



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Graduação em Filosofia

JORGE AVELINO DE SOUZA

**A DESUMANIZAÇÃO DA ARTE
TRÊS OLHARES SOBRE A ARTE: PLATÃO, ARISTÓTELES E ORTEGA Y
GASSET**

Brasília,
2022

JORGE AVELINO DE SOUZA

**A DESUMANIZAÇÃO DA ARTE
TRÊS OLHARES SOBRE A ARTE: PLATÃO, ARISTÓTELES E ORTEGA Y
GASSET**

Monografia de graduação apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni

Brasília,
2022

Banca examinadora

Profa. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni
Orientadora

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
Examinador

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço a Deus e a todos os que me acompanharam durante estes anos na filosofia, todos os professores, companheiros de disciplina – sem os quais, em alguns momentos, eu me perderia –, aos profissionais administrativos do departamento, sempre muito solícitos, aos meus familiares e amigos, sempre presentes.

Sou muito grato, em especial, à professora Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni, por todas as disciplinas por ela ministradas e nas quais eu estava matriculado. Ela foi minha primeira professora no departamento e esteve presente em todos os momentos do meu curso, sendo paciente e muito atenciosa. Sem esta pessoa, a vida no FIL teria sido muito diferente e não para melhor. Sou grato ainda por ela ter aceitado me orientar e por não ter perdido a paciência.

Quero ainda citar alguns amigos fundamentais para a manutenção da minha sanidade no processo e que de forma direta ou indireta me supriram de alguma força para continuar, faço isso em ordem alfabética para não sinalizar qualquer preferência: Anésia Mendes, Augusto Rodrigues, Esther Santos, Heverson Nogueira, Jair Almeida, Liviane Noletto, Maria Valdereza, Milene Mundim, Paulo Henrique e tantos outros que não cito para não alongar muito a lista.

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
(Álvaro de Campos)

RESUMO

Este trabalho tem a intenção de apresentar três perspectivas do pensamento filosófico a respeito da arte, as quais se organizam em dois blocos: um essencialista e um existencialista. No primeiro bloco, são apresentadas as reflexões de Platão e Aristóteles em torno do fazer artístico e sua função em relação ao humano; para eles a arte é mimesis, embora com concepções distintas. No segundo bloco, é apresentada a reflexão de Ortega y Gasset, que se concentra em desvelar a desumanização da obra de arte, como um novo jeito de conceber e fazer artístico desvinculado do humano, como uma nova sensibilidade que se erigiu no seu tempo, década de 1920 na Europa, substituindo a perspectiva anterior.

Palavras-chave: arte, mimesis, verossimilhança, desumanização, perspectiva.

Índice

Introdução	8
O sentido da arte como imitação em Platão	11
O sentido da arte como verossimilhança em Aristóteles	15
O sentido da arte pela arte em Ortega y Gasset	20
Conclusão	26
Bibliografia	29

Introdução

Lançar um olhar totalizador sobre a arte é uma tarefa que, em vários sentidos, mostra-se difícil, devido ao tempo de existência disso que denominamos produção artística, ao volume de obras catalogadas e não catalogadas, aos movimentos síncronos e assíncronos que reúnem técnicas e temas. Além disso, se consideramos a arte como uma expressão, ou visão de mundo, em algum sentido, devemos ainda considerar o olhar de quem vê individualmente e os limites que um tempo e sua evolução técnico-filosófica impõem à percepção da humanidade. Ninguém que lê Shakespeare hoje o lê como leram os seus contemporâneos. Do mesmo modo, Machado de Assis só pôde ser considerado este escritor de tão grande importância na sociedade brasileira décadas após a sua morte. Assim mudam as circunstâncias como mudam as leituras e percepções da arte, alterando, conseqüentemente, o fazer artístico como um todo.

Há porém alguns pontos de convergência que foram refletidos no pensamento de alguns filósofos sobre a arte e guiaram as leituras e produções dos objetos artísticos, tanto de pinturas e esculturas quanto de poesias e romances, enfim, de tudo o que se possa chamar produção artística, cujas manifestações multiplicam-se, acampando diversas áreas do fazer humano, como a arquitetura, o design, a pintura, a literatura, a música e todas as demais, e renovam-se à medida que o tempo permite à humanidade acumular conhecimentos técnicos e visões de mundo. Desta espécie são as reflexões de Platão, Aristóteles e Ortega y Gasset, autores comentados nesta monografia.

O intuito das leituras ora apresentadas é desvelar dois polos de concepções filosóficas da arte, sendo um deles de uma arte humanizada, apresentada nas concepções de Platão e Aristóteles, e outro de uma arte desumanizada, apresentada na concepção de Ortega Y Gasset. Isso desvela também outra polarização importante na história da filosofia ocidental: de um lado tem-se uma concepção essencialista da realidade e do humano e, do outro, encaminha-se para uma concepção existencialista – a descentralização do humano na arte serve também como sintoma do seu esvaziamento essencial propalado pelo existencialismo.

Por uma arte humanizada entende-se aquela em que o humano seja o centro e o foco de sua concepção e função. Por uma arte desumanizada entende-se justamente o oposto disso, na apresentação de um objeto voltado para si mesmo, o que se pode denominar arte pela arte.

Para Platão, a arte apresenta-se como imitação em terceiro grau da verdade e tem uma função formativa na sociedade grega, sendo pensada, portanto, de um ponto de vista ético-ontológico e em função do e para o próprio ser humano, pois é por intermédio desta, de certa forma, que é modelado o caráter do cidadão grego, principalmente com Homero, o principal educador da Grécia, segundo o próprio filósofo.

Para Aristóteles, a arte apresenta-se como imitação, porém de uma maneira diversa da apresentada por seu mestre, porque não imita o que é, mas o que poderia ter sido. Além disso, o campo filosófico de investigação designado pelo pensador para a discussão sobre o tema não é mais a ontologia ou a ética, é a poética. Arte é técnica. E tal deslocamento de área altera também a função do objeto artístico, que então tem como finalidade provocar o prazer, por via do arranjo dos elementos componentes da obra de forma seletiva e necessária, a fim de produzir o que fora denominado catarse, uma purificação das emoções por intermédio dos sentimentos provocados no público durante desenvolvimento do espetáculo.

Por fim, para Ortega y Gasset, a arte apresenta-se como desprovida de qualquer transcendência, como que ancorando o seu significado em si mesma, o que se contrapõe à visão essencialista de Platão e Aristóteles, que viam na arte uma essência e uma função social, seja esta a de formar o cidadão ou simplesmente proporcionar-lhe uma catarse. Os tempos de Ortega são outros, seu escrito data de 1925, um momento de efervescência cultural por conta das vanguardas europeias e de reconstrução do mundo ocidental após o fim da Primeira Grande Guerra. Nesta situação pululam as obras do cubismo, do futurismo, do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo. Neste contexto, a arte volta-se para si mesma e inaugura uma nova consciência artística, desvinculada de qualquer função social de outras instituições, como a religião, por exemplo. E é esse movimento que Ortega denomina desumanização da obra de arte.

Assim, esta monografia estrutura-se de forma a apresentar essas três concepções diferentes do mesmo fenômeno, discutidas em três capítulos que

podem ser concebidos como leituras comentadas de três textos específicos: *A República*, de Platão; *Poética*, de Aristóteles; e *A Desumanização da Obra de Arte*, de Ortega y Gasset. Todavia, embora em três partes, pode ser dividida também em duas partes, em que na primeira enquadra-se uma visão essencialista da arte, com os capítulos sobre Platão e Aristóteles, e, na segunda, uma visão existencialista, com o capítulo sobre Ortega.

Cumprido, por fim, apontar as razões de por que está sendo feita esta divisão entre pensamento essencialista e pensamento existencialista neste escrito. De forma sumária, chama-se essencialista aquele pensamento que enxerga o humano como possuindo alguma essência, o que é próprio do pensamento clássico e medieval, pois dotam o homem de uma finalidade específica, como a felicidade ou a salvação, por exemplo. Entretanto, isso foi se perdendo à medida que a ciência se erguia como tutora da verdade nos movimentos modernos de transformação da técnica, culminando no existencialismo, que esvazia o humano de qualquer propósito específico, afirmando-o como um *ser-aí* lançado no mundo e sendo obrigado a fazer-se a si mesmo de forma responsável e angustiante. É por esta razão que o espectro que abarca esta monografia não se estende antes de Platão ou depois do existencialismo embrionário de Ortega y Gasset.

O sentido da arte como imitação em Platão

... se, na verdade, ele fosse conhecedor das coisas que imita, aplicar-se-ia, julgo eu, muito mais às obras do que às imitações... (PLATÃO, 2017:459)

Ao lançar-se um olhar sobre a mimesis antiga, deve-se considerar, em primeiro lugar, todo o aparato metafísico platônico, que dividia a realidade e atribuía a cada seção um grau da verdade. Por seu turno, o maior grau da verdade, ou seja, a verdade absoluta, concentrava-se no mundo das ideias/formas. Assim, quanto mais distante deste mundo ideal, menor o grau de verdade atribuído ao objeto. A arte, portanto, é pensada de um ponto de vista ontológico.

Sumariamente, o mundo das ideias é o reino da verdade, que serve de modelo para todas as coisas que são percebidas pela sensibilidade ou intelecto humanos. Foi, portanto, que um "deus fazedor de coisas", um demiurgo, um artífice divino, a partir das ideias/formas modelou o universo, formando a natureza tal qual fora percebida pelos homens. Isso torna a natureza a primeira obra de arte e confronta as concepções de causalidade não intencionais na ordenação primeira do universo, como assinala Schuhl:

A arte apenas imita desajeitadamente a criação verdadeira; esta é de algum modo uma forma, transcendente é verdade, de arte, à qual será necessário desde então dar a importância que há pouco recusávamos: reencontra-se aqui a transformação profunda pela qual Platão foi conduzido a opor uma doutrina nova às teorias que, no seu tempo, estavam difundidas por toda parte – a estas teorias segundo as quais as maiores e mais belas coisas do universo são obras da natureza e do acaso, o céu e tudo que ele contém, os animais, as plantas e as estações tendo nascido, segundo leis necessárias, do encontro fortuito dos elementos, sem plano inteligente e sem intervenção de arte: a arte foi inventada, há não mais do que mil ou dois mil anos, por mortais como Dédalo, Orfeu, Palamedes, Masias, Olimpo, Anfíon. (SCHUHL, 2010:103)

(...) as grandes, as primeiras produções são a obra de arte, que é portanto anterior à natureza; ou, então, o que é chamado de "obras da natureza" é a obra de uma arte divina: a arte não existe menos por natureza do que a própria natureza. (SCHUHL, 2010:103-104)

A partir daí, outros demiurgos, ora humanos, também empenharam-se em seus trabalhos, contribuindo para a variabilidade das coisas do mundo. E há três categorias destes, como revela o texto do *Livro X de A República*:

- Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. Ou que outro Ser poderia fazê-lo?
- Nenhum outro, julgo eu.
- Outra, a que executou o marceneiro.
- Sim.
- Outra, feita pelo pintor. Ou não?
- Seja.
- Logo, pintor, marceneiro, Deus, esses três seres presidem aos tipos de leito.
- São três. (PLATÃO, 2017:453)

Os três seres referidos, Deus, marceneiro e pintor, posicionam-se em pontos diferentes com seus trabalhos artesanais em relação à verdade. O "deus fazedor de coisas" está posicionado mais próximo da verdade, enquanto o marceneiro ocupa um segundo lugar mais próximo, restando ao artista a terceira posição nesta hierarquia. Assim, por conta desta posição, deu-se-lhe no texto o título de "imitador daquilo de que os outros são artífices" (PLATÃO, 2017:454). O pintor é apresentado como um ludibriador de pessoas menos preparadas intelectualmente, porque dá a ver uma minúscula parte da verdade, uma versão ínfima da ideia, como é explicitado no texto platônico:

- Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro. (PLATÃO, 2017:455)

As imagens pintadas pelos artistas não passam de fantasmas (PLATÃO, 2017:456), espectros dos seres reais que estas representam. E não é diferente com a poesia, porque a mimesis poética, em vez de objetos, imita virtudes, vícios e ações, elementos que compõem o caráter humano. Ao filósofo parece "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" (PLATÃO, 2017:461). Para ele, "o criador de fantasmas, o imitador (...), nada entende da realidade, mas só da aparência" (PLATÃO, 2017:461), situando a arte mimética no terreno incerto da opinião, entre o sensível e o suprassensível (SCHUHL, 2010:99) – as obras "giram nos espaços intermediários entre o ser e o não-ser, objetos, não de ciência, mas de opinião" (SCHUHL, 2010:102).

É importante sublinhar, por este turno, que tal concepção ontológica da arte estende-se a quaisquer de suas manifestações.

Para Platão, tudo o que no homem é da ordem da *eidolopoiké*, da atividade fabricadora de imagem, quer se trate de artes plásticas, de poesia, de tragédia, de música, de dança, para mencionar inicialmente apenas esses fatos, pertence ao domínio da *mimetiké*, da atividade imitadora. (VERNANT, 2010:53)

É notável, a partir destas poucas informações, a vinculação e até a dependência da concepção de arte platônica ao humano, ou, melhor dizendo, é inegável a humanização da arte, seja pictórica, poética ou de qualquer ordem, nos termos platônicos, pois, "Expressão dos diferentes modos do parecer, a imagem está inteira do lado dos 'fenômenos', do mundo sensível, com suas inconstâncias, sua relatividade e suas contradições" (VERNANT, 2010:63). Vernant, ainda, quando fala da imitação poética em Platão, afirma até certa cumplicidade entre o objeto artístico e os sentimentos do espectador: "a imitação poética, segundo Platão, estabelece entre personagens representados e ouvintes uma cumplicidade tão íntima que reproduz na alma dos segundos os sentimentos figurados nos primeiros" (VERNANT, 2010:70).

Todos os elementos imitados são os elementos da experiência humana, sejam estas representações de objetos materiais, como uma cama ou uma mesa, por exemplo, ou vícios ou virtudes, como no caso das narrativas homéricas da *Iliada* ou da *Odisséia*. O conteúdo é o conteúdo da experiência, até por conta da posição da arte em relação à verdade na hierarquia estabelecida pela filosofia platônica, por conta do seu referencial, do ponto de partida para a sua produção, a experiência humana.

Parece-nos, considerando a arte do pintor e a arte do poeta, que em Platão não há um descolamento da experiência, e talvez seja por isso que o texto do Livro X de *A República* apresente um desdém para com o artista, relegando-o à posição

de ludibriador de crianças e homens ignorantes. A preocupação do filósofo é uma preocupação quanto à formação do homem grego. A arte mimética, para ele, por imitar o que é baixo interfere no desenvolvimento moral do homem, pois

o poeta 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, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (PLATÃO, 2017:469)

A questão posta em relação à arte mimética no texto platônico perpassa os campos filosóficos da ontologia, da epistemologia, da moral e da religião. Não se pode esquecer de que uma parte importante da filosofia de Platão converge para a elevação da alma num processo de ascensão dialética, por intermédio do exercício da filosofia, com o fim de cada vez mais aproximar-se da verdade absoluta, do mundo das ideias/formas, e alcançar a felicidade nesta e em outras vidas. E, sendo este o ponto, qualquer intermédio obstaculizador, como algo que, em vez de aproximar, afasta o homem da verdade, será relegado a um segundo plano, tornado pouco proveitoso, como é o caso das artes miméticas. Aí a poesia desvirtua, como exortado no texto: "Se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor" (PLATÃO, 2017:472).

Por fim, cumpre lembrar que a reflexão platônica sobre a mimesis fundamenta a elaboração da categoria da imagem no pensamento ocidental (VERNANT, 2010:68), e marca uma produção artística ancorada na experiência humana, embora pensada sob a ótica ontológica e epistemológica, pois a relação entre sensação e imagem ainda não tinha se desenvolvido, como lembra Vernant:

a distância entre sensação e imagem, na perspectiva platônica, não está ainda demarcada. É apenas com Aristóteles que ela se esboça, em uma passagem do *De anima*, cujas hesitações sublinham ademais as dificuldades de uma distinção nítida, no interior do pensamento antigo, entre sensação, imagem e opinião. (VERNANT, 2010:85)

O sentido da arte como verossimilhança em Aristóteles

... não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. (ARISTÓTELES, 2003:115)

Deslocando o foco da discussão elaborada por Platão sobre arte, nos campos de ontologia, da epistemologia e da ética, Aristóteles concede relevo à poética, ressignificando o conceito de mimesis e analisando a obra de arte por sua estruturação. Para o filósofo há um princípio que deve nortear a produção artística, ao qual ele denomina verossimilhança.

Tal mudança deve-se ao ponto de vista metafísico assumido, diverso do de seu mentor. Para Aristóteles o mundo é o que se mostra e, portanto, não há uma separação entre a realidade sensível e a verdade. É preciso observar, classificar e criar conceitos a respeito do objeto, que possui uma estrutura própria e harmonicamente arranjada no universo, movendo-se (sofrendo transformações e mudanças) dentro de um campo limitado de possibilidades. E esse arranjo é percebido quando investigadas as causas essenciais dos seres: material, formal, eficiente e final. O ser é o que se mostra (ato) e o que pode vir a ser (potência) e a atualização de uma potência é o que o Estagirita denomina movimento.

Assim, diferentemente de Platão, Aristóteles estabelece outro *locus* para o objeto artístico, que não o ético, o poético. Para ele, a arte pertence ao *logos*, é um tipo de discurso, dentre três: o lógico, que tem por finalidade estabelecer a verdade; o retórico, que tem por finalidade convencer; e o poético (artístico), que tem por finalidade entreter. A arte é arte poética, é técnica; ela não é, em Aristóteles, mera imitação da realidade, é, antes, uma recriação, guardadas as devidas proporções deste termo. Arte é verossimilhança.

Com isso, o discípulo de Platão concebe a mimesis como um conjunto de técnicas e dedica um livro, a *Poética*, para demonstrar a estrutura desse discurso, os modos de se construir poesia. E todos os modos de mimesis têm em sua causalidade formal a verossimilhança e em sua causalidade final provocar o prazer pela contemplação do arranjo criado pelo artista. A arte deixa de falar do que é e

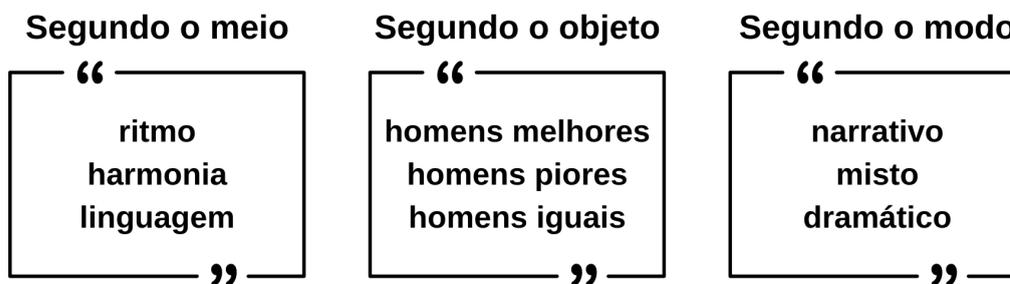
passa a falar sobre o que poderia ser, situando-se no campo da possibilidade, da potência.

O prazer que ela provoca no contemplador advém do arranjo interno de seus elementos, de forma a naturalizar e unificar uma sequência de elementos selecionados pelo artista, que se apresentam como necessários ao conjunto, nada é dispensável. Esse arranjo é o que Aristóteles denomina verossimilhança. Assim, não importa tanto o que é representado na arte, mas é de suma importância a forma como se apresenta o objeto artístico, pois quanto menos falhas de construção, quanto mais unidade apresentar, quanto mais verossímil, mais elevada será a obra e mais prazer estético provocará no espectador.

Aqui, mais uma vez, há uma humanização evidente e prevalente, porque a arte concebida por Aristóteles desvela tão somente uma possibilidade da existência do humano para o humano, desvelando-se, como no caso de Platão, em última análise, como mimesis.

A classificação da mimesis poética considerada em sua obra opera-se de acordo com o esquema a seguir:

Mimesis



Considerando as observações iniciais de Aristóteles, na *Poética*, e lembrando que o filósofo não está criando um objeto, mas, segundo seu procedimento comum, está analisando e classificando o que se mostra no mundo, há três categorias para a classificação do fazer artístico – lembrando ainda que as discussões do filósofo giram em torno da poesia –, as quais conjugam-se em torno do meio, do objeto e do modo.

O meio considera o ritmo, a harmonia e a linguagem. Está-se referindo às estruturas superficiais da obra, aquilo que primeiro chega aos sentidos do

espectador, ou seja, os sons, as cores e as palavras, a materialidade do objeto. Seu foco é a poesia em si, por isso sintetiza a questão com a seguinte declaração:

Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia – só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação. (ARISTÓTELES, 2003:104)

Quando se trata do objeto da imitação, o humano ocupa papel central na estruturação mimética, pois a obra irá imitar "homens melhores, piores ou iguais a nós" (ARISTÓTELES, 2003:105). Dentro deste espectro, Aristóteles observa que o material para a mimesis encontra-se entre homens melhores, objeto da tragédia, e homens piores, objeto da comédia. Nesta imitação seletiva não houve espaço para os "homens iguais a nós".

Por fim, quanto ao modo, as classificações são: o narrativo, quando o poeta "assume a forma do outro", conta-lhe a história sem lhe dar corpo e voz, incluindo neste tipo as epopeias; e o dramático, quando as pessoas imitadas agem por elas mesmas, representando seu próprio corpo e sua própria voz, incluindo neste tipo as produções trágicas e cômicas. As mistas operariam com os dois modos apresentados.

Dadas estas classificações, deveras esclarecedoras quanto ao que se refere aos processos de humanização da arte, as análises da obra passam às causas da poesia, sua origem. Aí, Aristóteles afirma que, sendo a poesia imitação, esta manifesta-se como uma propriedade natural do humano, algo que pertence a sua própria estrutura ontológica. Ele diz: "imitar é congênito no homem" (ARISTÓTELES, 2003:106), e acrescenta:

Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos. (ARISTÓTELES, 2003:107)

A poesia é técnica, porém, a imitação, essência da poesia, é algo, segundo o filósofo, natural do ser humano. Nem todos os homens são poetas, mas todos os homens são imitadores. Isso desvela um certo esteticismo da vida, tendo como base

para o aprendizado a ação e, em algum grau, a mimesis, como apresentada em Platão.

Entretanto, a função da arte em Aristóteles, que não está vinculada estritamente à formação do homem, como em Platão, é provocar algumas sensações na assistência, provocar prazer, como na tragédia, tema central e foco da *Poética*, em que tal finalidade é advinda do despertamento do terror ou da piedade, provocando certa purificação das emoções da plateia, o que se chama catarse, como definida pelo filósofo:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2003:110)

É através do espelhamento das emoções desenvolvidas no palco que o público alcança o resultado da função de um espetáculo trágico para Aristóteles. Este espelhamento que o leva à purificação das emoções é conduzido pela amarração das partes que compõem a tragédia, as quais interessa listar aqui e comentar, como sendo: mito, carácter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia.

Como primeiro elemento, o mito, constitui-se mesmo como a própria finalidade da tragédia, são os fatos que se desenvolvem e que são cometidos pelos personagens, as ações, levando-os à fortuna ou à desdita, independentemente de seu carácter, pois, segundo Aristóteles, a tragédia é a imitação da vida.

... o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (ARISTÓTELES, 2003:111)

É na trama dos fatos, por intermédio de procedimentos como, por exemplo, as peripécias e os reconhecimentos, que o poeta alcança o efeito trágico já citado, a catarse.

A segunda parte listada pelo filósofo é o carácter, que se manifesta nos agentes que põem em movimento o mito. Ora, "a tragédia é... imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes" (ARISTÓTELES, 2003:112).

Não poderia haver qualquer nível de empatia do público assistente da tragédia se não houvesse personagens humanos ou humanizados com os quais se vincular de forma afetiva.

A terceira parte é o pensamento, nas palavras de Aristóteles, "é o poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém", "é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral" (ARISTÓTELES, 2003:112), são os posicionamentos revelados pelo ator, dados a ver pela manifestação de seu caráter e que serão transformados em palavras na elocução, quarta parte da tragédia. E, por fim, seguem-se então a quinta e a sexta parte, o espetáculo cênico e a melopeia (o canto, o ritmo).

Importa ainda falar mais uma vez sobre a diferença estabelecida entre a mimesis platônica e a mimesis aristotélica: enquanto aquela fora apresentada como imitação de terceiro grau da realidade, esta, a da *Poética*, fora apresentada como uma imitação seletiva da realidade, representando ações que no drama impor-se-iam como necessárias à condução do mito trágico:

... tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer que seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 2003:115).

A arte, do ponto de vista aristotélico, é também imitação, mas de uma ordem diversa da de seu mestre, a imitação de que trata esta é seletiva, unificadora da trama, criadora de arranjos necessários ao desenvolvimento de um enredo uno. É possibilidade. A arte em Aristóteles é verossimilhança.

O sentido da arte pela arte em Ortega y Gasset

A aspiração da arte pura não é, como se costuma acreditar, uma soberba, mas, ao contrário, uma grande modéstia. Quando esvaziada do patetismo humano, a arte fica sem transcendência alguma – como só arte, sem pretensão maior. (GASSET, 2021:63)

O ensaio de Ortega y Gasset inicia-se por uma reflexão sociológica a respeito da obra de arte de seu tempo, a que ele denomina “nova arte”, em contraposição ao que também denomina “arte antiga”, que compreenderia as artes romântica e realista/naturalista — a nova arte é impopular. E o significado desta expressão é o caráter separatista exercido pela produção artística no público assistente, dividindo-o entre os que intelectualmente são capazes de entender o objeto artístico e os que não o são. A nova arte é, “em virtude de um destino essencial” (GASSET, 2021:11) contrária às massas — “a nova arte tem a massa contra si, e a terá sempre” (GASSET, 2021:11).

Tal concepção pode despertar de imediato uma desconfiança moral em quem, desavisado, empreende a leitura do texto orteguiano, a este soa como elitista, do ponto de vista social, mas seu elitismo deriva de outros pontos, trata-se de um elitismo intelectual, como que resultado de um refinamento do gosto só possível para aqueles que superaram as estéticas antigas, depurando a arte de sua ocupação com o humano, estabelecendo assim um novo sentido para o gozo estético. É isso que expressa Ortega ao dizer que

Se a nova arte não é inteligível para todo o mundo, quer dizer que seus meios não são genericamente humanos. Não é uma arte para os homens em geral, mas para uma classe muito peculiar de homens que poderá não valer mais do que as outras, embora seja evidentemente distinta. (GASSET, 2021:15)

O filósofo entende que o gozo estético antigo, vinculado a esta ocupação com o humano, que vigora entre a massa acostumada ao romantismo e ao realismo pode ser traduzido da seguinte forma:

(...) a gente gosta de um drama quando consegue interessar-se pelos destinos humanos propostos. Os amores, ódios, penas, alegrias das personagens comovem seu coração: toma parte neles como se fossem casos reais da vida. E diz que é "boa" a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusões necessárias para que os personagens imaginários surjam como pessoas vivas. Na lírica, ela buscará amores e dores do homem que lateja sob o poeta. Na pintura, só lhe serão atrativos os quadros onde encontre figuras de varões e fêmeas, com os quais, em algum sentido, fora interessante conviver. Um quadro de paisagem lhe parecerá "bonito", quando a paisagem real que representa mereça, por sua amenidade ou patetismo, ser visitado em uma excursão. (GASSET, 2021:15-16)

Não é difícil entender o porquê de a arte do século XIX guardar esse vínculo com o humano, principalmente a partir do romantismo, como uma expressão genuína do seu tempo. É a partir dali que os poderes sobrenaturais da religiosidade reinante da Idade Média, esse mundo mágico e maravilhoso dominado pela fé, começam a dar lugar a uma visão mais terrena do mundo e das coisas do mundo, a ciência ganha mais força e sua capacidade de experimentação começa a estender-se cada vez mais, acampando-se de objetos outrora inimagináveis, como o caso do próprio humano e sua consciência. O caminho do progresso iluminista parece estar alcançando patamares antes nunca vistos, prometendo ao homem a solução de todos os seus problemas — vislumbra-se a hegemonia da humanidade sobre a natureza, por um lado, e, por outro, sente-se esta relação turbulenta em que, à medida que triunfa a ciência degenera-se a moralidade, daí o sentimento de desespero romântico ante o futuro e o apego aos prazeres imediatos, o famoso *carpe diem*, e a reação crítica realista/naturalista em sua tentativa de evidenciar a “realidade” tal qual ela é por intermédio da crítica social, diga-se de passagem, determinista em exagero, e do discurso cientificista no mesmo espectro. O centro era o humano e suas paixões, e não poderia ser outro, dadas as circunstâncias do tempo.

Porém, para Ortega, este definitivamente não pode ser considerado o “verdadeiro gozo artístico”. Em suas palavras:

alegrar-se ou sofrer com os destinos humanos que talvez a obra de arte nos mostre ou nos apresente é algo muito diferente do verdadeiro gozo artístico. Mais ainda: essa ocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética. (GASSET, 2021:17)

Neste ponto, para explicar o que seja o “verdadeiro gozo estético”, que podemos traduzir como o gozo estético apropriado à nova arte, Ortega recorre a uma metáfora em que reduz o ponto a uma questão de ótica:

Imagine, leitor, que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos acomodaram-se de sorte que o raio da visão penetra o vidro, sem se deter nele, prendendo-se nas flores e frondes. Como a meta da visão é o jardim e até ele vai avançando o raio visual, não veremos o vidro; o nosso olhar passará através dele, sem o perceber. Quanto mais puro é o cristal, menos o veremos. Mas logo, fazendo um esforço, podemos esquecer do jardim e, encurtando o raio visual, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece de nossos olhos e dele só vemos umas massas de cores confusas que parecem esboços no cristal. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra, e ambas requerem acomodações oculares diferentes. (GASSET, 2021:17)

A fruição antiga, então, é a que se fixa no jardim, e a fruição nova, na janela. Para abraçar uma, necessariamente, há de se desfazer da outra. Gasset propõe esta mudança de percepção como uma superação de uma situação histórica específica, de uma mudança de paradigma visual, de visão de mundo, que ainda se consolida em seu tempo, quando ao conteúdo humano da arte é imposta uma descentralização rumo à extinção. Assim, dado este movimento e esta novidade, poucos serão os capazes de instaurar esta percepção, ou melhor, poucos serão capazes de fruir a nova arte, como expressa o filósofo:

(...) a maioria das gentes é incapaz de acomodar sua atenção no vidro e transparência que é a obra de arte: em vez disso, passa através dela sem se fixar, recaindo apaixonadamente na realidade humana da obra referida. (GASSET, 2021:18)

Trata-se aqui de uma elitização que engloba um público seletivo para a arte, a nova arte, portanto, é uma arte feita para artistas. “A nova arte é uma arte artística” (GASSET, 2021:20), ela exige uma contemplação des-envolvida, com o máximo de distanciamento do conteúdo humano, considerando a realidade uma conjunção de vários pontos de vista em que o mais artístico será aquele mais distante enquanto o menos artístico será o mais envolvido — o artista deve chegar “ao máximo de distanciamento e à mínima intervenção sentimental” (GASSET, 2021:25). E não se fala assim em simplesmente distanciar-se de elementos naturais, mas em

"desumanizar", insistir em uma operação ativa de deformação da realidade, a ponto de extingui-la.

Tal operação não consiste na simples fixação de um distanciamento do humano, de forma irrefletida e irracional, o desafio da nova estética é, segundo o filósofo, promover tal feito e, ainda assim, instituir alguma significação.

O vulgo acredita que é fácil destruir a realidade, quando é a coisa mais difícil do mundo. É fácil pintar algo que careça por completo de sentido, que seja ininteligível ou nula: bastará enfileirar palavras sem nexos, ou traçar riscos ao acaso. Mas construir algo que não seja cópia do "natural", e que, no entanto, possua alguma substância, implica o dom mais sublime. (GASSET, 2021:32)

A nova arte então não comporta uma produção que não seja ao mesmo tempo artística e teórica, os artistas devem ser artistas-críticos, fundando, com seu objeto, a teoria suficiente para a sua interpretação. A realidade, do ponto de vista do artista, é reformada; do ponto de vista natural, "humano", é deformada, isso é o que Ortega denomina desumanização:

A nova inspiração, aparentemente tão extravagante, volta a tocar, ao menos em um ponto, no caminho real da arte. Porque este caminho chama-se 'vontade de estilo'. Pois bem, estilizar é deformar o real, *des-realizar*. Estilização implica desumanização. (GASSET, 2021:34)

Há aqui uma diferenciação entre duas atitudes ante o objeto artístico que deve ser considerada neste ponto de vista: a vivência e a contemplação. Para Ortega, quanto mais envolvido com os destinos humanos expressos numa obra de arte, menos se tem a possibilidade de contemplar aquele objeto, porque tal sujeito vê a si mesmo ali projetado, há neste movimento um verdadeiro "*quid pro quo*". Segundo o filósofo:

Ver é uma ação à distância. E cada uma das artes maneja um aparato projetor que alheia as coisas e as transfigura. Nós as contemplamos em sua tela mágica, desterradas, inquilinas de um astro inabordável e absolutamente longínquas. Quando falta essa desrealização, produz-se um titubeio fatal: não sabemos se vivemos as coisas ou as contemplamos. (GASSET, 2021:38)

A questão que se põe com essa disjunção é uma questão mimética, não é o caso que os materiais que compõem a arte devam ser totalmente alheios à

realidade, o caso é que por uma operação metafórica o artista descentraliza a experiência humana, possibilitando a instituição de uma realidade outra, não do que poderia ter sido, mas do que nunca será, porque é des-humano. Assim, como expoentes desta nova arte, Ortega cita Debussy, que, segundo o filósofo, iniciou o movimento de "extirpar da música os sentimentos privados, purificá-la num exemplar de objetivação" (GASSET, 2021:39), e cita Mallarmé que, para Ortega, foi "o libertador que devolveu ao poema seu poder aerostático e sua virtude ascendente" (GASSET, 2021:40). A arte nestes dois artistas, supõe-se, pairam sobre a humanidade para serem contempladas, não para serem vividas ou despertar qualquer reminiscência ou afetação. A nova arte é "criação" e não reordenação, como ditava a mimesis clássica, assim diz Ortega:

Não sei, mas acredito que o jovem poeta, quando poetiza, pretende ser simplesmente poeta. (...) Vida é uma coisa, poesia é outra – pensam ou, pelo menos, sentem. Mas as misturamos. O poeta começa onde o homem termina. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe. desta maneira, justifica-se o ofício poético. O poeta aumenta o mundo, acrescentando ao real, que já está dado por si mesmo, um continente irreal. Autor vem de *auctor*, o que aumenta. Os latinos chamavam assim o general que conquista um novo território para a pátria. (GASSET, 2021:41)

Neste ponto, o filósofo opõe sua concepção de mimesis às concepções platônica e aristotélica, num movimento espontâneo, regulado pelas disposições de seu tempo, ou melhor, do tempo que fornece os materiais e as condições, circunstâncias, para sua reflexão. Em Platão e Aristóteles não havia elementos materiais e conceituais que conduzissem às conclusões a que chega Ortega. A própria noção de criação era impossível outrora, quando o tempo era circular, e, por isso, tudo era eterno, sendo as mudanças da realidade sensível uma reorganização constante e ininterrupta da *arché*. Na Idade Média, como herdeira de algumas concepções gregas fundamentais à explicação da realidade, as quais misturou ao cristianismo, termos como "original" significava o que "era" desde o início, e a "criação" um privilégio de Deus. Somente com a revolução científica é que foi possível a mudança de alguns desses conceitos universais, como o de "criação" e de "originalidade", derivando, na arte, por exemplo, a instauração da noção de autoria tal como se concebe modernamente até hoje, como criador de uma obra original, considerando original aquilo que nunca houvera existido antes.

Há aqui o desvelamento de um processo comum na evolução da sensibilidade artística, que acompanha as transformações operadas no campo das ciências: à medida que se transformam as relações do homem com a natureza e com a sociedade, motivadas por todas as descobertas e invenções científicas, transformam-se as interpretações e percepções do mundo e da psicologia humana. Não se pode ignorar, por exemplo, que as reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo motivaram várias possibilidades científicas que culminaram no Iluminismo e em suas consequências até hoje. A arte acompanha as transformações do tempo, ela caminha junto com a humanidade, ajustando em si o foco do pensamento de sua própria época, sendo formativa num momento, moralista em outro, salvadora adiante e, no momento e na interpretação de Ortega, "uma coisa sem transcendência" (GASSET, 2021:60).

A nova arte, "sem transcendência", deformativa, impõe-se como farsa, atributo a que Ortega denomina "comicidade":

Na arte carregada de "humanidade", repercutia o caráter grave anexo à vida. A arte era uma coisa muito séria, quase hierática. Às vezes, ela pretendia nada menos que salvar a espécie humana – em Schopenhauer e em Wagner. Contudo, não pode deixar de surpreender aqueles que para isso mentem que a nova inspiração é sempre, inexoravelmente, cômica. Ela soa inteiramente em uma nota e tom. A comicidade será mais ou menos violenta, indo da palhaçada até à leve piscadela irônica, mas não falta nunca. E não acontece que o conteúdo da obra seja cômico – isso seria recair no modelo ou estilo "humano" –, mas que, seja qual for o conteúdo, a própria arte torna-se uma piada. (...) a nova arte ridiculariza a arte. (GASSET, 2021:57-58)

Não estão na nova arte as aspirações políticas ou sentimentais do humano, não estão as teorias filosóficas e menos ainda as pregações moralizantes da religião. A nova arte é para si mesma, girando em torno de um jogo cujas peças não extrapolam o tabuleiro que é a própria obra. A nova arte é arte pela arte.

Conclusão

De forma geral, todo olhar que se lança à arte é interpretação temporária, uma vez que o objeto artístico, como o camaleão adapta-se ao ambiente em que se encontra, adapta-se às potencialidades de leitura de uma época. A mesma obra pode ser lida como objeto de informação em um tempo e como marco inicial da produção literária de um povo em outro, como é o caso da *Carta de Pero Vaz de Caminha* ou *Carta a el-Rei Dom Manoel*, redigida em 1.º de maio de 1500 com o intuito de comunicar ao rei sobre o descobrimento das novas terras.

Desta forma, não há de se falar em acertos ou erros, mas de momentos em que a arte fora lida como sendo parte de um sistema girante em torno do homem para o formar ou para movimentar-lhe as emoções, e de momentos em que a arte bastou-se a si mesma como um objeto completo em si e que movimenta o homem intelectualmente ao contemplá-la e descobrir os modos como esta se põe no mundo.

Platão e Aristóteles, pensadores selecionados nesta monografia para representar esse primeiro momento, situam-se num instante em que a filosofia busca, em primeiro lugar, a essência do mundo, para tentar descobrir a finalidade das coisas, o que faz com que suas leituras a respeito da arte enquadrem-na em formas fixas com finalidades específicas. Em Platão, a arte tem um caráter formativo, por isso deve ser policiada ao ponto de coibir a imitação de alguns comportamentos para não influenciar a percepção dos jovens ou daqueles homens que não têm um discernimento ainda bem desenvolvido. Em Aristóteles, a arte tem caráter técnico, com a finalidade de despertar alguns emoções no público, ampliando sua percepção do mundo, pois apresenta um arranjo possível da realidade.

Contudo, outros pensadores não citados também se propuseram, ao longo da história da filosofia, a discutir a questão da arte, como, por exemplo, Kant que, ao escrever a *Crítica da Faculdade de julgar*, estabelece um divisor de águas entre os modos de se conceber arte, libertando o juízo estético do vínculo com as poéticas, que passam então a ser instruções inúteis, pois, a partir da *Crítica* kantiana, cada objeto artístico funda sua própria regra, de forma singular, pondo em movimento o juízo do gosto. Assim, em Kant, o que passa a ser universalizado não é o objeto, mas o juízo estético.

Em alguma medida, pode-se perceber algum matiz kantiano no ensaio de Ortega y Gasset, que foi objeto desta monografia, pois, sendo a arte desumanizada, ela desperta no contemplador um afeto intelectual, como que um prazer desinteressado, com um fim em si mesmo ou no próprio julgamento. Lembrando que, para Ortega, toda a filosofia se faz em perspectiva – nem o mundo é totalmente objetivo e nem o eu é totalmente subjetivo, tudo é *ser-com*, assim também é a arte. A perspectiva orteguiana, dado o exposto, é existencial, ou seja, sua busca não é pela essência do mundo, das coisas ou do humano, é, antes, uma busca pelas estruturas gerais da existência.

Assim, lançar um olhar sobre as perspectivas assumidas pelas discussões sobre a arte no transcorrer da reflexão filosófica entre as personagens selecionadas para esta monografia, permite perceber que, embora haja um sem número de obras, e artistas, e escolas, e técnicas, e tantos outros determinantes do fazer artístico e da própria arte, há sempre um pensamento geral que serve de perspectiva para a interpretação e para a criação. Tal pensamento norteia o fazer e o receber.

Isso traz à tona a percepção de que os objetos de arte, sejam eles de qualquer natureza, pintura, escultura, literatura, arquitetura e todos os demais, significam o que o seu tempo os permite significar e assumem outros significados em outros tempos, porque os paradigmas interpretativos estão em constante transformação e mudança. E esta visão, ou ponto de vista, ou perspectiva, não é determinada apenas por uma reflexão de algum pensador importante, mas por condições materiais e espirituais que se determinam mutuamente. Os pensadores percebem e expõem tais paradigmas.

O que se quer dizer com isso e que justifica a estrutura da monografia, que se divide em três capítulos quase que independentes, é que não seria possível para Ortega y Gasset compreender absolutamente do sentido da arte para os gregos da época de Platão e Aristóteles, por mais que as bibliotecas estejam repletas de milhares de volumes versando sobre o tema – todo conhecimento é parcial, todo conhecimento é interpretação, todo conhecimento é fruto de uma perspectiva. Por outro lado, seria impossível para Platão e Aristóteles conceber as transformações pelas quais o mundo passaria e como estas mudanças afetariam a visão de mundo e o pensamento filosófico sobre a arte.

Não há, portanto, uma visão definitiva exposta nesta monografia, mas uma sinalização de que o pensador da arte deve compreender que o seu trabalho tem

limitações regionais e temporais bem determinadas, que ninguém pode estar além de seu tempo e que, se o for considerado assim, no futuro, não será porque antecipou algo, mas porque fora lido de uma forma que não poderia sê-lo no seu próprio tempo. Talvez Homero, Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Machado de Assis e tantos outros nem sonharam que suas obras literárias poderiam significar o que significam hoje e o que poderão significar mais adiante. Outros artistas houve com aspirações universais, mas que não serviram à história ou foram marcados por ela, como tão bem expressa o poeta Álvaro de Campos na sua *Tabacaria*: "Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu, / E a história não marcará, quem sabe?, nem um" (PESSOA, 2001:363).

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAEGER, Werner. *Paideia: A formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte e outros escritos*. Tradução de Wagner Schadeck. Campinas: Vide Editorial, 2021.

_____. *O que é filosofia?* Tradução Felipe Denardi. São Paulo: Vide Editorial, 2016.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 15 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

_____. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. "Nascimento de imagens". Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010. p. 51-86.

SCHUHL, Pierre-Maxime. "Valor da arte". In: _____. *Platão e a arte de seu tempo*. Tradução Adriano Machado Ribeiro. São Paulo: Discurso, 2010. p. 99-122.