tem sido recuperado pelo filósofo americano Graham Harman da ontologia orientada a objetos, uma das correntes dentro do realismo especulativo da metafísica contemporânea. Agradecemos ao professor Harman pela indicação deste importante trabalho. As notas de tradução indicadas por N.T. são de nossa autoria - do contrário, são rodapés de Ortega y Gasset ele mesmo.

² **José Ortega y Gasset** (1883-1955) foi um importante filósofo espanhol associado a diversas tradições filosóficas como o Neokantismo, a Fenomenologia e a Filosofia da Vida, conectadas de forma única em seu pensamento bastante original. Sua influência, além da famosa Geração de 27 de poetas e artistas, também pode ser vista na Escola de Madrid e no movimento cultural e filosófico do Novecentismo na Catalunha.

³ Doutor e Mestre em Artes pela linha "Artes Visuais" do PPGARTES/UFMG. Professor no Centro de Educação, Magistério e Artes da Universidade do Distrito Federal (UnDF). Contato: gabriel_brisola@hotmail.com.

obtida a partir de seu material. Mas aqui o poeta faz com que as coisas entrem em um redemoinho como em uma dança espontânea. Submetidas a esse dinamismo virtual, as coisas adquirem um novo significado, tornam-se coisas novas.

A matéria que é sempre velha e imutável, arrebatada por redemoinhos de trajetórias sempre novas, é o tema da história da arte. Os vórtices dinâmicos que põem a novidade no mundo, que idealmente aumentam o universo, são os estilos.

Tendo chegado ao ponto, tão inesperado e estranho para mim, de prefaciando algumas páginas de um belo conjunto de poemas, eu não soube como proceder.

O valor característico deste livro consiste, como disse, no fato de anunciar um poeta, um estilo, uma musa verdadeiramente novos. Por outro lado, o estilo, a musa destas páginas, está apenas começando a germinar. Creio que seria indelicado abordá-la muito rapidamente para defini-la. Acho que seria preferível dedicar as páginas seguintes a estabelecer um pouco do que é, em geral, um estilo, uma musa. A partir delas, o leitor sentirá uma profunda emoção de respeito por essas primeiras palavras de um poeta que aspira à coisa mais elevada que se pode aspirar na arte: ser ele mesmo.

Esteja advertido o leitor, entretanto, que em contraste com as páginas de pura poesia em *El Pasajero*, as minhas formam como um átrio de absoluta prosa. Elas falam de estética - que é o oposto de arte, a qual é ou tem a pretensão de ser ciência.

I - Ruskin, o Usual e a Beleza

Ler versos não é uma de minhas ocupações habituais. Em geral, não acredito que possa ser a de alguém. Tanto a leitura quanto a criação de uma poesia deveriam exigir de nós certa solenidade. Não uma solenidade de pompas exteriores, mas aquele ar de estupor íntimo que invade nosso coração nos momentos essenciais. A pedagogia contemporânea tem exercido uma influência deplorável sobre a ordem da cultura estética, tornando a arte uma coisa utilizável, normal e de duração fixa. Dessa forma, perdemos a sensação de distância; perdemos o respeito e o temor em relação à arte; nos aproximamos dela a qualquer momento, com o traje e o temperamento em que por acaso estivermos e nos acostumamos a

não entende-la. A verdadeira emoção à qual nos referimos hoje quando falamos do prazer estético – se quisermos genuinamente reconhecê-la – é um prazer pálido, desprovido de vigor e densidade, produzido pelo simples esbarrar com a bela obra de arte.

Um dos homens mais desastrosos para a Beleza foi, talvez, Ruskin⁴, que deu à arte uma interpretação inglesa. A interpretação inglesa das coisas consiste em sua redução a objetos domésticos e corriqueiros. O inglês aspira, acima de tudo, a viver bem, confortavelmente; o que é sensualidade para o francês e filosofia para o alemão, é para o inglês *comfort*. Ora, o *comfort* e a comodidade exigem das coisas muitas condições, distintas de acordo com a função vital de cada caso em específico; apenas uma condição é genérica, inescapável e como um *a priori* de tudo o que é confortável: que seja habitual [*consuetudinario*]. Não é à toa que a Inglaterra é o país que resolveu o problema de seguir em frente sem romper com sua tradição. O incomum, pelo simples fato de ser incomum, é desconfortável.

Ruskin conseguiu dar uma interpretação da arte que faz dela apenas aquilo que é suscetível de se tornar um exercício habitual. Seu evangelho é a arte como uso e conforto. Essa intenção, é claro, só pode trazer à inteligência as artes que não são, a rigor, arte: as artes industriais ou decorativas. Ruskin está determinado a trazer a Beleza para o severo e manso lar inglês: para isso, ele deve primeiro domesticá-la, enfraquecê-la, escoar seu sangue [*desangrarla*]. E assim, transformada em um fantasma, convertida em um adjetivo, ele a leva para as casas honestas dos cidadãos britânicos.

Não estou dizendo que a decoração ou a indústria artística seja desprovida de beleza: estou apenas dizendo que sua beleza não é apenas beleza – é uma utilidade envernizada com beleza, um retoque de beleza: é água com uma gotinha dionisíaca. E acontece que o homem contemporâneo se acostumou a não pedir emoções mais profundas da beleza do que aquelas nascidas das artes industriais e, se ele fosse honesto, confessaria que o prazer estético não é diferente do prazer produzido por coisas organizadas e em boa ordem.

⁴ N.T.: John Ruskin (1819-1900), importante autor da Inglaterra Vitoriana, um dos mais influentes críticos de arte à época da redação deste *Ensaio* de Ortega y Gasset.

Seria sensato libertar a Beleza do invólucro decorativo no qual ela é mantida e deixá-la novamente brilhar perigosamente sob o sol. Este bom século XX, que nos carrega em seus braços fortes, de músculos tensionados, parece destinado a romper com algumas hipocrisias, insistindo nas diferenças que separam as coisas. Sentimos que da raiz de nossas almas surge, como uma vontade de clareza de meio-dia, inimiga das visões crepusculares nas quais todos os gatos são pardos. A ciência não será para nós um senso comum auxiliado por aparatos métricos, nem a Moral uma honorabilidade passiva de nossas ações sociais, nem a Beleza o asseio, simplicidade ou compostura. Todas essas coisas – senso comum, honra cívica, asseio – são muito boas, nada temos contra elas, e teríamos repulsa por qualquer pessoa que as desprezasse. Mas Ciência, Moral e Beleza são completamente diferentes e não têm nada em comum entre elas...

Ler poesia não é uma de minhas ocupações habituais. Preciso beber água em um copo limpo, mas não me dê um copo bonito. Em primeiro lugar, acho muito difícil que um copo seja, estritamente falando, bonito; mas se fosse, eu não poderia colocá-lo em meus lábios. Parecer-me-ia que, ao beber sua água, eu estaria bebendo o sangue de um ser humano semelhante – não de um semelhante, mas de um idêntico. Ou eu cuido de matar minha sede, ou me atento à Beleza: um meio-termo seria a falsificação de uma coisa ou da outra. Quando eu estiver com sede, por favor, me dê um copo cheio, limpo sem beleza.

Há pessoas que nunca sentiram sede, o que é chamado de sede, verdadeira sede. E há aqueles que nunca passaram pela experiência essencial da Beleza. Essa é a única maneira de explicar como alguém pode beber de copos bonitos.

II - O “Eu” como o executor

Só podemos usar ou utilizar coisas. E vice-versa: as coisas são os pontos onde nossa atividade utilitária está inserida. Então, agora: diante de qualquer coisa, podemos nos colocar em uma atitude utilitária com exceção de uma, exceto diante de apenas uma, diante de uma única coisa: o Eu.

Kant reduz a moral à sua conhecida fórmula: aja de tal maneira que você não use os outros homens apenas como meios, mas que eles sejam os fins de seus próprios atos. Fazer dessas palavras, como Kant, a expressão de uma norma e de um esquema de todo dever equivale a declarar que, de fato, cada um de nós *usa* outros seres humanos, os tratamos como coisas. O imperativo de Kant, em suas várias formulações, aspira a que os outros homens sejam para nós *pessoas* e não utilidades, *coisas*. E esta dignidade de pessoa chega até certo ponto quando cumprimos a máxima imortal do Evangelho: trate o próximo como a *ti mesmo*. Fazer de algo um *eu mesmo* é a única maneira pela qual este algo deixe de ser uma coisa.

Mas, ao que parece, diante de outro homem, diante de outro sujeito, nos é dada a escolha entre tratá-lo como uma coisa, usá-lo, ou tratá-lo como "Eu". Há aqui uma margem para o arbítrio, uma margem que não seria possível se outros indivíduos humanos fossem realmente "Eu". O "você", o "ele", são, portanto, ficticiamente "eu". Em termos kantianos, diríamos que minha *boa vontade* faz com que *você* e *ele* sejam como outros *eu*.

Mas antes falávamos sobre o *eu* como a única coisa que não apenas não queremos, mas que não podemos transformar em coisa. Isto deve ser entendido literalmente. Para ver isso claramente, é aconselhável notar primeiro a modificação no significado de um verbo introduzida pelo seu uso na primeira pessoa do presente do indicativo em relação ao seu significado na segunda ou terceira pessoa: Eu ando, por exemplo. O sentido de *andar* em "eu ando" e "ele anda" evidentemente tem um primeiro aspecto de identidade – caso contrário não usaríamos a mesma raiz idiomática. Observe que "significado" não quer dizer senão "referência a um objeto"; portanto, "significado idêntico" será "referência a um mesmo objeto ou realidade, ao mesmo aspecto de um objeto ou realidade". Pois bem, se focarmos a nossa atenção com alguma insistência na realidade a que alude "eu ando", notaremos quão grande é a sua diferença daquela aludida por "ele anda". O andar do "ele" é uma realidade que percebo através dos meus olhos, verificando-se no espaço: uma série de posições sucessivas de pernas sobre o chão. No "eu ando" talvez me venha à mente a imagem visual dos meus pés em movimento; mas para além disso, e não a mais diretamente aludida nessas palavras, encontro uma realidade invisível e estranha ao espaço - o esforço, o impulso, as sensações musculares de tensão e resistência. A diferença não poderia ser maior. Pode-se dizer que em

"eu ando" estou me referindo ao andar visto de dentro do que ele é, e em "ele anda", ao andar visto em seu resultado externo. Entretanto, a unidade de caminhar como um evento íntimo e caminhar como um evento externo, embora seja óbvia, imediata e se apresente a nós sem exigir que façamos qualquer trabalho, não implica a menor semelhança entre os dois lados. O que a coisa peculiar "esforço íntimo", "sensação de resistência" tem a ver com um corpo que varia sua situação no espaço? Existe, então, um "eu-andar" que é completamente diferente do "andar dos outros".

Qualquer outro exemplo que tomarmos reproduzirá a mesma observação. No entanto, em casos como "andar", parece que é o exterior que tem seu significado principal e mais claro. Não vamos nos aprofundar no porquê disso. Basta observar que, por outro lado, toda uma classe de verbos é caracterizada pelo fato de que seu significado primário e óbvio é aquele que eles têm na primeira pessoa. Eu desejo, eu odeio, eu sinto dor. A dor ou o ódio dos outros, quem já sentiu isso? Vemos apenas uma fisionomia contraída, olhos que penetram. O que há nesses objetos visuais em comum com o que encontro em mim mesmo quando sinto dor ou ódio?

Isso deixa claro, creio eu, a distância entre o "eu" e qualquer outra coisa, seja um corpo inanimado ou um "você", um "ele". Como poderíamos expressar de maneira geral essa diferença entre a imagem ou o conceito de dor e a dor sentida, a dor que machuca? Talvez observando que elas são mutuamente exclusivas: a imagem da dor não machuca, na verdade, ela afasta a dor, substituindo-a por uma sombra ideal, e vice-versa. A dor que está doendo [*el dolor doliendo*] é o oposto de sua imagem: no momento em que ela se torna uma imagem de si mesma, ela para de doer.

Eu significa, então, não este homem em diferença a outro, e certamente não o homem em diferença às coisas, mas tudo – homens, coisas, situações – na medida em que estão sendo realizados, sendo, executando-se. Cada um de nós é *eu*, de acordo com isso, não porque pertencemos a uma espécie zoológica privilegiada que tem um aparato de projeções chamado consciência, mas simplesmente porque *somos* algo. Essa caixa de couro vermelho que tenho diante de mim não é um *eu*, porque ela é apenas uma imagem que eu tenho, e ser

uma imagem é exatamente o mesmo que não ser o que se imagina. Imagem, conceito, etc., são sempre *imagem, conceito de...* e aquilo *de* que são imagem constitui o verdadeiro ser. A mesma diferença entre uma dor que me é relatada e uma dor que eu sinto há entre o vermelho visto por mim e o ser vermelho do couro da caixa. O ser vermelho para ela é como o estar sofrendo para mim. Assim como existe um eu-Fulano-de-Tal, existe um eu-vermelho, um eu-água e um eu-estrela.

Tudo, visto desde dentro de si mesmo, é *eu*.

Agora vemos por que não podemos nos colocar em uma postura utilitária diante do "eu": simplesmente porque não podemos nos colocar *diante* dele, porque o estado de perfeita compenetração com algo é indissolúvel, porque é tudo enquanto intimidade.

III - "Eu" e meu Eu

Tudo, visto desde dentro de si mesmo, é *eu*.

Essa frase só pode servir de ponte para a compreensão estrita daquilo que buscamos. A rigor, ela é imprecisa.

Quando sinto dor, quando amo ou odeio, não vejo minha dor, nem me vejo amando ou odiando. Para que eu veja *minha* dor, preciso interromper minha situação de sofredor e me tornar um eu que vê. Esse eu que vê o outro sentindo dor é agora o eu verdadeiro, executivo e presente. O eu sentindo a dor, falando com precisão, era e é agora apenas uma imagem, uma coisa ou objeto diante de mim.

Assim, chegamos ao último passo da análise: "eu" não é o homem em oposição às coisas, "eu" não é este sujeito em oposição ao sujeito "você" ou "ele", "eu", em suma, não é aquele "eu mesmo", *me ipsum* que penso conhecer quando pratico o ditado délfico: "Conhece-te a ti mesmo". Aquilo que vejo surgir acima do horizonte e oscilar nas nuvens alongadas do amanhecer como uma ânfora dourada não é o sol, mas uma imagem do sol: da mesma forma, o "eu" que parece estar tão perto de mim é apenas a imagem do meu "eu".

Este não é o lugar certo para travar uma guerra contra o pecado original da era moderna, que, como todos os pecados originais, foi, de fato, uma condição necessária para muitas virtudes e triunfos. Estou me referindo ao subjetivismo, a doença mental da era que começa com a Renascença e consiste na suposição de que a coisa mais próxima de mim sou eu – ou seja, a coisa mais próxima de mim como conhecimento é a minha realidade ou eu enquanto realidade. Fichte, que foi antes de tudo um homem de excessos, o excessivo elevado à categoria de gênio, marca o mais alto grau dessa febre subjetiva e, sob sua influência, viveu-se uma época em que, a certa hora da manhã, nas salas de aula germânicas se produzia o mundo do eu como se tira um lenço do bolso. Depois de Fichte, inicia-se o declínio do subjetivismo, e talvez por estes momentos de agora, uma nova forma de pensar, livre dessa preocupação, se anuncia como o vago contorno de uma linha costeira.

Esse *eu*, que meus concidadãos chamam de Fulano de Tal, e que sou eu mesmo, tem, no final, os mesmos segredos para mim e para eles. E vice-versa: de outros homens e coisas não tenho notícias menos diretas do que de mim mesmo. Assim como a lua me mostra apenas seu pálido ombro estelar, meu "eu" é um transeunte camuflado, que passa diante de *meu* conhecimento, deixando-me ver apenas suas costas envoltas no tecido de um manto.

Há um longo caminho entre falar e fazer, exclama o homem comum. E Nietzsche: "É muito fácil pensar as coisas; é muito difícil sê-las". Essa distância entre falar e fazer, entre pensar algo e ser algo, é exatamente a mesma distância entre a *coisa* e o *eu*.

IV - O Objeto Estético

Assim, chegamos ao seguinte dilema rígido: não podemos criar um objeto de nosso entendimento, nada pode existir para nós a menos que se torne uma imagem, um conceito, uma ideia – ou seja, a menos que deixe de ser o que é e se torne uma sombra ou um contorno de si mesmo. Temos um relacionamento íntimo com apenas uma coisa: essa coisa é nosso indivíduo, nossa vida, mas essa nossa intimidade deixa de ser intimidade quando se torna uma imagem. Quando eu disse que em "eu ando" estávamos nos referindo a um andar que era visto de dentro, eu estava aludindo a uma relativa interioridade; em relação à imagem do

movimento de um corpo no espaço, a imagem do movimento de minhas sensações e sentimentos é como uma interioridade. Mas *a verdadeira intimidade que é algo enquanto está se executando* está a uma igual distância da imagem do externo e do interno.

A intimidade não pode ser nosso objeto nem na ciência, nem no pensamento prático, nem na representação imaginativa. E, no entanto, ela é o verdadeiro ser de tudo, a única coisa suficiente e da qual a contemplação nos satisfaria plenamente.

Deixemos de lado a questão de saber se é racionalmente possível e como seria possível tornar o objeto de nossa contemplação o que parece estar condenado a nunca ser um objeto. Isso nos levaria muito longe em terras metafísicas.

Coloquemo-nos com certa atenção diante de uma obra de arte – *o Pensieroso*⁵, por exemplo, divinamente imóvel sob a frígida capela medieval. E perguntemo-nos o que é que, em última análise, serve como fim, objeto e tema de nossa contemplação.

Não se trata do bloco de mármore como uma imagem de uma realidade: está claro para nós que, se pudéssemos retê-lo em todos os seus detalhes como uma memória, sua existência material pareceria indiferente. A consciência da realidade desse corpo de mármore não intervém em nosso prazer estético – ou melhor, ela intervém apenas como um meio de chegarmos à intuição de um objeto puramente imaginário que poderíamos transportar inteiramente em nossa fantasia.

Mas o objeto fantástico também não é o objeto estético. Um objeto fantástico não precisa necessariamente ser diferente de um objeto real: a diferença entre os dois se reduz ao fato de que representamos a mesma coisa para nós mesmos como existente ou inexistente. Mas o *Pensieroso* é um novo objeto de qualidade incomparável, com o qual nos sentimos em relação graças a esse objeto de fantasia. Ela começa exatamente onde toda imagem termina. Não é a brancura desse mármore, nem essas linhas e formas, mas aquilo a

⁵ N.T.: O autor refere-se ao retrato escultórico do Duque Lorenzo de Medici, então governante na República de Florença, feito em mármore por Michelangelo entre 1526 e 1534. A escultura encontra-se na Basílica de São Lourenço, em Florença.

que tudo isso alude, e que de repente encontramos diante de nós com uma presença tão plena que só podemos descrever com estas palavras: presença absoluta.

Qual é a diferença entre a imagem visual que às vezes temos de um homem pensando na nossa frente e o pensar do *Pensieroso*? Aquela imagem visual funciona como uma narração sobre nós, ela nos diz que ali, ao nosso lado, alguém está pensando: há sempre uma distância entre o que nos é dado na imagem e aquilo a que a imagem se refere. Mas no *Pensieroso* temos o próprio ato de pensar executando-se. Presenciamos o que, de outra forma, nunca poderia estar presente para nós.

Trivial e errônea é a descrição que um esteta contemporâneo faz dessa forma muito peculiar de conhecimento, de conhecer um objeto, que a arte nos oferece. De acordo com Lipps⁶, eu projeto meu eu no pedaço de mármore polido e essa intimidade do *Pensieroso* seria como um disfarce de mim mesmo. Isso é obviamente falso: percebo perfeitamente que o *Pensieroso* é ele e não eu, é o seu *eu* e não o meu.

O erro de Lipps é fruto do prurido subjetivista ao qual me referi anteriormente; como se o meu *eu* pudesse ter – fora da arte – essa transparência literalmente incomparável do objeto estético. Não é na introspecção, não é observando a mim mesmo, que encontro a intimidade do pensamento, como ocorre neste volume de mármore. Nada poderia ser mais falso do que supor que a arte é um substituto para a vida interior, um método de comunicar aos outros o que flui em nosso subsolo espiritual. É para isso que serve a linguagem; mas a linguagem apenas faz alusão à intimidade, não a oferece.

Observe os três termos envolvidos em qualquer expressão idiomática. Quando digo "me dói", é necessário distinguir: 1º, a dor que sinto; 2º, minha imagem dessa dor, que não machuca; 3º, a expressão "me dói". O que o som "isso me causa dor" transmite à alma vizinha, o que significa? Não é a dor que dói, mas a imagem inofensiva da dor.

⁶ N.T.: Theodor Lipps (1851-1914) foi um importante filósofo alemão associado à fenomenologia do Círculo de Munique, especialmente no conceito de empatia, bem como sendo um dos maiores popularizadores à sua época do conceito de Inconsciente freudiano.

A narração faz de tudo um fantasma de si mesmo, distancia-o, transpõe-no para além do horizonte do presente. O narrado é um "foi", e o *foi* é a forma esquemática que deixa no presente o que está ausente, o ser do que não é mais – a pele que a serpente abandona.

Bem, pensemos no que significaria uma linguagem ou um sistema de sinais expressivos se sua função não consistisse em narrar as coisas para nós, mas em apresentá-las enquanto executam-se.

Essa linguagem é a da arte: isso é o que a arte faz. O objeto estético é uma intimidade enquanto tal – é tudo enquanto *eu*.

Não estou dizendo – cuidado! – que a obra de arte nos revela o segredo da vida e do ser; mas sim que a obra de arte nos agrada, com aquele prazer peculiar que chamamos de estético, porque nos *parece* que ela nos deixou clara a intimidade das coisas, a sua realidade executiva – comparada a quem as outras notícias da ciência *parecem* meros esquemas, alusões remotas, sombras e símbolos.

V – A Metáfora

Nosso olhar, quando direcionado para uma coisa, tropeça em sua superfície e ricocheteia para nossa pupila. Essa impossibilidade de penetrar nos objetos confere a todo ato cognitivo – visão, imagem, conceito – o caráter peculiar de dualidade, de separação entre a coisa conhecida e o sujeito que conhece. Somente em objetos transparentes, um vidro, por exemplo, esta lei parece não se cumprir: minha visão penetra no vidro, ou seja, passo sob uma espécie de ato visual através do corpo de vidro e há um momento de compenetração com ele. No transparente, a coisa e eu somos um. No entanto, isso realmente acontece? Para que a transparência do vidro seja verdadeira, é necessário que eu direcione meu olhar através dele na direção de outros objetos onde o olhar ricocheteia: um vidro que olhássemos contra um fundo de vazio não existiria para nós. A essência do vidro consiste em servir de trânsito para outros objetos: seu ser é justamente não ser ele mesmo, mas ser outras coisas. Estranha missão de humildade, de abnegação, atribuída a certos seres! A mulher que é, segundo Cervantes, “um vidro transparente de formosura” também parece condenada a “ser

algo diferente de si mesma”: no corporal, tal como no espiritual, a mulher parece destinada a ser uma passagem aromática de outros seres, deixar-se penetrar pelo amante, pelo filho.

Mas ao que eu estava dizendo: se em vez de olhar as outras coisas através do vidro eu fizer disso o fim do meu ato, então ele deixa de ser transparente e encontro diante de mim um corpo opaco.

Este exemplo do vidro pode nos ajudar a compreender intelectualmente o que instintivamente, com evidência perfeita e simples, nos é dado na arte, a saber: um objeto que atende à dupla condição de ser transparente e que o que nele transparece não é outra coisa senão ele mesmo.

Agora: esse objeto que se faz transparente, o objeto estético, encontra na metáfora sua forma elementar. Eu diria que o objeto estético e o objeto metafórico são a mesma coisa, ou que a metáfora é o objeto elementar, a bela célula.

Uma desatenção injustificada por parte dos cientistas mantém a metáfora ainda numa situação de terra incógnita. Mas não vou tentar, nestas páginas fugidias, construir uma teoria da metáfora, e devo limitar-me a indicar como o objeto estético genuíno é evidentemente revelado nela.

Em primeiro lugar, é importante notar que o termo “metáfora” significa tanto um procedimento quanto um resultado, uma forma de atividade mental e o objeto alcançado por meio dela.

Um poeta do Levante, o senhor López Picó⁷, disse que o cipreste

*e com l'espectre d'una flama morta.*⁸

Eis uma metáfora sugestiva. Qual é o objeto metafórico nela? Não é o cipreste, nem a chama, nem o espectro: tudo isso pertence à esfera das imagens reais. O novo objeto que encontramos é um “cipreste-espectro de uma chama”. Note bem, tal cipreste não é um

⁷ N.T.: Josep Maria López-Picó (1886-1959) foi um importante poeta da língua catalã nascido em Barcelona.

⁸ N.T.: Em tradução livre do catalão: “É como o espectro de uma chama morta.”

cipreste, nem tal espectro é um espectro, nem tal chama é uma chama. Se quisermos reter o que pode restar do cipreste depois de se tornar chama, tudo se resumiria à verdadeira nota de identidade que existe entre o esquema linear do cipreste e o esquema linear da chama. Esta é a verdadeira semelhança entre uma coisa e outra. Em toda metáfora há uma semelhança real entre uma coisa e outra. Em toda metáfora existe uma semelhança real entre os seus elementos, e por isso se acreditou que a metáfora consistia essencialmente numa assimilação, talvez numa aproximação assimilativa de coisas muito distantes.

Isto é um erro. Em primeiro lugar, essa maior ou menor distância entre as coisas só pode significar uma maior ou menor semelhança entre elas; muito distantes, portanto, equivale a muito pouco parecidos. E, no entanto, a metáfora satisfaz-nos precisamente porque nela descobrimos entre duas coisas uma coincidência mais profunda e decisiva do que quaisquer semelhanças.

Mas, além disso, se ao lermos o verso de López Picó centrarmos a nossa atenção, insistirmos premeditadamente naquilo que ambas as coisas têm de verdadeira semelhança – o esquema linear do cipreste e da chama – notaremos que todo o encanto da metáfora se desvanece, deixando-nos à frente uma observação geométrica insignificante, muda. A metáfora não é, então, a assimilação real.

Com efeito, a semelhança positiva é a primeira articulação do aparato metafórico, mas apenas isso. Precisamos de uma semelhança real, de uma certa aproximação capaz de ser fundamentada entre dois elementos, mas com um fim contrário ao que supomos.

Note-se que as semelhanças nas quais as metáforas são apoiadas são sempre irrelevantes do ponto de vista real. No nosso exemplo, a identidade do esquema linear entre um cipreste e uma chama é tão extrínseca, insignificante para cada um dos muitos elementos, que não hesitaríamos em considerá-la um pretexto.

O mecanismo, então, talvez seja o seguinte: trata-se de formar um novo objeto que chamaremos de “cipreste belo”, em oposição ao cipreste real. Para alcançá-lo é necessário submetê-lo a duas operações: a primeira consiste em libertar o cipreste como realidade

visual e física, aniquilando o cipreste real; a segunda é dotá-lo daquela nova qualidade delicadíssima que lhe presta o caráter de beleza.

Para alcançar o primeiro, procuramos algo mais com o qual o cipreste tivesse alguma semelhança real em algum ponto, para ambos sem importância. Apoiados nesta identidade inessencial afirmamos a sua identidade absoluta. Isso é um absurdo, é impossível. Unidas por uma coincidência em algo insignificante, o restante de ambas as imagens resiste à compenetração, repelindo-se mutuamente. De forma que a semelhança real serve, à rigor, para acentuar a dessemelhança real entre ambas as coisas. Onde há identificação real não há metáfora. Nisto reside a clara consciência da não-identidade.

Max Müller destacou que nos Vedas a metáfora não encontrou a palavra “como” para expressar sua radical ambiguidade. Em vez disso, somos apresentados à operação metafórica abertamente, despojada, e testemunhamos esse momento de negação de identidade. O poeta védico não diz “firme como uma rocha”, mas *sa parvato na acyutas – ille firmus, non rupes*. Como se dissesse: a firmeza é, por ora, apenas um atributo das rochas, mas isto também é firme; portanto, com uma nova firmeza que não é a das rochas, mas de outro tipo. Da mesma forma que o poeta oferece ao Deus o seu hino *non suavem cibum*, que é doce, mas não uma iguaria; o rio avança pela margem mugindo “mas não é um touro”.⁹

A lógica tradicional falava do modo *tollendo ponens* em que a negação de uma coisa é ao mesmo tempo a afirmação de uma coisa nova. Assim, aqui a chama do cipreste não é um cipreste real, mas é um novo objeto que preserva a árvore física como o molde mental – um molde no qual é injetada uma nova substância completamente estranha ao cipreste, a matéria espectral de uma chama morta.¹⁰ E, vice-versa, a chama abandona os seus estritos limites reais – que a tornam uma chama e nada mais que uma chama – para fluidificar-se num puro molde ideal como se em uma tendência imaginativa.

⁹ Max Müller: *Origine et développement de la Religion*, p. 179.

¹⁰ É claro que neste exemplo há três metáforas: aquela que faz do cipreste uma chama, aquela que faz da chama um espectro e aquela que faz da chama uma chama morta. Para simplificar, analiso apenas a primeira.

O resultado desta primeira operação é, então, a aniquilação das coisas naquilo que elas são como imagens reais. Ao colidirem entre si, suas cascas rígidas se rompem e a matéria interna, em estado de fusão, adquire uma suavidade plasmática, adequada para receber uma nova forma e estrutura. A coisa cipreste e a coisa chama começam a fluir e se tornam tendência ideal cipreste e tendência ideal chama. Fora da metáfora, no pensamento extrapoético, cada uma dessas coisas é um ponto de chegada da nossa consciência, são seus objetos. Por isso, ir em direção a um deles exclui ir em direção ao outro. Mas ao fazer da metáfora a declaração da sua identidade radical, com igual força que a da sua radical não-identidade, isso nos induz a não procurar aquela no que ambas as coisas são como imagens reais, como termos objetivos; portanto, fazemos delas um mero ponto de partida, um material, um sinal para além do qual temos que encontrar identidade em um novo objeto, o cipreste ao qual, sem absurdo, podemos tratar como o fazemos com uma chama.

Segunda operação: uma vez que tenhamos percebido que a identidade não está nas imagens reais, a metáfora insiste obstinadamente em nos propô-la. E nos empurra para outro mundo, onde, pelo que parece, ela é possível.

Uma simples observação nos leva a encontrar o caminho para esse novo mundo onde os ciprestes são chamas.

Toda imagem tem, por assim dizer, duas faces. Por uma delas é a imagem de tal ou qual coisa; pela outra, é, enquanto imagem, algo meu. Eu vejo o cipreste, eu tenho a imagem, eu imagino o cipreste. Portanto, em relação ao cipreste, ele é *apenas* uma imagem; mas, em relação a mim, é um estado real meu, é um momento do meu eu, do meu ser. Naturalmente, enquanto estou *executando* o meu ato vital de ver o cipreste, ele é o objeto que existe para mim; o que sou *eu* naquele momento constitui um segredo desconhecido para mim. Por um lado, a palavra cipreste é o nome de uma coisa; por outro lado, é um verbo – o meu ver o cipreste. Se esse ser ou atividade minha também deve se tornar objeto da minha percepção, será necessário que eu me posicione, digamos, de costas para a coisa cipreste e, a partir desse ponto, olhe para dentro de mim, na direção oposta à anterior, e veja o cipreste se desrealizando [*desrealizándose*], transformando-se em minha atividade, em meu *eu*. Em

outras palavras, será necessário encontrar um *modo* de fazer com que a palavra "cipreste," que expressa um substantivo, entre em erupção, se torne ativa e adquira um valor verbal.

Chamamos de sentimento tudo o que toda imagem é como estado executivo meu, como ação do meu eu. É um erro superado na psicologia recente limitar esse nome apenas aos estados de prazer e desprazer, alegria e tristeza. Toda imagem objetiva, ao entrar em nossa consciência ou dela partir, produz uma reação subjetiva – assim como o pássaro ao pousar em um galho ou deixá-lo o faz tremer, assim como ao abrir ou fechar uma corrente elétrica surge uma nova corrente instantânea. Além disso, essa reação subjetiva não é nada mais do que o próprio ato de percepção, seja ele visual, memória, intelecção, etc. Precisamente por isso, não estamos conscientes dela; teríamos que ignorar o objeto presente para prestar atenção ao nosso ato de visão, e, portanto, teríamos que encerrar esse ato. Voltamos ao que mencionamos anteriormente: nossa intimidade não pode ser diretamente um objeto para nós.

Voltemos ao nosso exemplo. Primeiro, somos convidados a pensar em um cipreste; em seguida, o cipreste é removido da nossa frente e nos é sugerido que, no mesmo lugar ideal que ele ocupava, coloquemos o espectro de uma chama. Em outras palavras, devemos ver a imagem de um cipreste através da imagem de uma chama, e o *vemos como* uma chama, e vice-versa. Mas uma e outra se excluem, são mutuamente opacas. E, no entanto, é um fato que, ao ler este verso, percebemos a possibilidade de uma perfeita compenetração entre ambas - ou seja, que uma delas, sem deixar de ser o que é, pode estar no exato lugar onde a outra está: portanto, temos um caso de transparência que se realiza no lugar sentimental de ambas.¹¹ O sentimento-cipreste e o sentimento-chama são idênticos. Por quê? Ah, não sabemos por quê; é o fato sempre irracional da arte, é o empirismo absoluto da poesia. Cada metáfora é a descoberta de uma lei do universo. E, mesmo depois de criar uma metáfora,

¹¹ A palavra "metáfora" – transferência, transposição – indica etimologicamente a posição de uma coisa no lugar de outra; *quasi in alieno loco collocantur*, como diz Cícero, *De Oratore*, III, 38. No entanto, na metáfora, a transferência é sempre mútua: o cipreste é a chama e a chama é o cipreste – o que sugere que o lugar onde cada uma das coisas é colocada não é o da outra, mas um lugar sentimental, que é o mesmo para ambas. Portanto, a metáfora consiste na transposição de uma coisa de seu lugar real para seu lugar sentimental.

continuamos ignorando seu por quê. *Sentimos*, simplesmente, uma identidade, vivenciamos executivamente o ser cipreste-chama.

Com isso, encerramos aqui a análise do nosso exemplo. Encontramos um objeto composto por três elementos ou dimensões: a coisa cipreste, a coisa chama – que agora se tornam meras propriedades de uma terceira coisa, o lugar sentimental ou a forma *eu* de ambas. As duas imagens conferem ao novo corpo maravilhoso um caráter objetivo; seu valor sentimental lhe confere o caráter de profundidade, de intimidade. Cuidando de enfatizar igualmente ambas as palavras, poderíamos chamar o novo objeto de "cipreste sentimental".

Esta é a nova coisa conquistada – para alguns símbolo da suprema realidade. Assim, como disse Carducci¹²:

E già che la metàfora, regina
Di nascita e conquista,
E' la sola gentil, salda, divina
Verità che sussista ...¹³

VI - O Estilo ou a Musa

Uma última consideração desejo acrescentar aqui. A doutrina quase universal da estética tende a definir a arte – com termos diversos – como uma expressão da interioridade humana, dos sentimentos do sujeito. Não vou discutir nestas páginas esta opinião tão geral quanto autorizada, mas apenas destacar o ponto de discordância entre ela e o que foi exposto nas páginas anteriores.

A arte não é apenas uma atividade de expressão de tal forma que o que é expresso, mesmo que não expresso, já existisse como realidade. No breve análise do mecanismo metafórico que acabei de realizar, os sentimentos não são ponto terminal do trabalho poético. É falso, artificialmente falso, que em uma obra de arte se expresse um sentimento

¹² N.T.: Giosuè Alessandro Giuseppe Carducci (1835-1907) foi o primeiro poeta italiano a receber o Prêmio Nobel em Literatura em 1906. Em sua época, foi considerado o poeta nacional da Itália.

¹³ N.T: Em tradução livre do italiano: "E já que a metáfora, rainha/ De nascimento e conquista,/ É a única [coisa] gentil, sólida e divina/ Que verdadeiramente existe...".

real. Em nosso exemplo, o objeto estético é literalmente um objeto, aquele que chamávamos de "cipreste sentimental". Portanto, o sentimento na arte também é um signo, um meio expressivo, e não o expressado, material para uma nova corporeidade *sui generis*. "Dom Quixote" não é nem um sentimento meu, nem uma pessoa real, ou imagem de uma pessoa real: é um novo objeto que vive no domínio do mundo estético, distinto do mundo físico e do mundo psicológico.

O que acontece é que a função expressiva da linguagem se limita a expressar com algumas imagens (as sonoras ou visuais das palavras) outras imagens – as coisas, as pessoas, as situações, os sentimentos –, e a arte, por outro lado, utiliza os sentimentos executivos como meios de expressão e, graças a isso, confere ao que é expressado o caráter de se estar executando. Diríamos que, se a linguagem nos fala das coisas, ela simplesmente faz alusão a elas, enquanto a arte as efetua. Não há problema em manter para a arte o título de função expressiva, desde que se admitam duas potências distintas no ato de expressar: a potência alusiva e a potência executiva.

Outra consequência de importância que podemos deduzir, à luz de tudo o que foi dito até agora: A arte é essencialmente IRREALIZAÇÃO. Dentro do domínio estético, pode haver ocasião para classificar as diferentes tendências em idealistas e realistas, mas sempre no pressuposto inescapável de que a essência da arte é a criação de uma nova objetividade nascida do rompimento prévio e da aniquilação dos objetos reais. Consequentemente, a arte é duplamente irreal: primeiro, porque não é real, porque é uma outra coisa distinta do real; segundo, porque essa coisa diferente e nova que é o objeto estético carrega em si como um dos seus elementos a trituração da realidade. Como um segundo plano só é possível atrás de um primeiro plano, o território da beleza começa apenas nos confins do mundo real.

Na análise da metáfora, vimos como tudo se resume em transformar nossos sentimentos em meios de expressão, precisamente no que eles têm de inexpressáveis. O mecanismo para alcançar isso consiste em perturbar nossa visão natural das coisas, de modo que, sob o amparo desta perturbação, o que normalmente passa despercebido adquira influência decisiva: o valor sentimental das coisas.

Portanto, a superação ou ruptura da estrutura real destas coisas, bem como sua nova estrutura ou interpretação sentimental, são duas faces do mesmo processo.

A maneira peculiar como cada poeta desrealiza as coisas é o estilo. E, visto de outra maneira, já que a desrealização só é possível através da subordinação da parte da imagem que olha para o objeto à parte subjetiva, sentimental, à parte de um *eu*, compreende-se, assim, por que se diz que o estilo é o homem.

No entanto, não se deve esquecer que essa subjetividade só existe enquanto lida com coisas, e só se manifesta nas deformações introduzidas na realidade. Em termos mais claros, o estilo deriva da individualidade do "eu", mas se verifica nas coisas.

O eu de cada poeta é um novo dicionário, uma nova linguagem através da qual chegam até nós objetos, como o cipreste-chama, dos quais não tínhamos notícia. No mundo real, podemos ter as coisas antes das palavras que nos referem, podemos vê-las ou tocá-las antes de conhecer seus nomes. Na esfera estética, o estilo é, ao mesmo tempo, palavra, mão e pupila: somente através dele e por meio dele chegamos a conhecer certas novas criaturas. O que um estilo expressa, outro não pode expressar. Existem estilos com um vocabulário muito rico que podem extrair inúmeros segredos da misteriosa pedreira. E existem estilos que possuem apenas três ou quatro palavras, mas através delas nos fazem descobrir um rincão de Beleza que, de outra forma, permaneceria sem nascer. Cada verdadeiro poeta, seja ele prolífico ou parcimonioso, é, por essa razão, insubstituível. Um cientista pode ser superado por outro que o segue; um poeta, por outro lado, é sempre literalmente insuperável.

Por outro lado, fica evidente a incongruência de toda imitação na arte. Para quê? Na ciência, o que pode ser repetido é o que, precisamente, tem valor – mas o estilo é sempre único.

Sinto, por isso, uma religiosa emoção quando, na leitura de obras poéticas recentes – que só em horas de refinada e fervorosa indulgência realizo – me parece discernir, para além das virtudes de plenitude, harmonia e adequação, o primeiro choro de um estilo que germina, o primeiro sorriso tímido de uma nova musa em sua infância. É a promessa de que o mundo será alargado para nós.

VII - “*El Pasajero*” ou uma nova musa

E este é para mim o caso do livro de Moreno Villa. Há nele um poema intitulado “*En la selva fervorosa*” que o leitor deve ler com profunda reverência. Ali reside uma poesia pura. Não há nele nada além de poesia. Está isento daquele mínimo de realidade que o simbolismo conservava ao querer dar a *impressão das coisas*. Não conserva destas nem mesmo a impressão (como ocorre nas composições descritivas que precedem o poema).

Entre todas as qualidades físicas, há uma onde a irrealidade começa a aparecer: o aroma. Para percebê-lo, buscamos uma introspecção: sentimos que precisamos nos isolar do entorno, que nos sujeita e nos fixa na ordem utilitária das realidades. Para isso, fechamos os olhos e fazemos algumas respirações profundas, a fim de ficar por um momento sozinhos com o aroma. Algo semelhante é exigido para compreender o poema citado, composto com a carne das olfações [*compuesto con carne de odoraciones*].

Do fundo druídico desta selva, nos sorri uma nova musa que aspira a crescer e, um dia, esperamos, chegará à plenitude de si mesma.

Em nosso tórrido deserto, uma rosa está prestes a desabrochar.