2.
O MUNDO E A IDEIA

Há geralmente duas possibilidades para o estudo de um tema ainda pouco explorado: a de iniciá-lo pela introdução ao próprio tema – posteriormente desenvolvendo o ponto específico a ser esclarecido –, ou a de ignorar tal introdução e elaborar somente o ponto específico, tornando obscuras certas referências a quem não possui o arcabouço teórico introdutório. No primeiro caso, supre-se a falta de um *status quaestionis* a partir da definição de diretrizes epistemológicas e metodológicas que funcionarão como guias para a exploração dos pontos específicos. No segundo caso, subentender tais diretrizes facilita, até certo ponto, o isolamento do objeto e possibilita um tratamento mais livre, não subordinado a premissas que não digam respeito puramente ao objeto isolado.

Dificilmente há algum campo completamente novo em que o estado da questão não esteja ao menos minimamente definido; mas o contrário não é verdadeiro, há campos em que a multiplicidade de informações e direções impossibilita de vários modos sua própria definição. Levando em conta esses dois pólos extremos, o presente trabalho se situa mais próximo do primeiro, e academicamente quase que ao extremo do primeiro. A produção acadêmica existente sobre a obra de Bruno Tolentino é praticamente nenhuma, e a produção crítica relevante é muito pouca, porém, de grande qualidade. Desse modo, a situação geral das informações acerca da obra do poeta se resume a artigos de jornais, revistas, páginas da internet e dados fornecidos por pessoas que conviveram com ele; informações que, em razão da falta de outras fontes, devemos coletar e tratar com a mesma importância e zelo que normalmente dedicamos a fontes mais formais. Em relação à situação do estudo de nosso objeto em questão (as seqüências de sonetos em *A imitação do amanhecer*), possuímos apenas um documento – um artigo de Luís Dolhnikoff –, que apesar de ser bastante esclarecedor e tratar o problema em seu aspecto geral com grande capacidade técnica e crítica, não supre as demais necessidades objetivas com que nos deparamos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Considerado este panorama, o maior norte – tanto para esta dissertação como para os demais estudos antigos e vindouros – foi e continua sendo o legado crítico que Bruno Tolentino nos deixou acerca de sua própria obra, principalmente o ensaio *A gênese do livro: Um prólogo*, encontrado no início de *O mundo como ideia*. Certamente há outros escritos do poeta relevantes a pontos específicos [20], como o epílogo da edição definitiva de *Anulação & Outros Reparos* intitulado *Duas reflexões do Autor à margem da Edição Definitiva*, ou o ensaio *A farsa como história*, prólogo de *Os Sapos de Ontem*, cuja veia polêmica não ofusca a importância de suas ponderações para a própria opção estética que escolheu como guia, e até mesmo para seu papel de herdeiro de uma geração e, consequentemente, de antípoda de outra, no entanto, esses escritos não possuem nem a generalidade nem o caráter de hermenêutico fundamental apresentado pelo prefácio de *O mundo como ideia*. Em suma, se há um trabalho crítico imprescindível para a compreensão da obra de Bruno Tolentino, este trabalho foi-nos entregue pelo próprio autor e deve ser considerado como um ponto de partida para qualquer análise de sua obra.

Sendo qual o próprio autor quem define, em grande parte, o *status quaestionis* de sua obra, julgamos que a segunda alternativa posta no começo de nossa análise (a de isolar o objeto considerando-o apenas em sua especificidade), além de abdicar da já rara fortuna crítica (e do próprio trabalho de pesquisa que seria coletar e catalogar este material), abdica da própria intenção manifesta do poeta ao compor sua obra. Assim como ignorar as considerações do prefácio de *O mundo como ideia*, seria transportar a questão das sequências de sonetos em *A imitação do amanhecer* para um campo estritamente formal; deixaríamos então de lado todo o conteúdo morfo-ontológico e filosófico contido na escolha da forma e no trajeto de escolha da mesma, toda importância que a sequência como forma possui dentro da obra de Tolentino – não apenas em *A imitação do amanhecer –,* e toda ligação biográfica (essencial para compreender a complexidade da *persona* presente no livro), para dar ênfase apenas às qualidades formais e versificatórias de suas sequências, que, se são importantes – pois são a base técnica da construção de uma poética pessoal –, são apenas um meio, e não um fim, pois,

[20] Não podemos deixar de notar o recente trabalho de reedição de *As horas de Katharina* com introdução de Alcir Pécora, comentários de Juliana Perez e notas de Jessé de Almeida Primo, infelizmente posterior à conclusão da escrita de nosso trabalho, e, por isso ausente de nossas considerações.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

nesse caso, o fim reside naquilo que é dito e não naquilo através do qual se diz. Se por um lado a análise estritamente formal lidaria diretamente com elucidações estruturais dos 538 sonetos, que certamente demandam futuramente uma análise extensa, por outro lado, uma abordagem "geral", que podemos chamar de filosófico-estrutural, volta seu olhar para o lugar desses sonetos e das sequências que os contém para além da própria obra atingindo então sua filosofia da forma. Por essas razões, a segunda opção nos parece mais fecunda pela abrangência e pela possibilidade de direcionamento de novos trabalho; assim, guiamos nosso estudo partindo de uma análise geral que prioriza o conteúdo filosófico-estrutural das sequências de *A imitação do amanhecer* em detrimento de uma análise isolacionista, formal, o que determina então a estrutura mesma da abordagem a seguir, que inicia com dois capítulos acerca do aspecto filosófico, prossegue com mais dois capítulos sobre o caráter formal e termina com análises específicas das sequências contidas nas três partes de *A imitação do Amanhecer*.

No prólogo de *O mundo como ideia* encontramos três fases da elaboração de um problema: a determinação desse problema e de suas bases históricas, alguns dados sobre a investigação histórica e teórica do problema e, ao mesmo tempo, investigação do símbolo do problema histórico (no caso, a pintura), e as consequências biográficas e poéticas da assimilação artística e da vivência de tais reflexões – e nesse ponto biografia e poesia se confundem num eixo artístico evolutivo. Interessamo-nos principalmente pelas duas primeiras fases que, como nos mostra o poeta no decorrer do prólogo, são fundamentais para a concepção da terceira fase e para a consolidação de uma filosofia da forma.

O problema central abordado por Tolentino e que ele mesmo denomina "tema-problema"[21] – já que a especulação filosófica é apenas um prelúdio para a realização poética – nasce do diagnóstico de um estado cognitivo:

> Porque o que desde início focalizou o por assim dizer nervo óptico destas reflexões foram os malefícios da Ideia, provindos todos de abusos metodológicos que, força é convir, em nada afetam a posição capital que sempre há de caber em todo esforço cognitivo à ilustre vilã de meus alarmes: queira-se ou não, a Ideia é o inescapável norte magnético no mapa móvel da aventura cognoscente. [22]

[21] TOLENTINO, BRUNO. **O mundo como Ideia**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. p. 15.
[22] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Tolentino opõe o que ele chama de "mundo-como-tal", ou seja, a realidade como ela se mostra inexoravelmente, como nós a percebemos em sua plenitude e profundidade ao que ele chama de "mundo-como-ideia", o mundo dos conceitos, fruto da tradução da realidade em abstrações sistematizadas. Temos aqui, portanto, dois extremos; um contém o mistério, o paradoxo, a densidade da realidade em suas últimas instâncias, outro, como reverberação conceitual dessa mesma realidade, ou tentativa frustrada de reverberação, destitui o real de suas complexidades – uma vez que o real só é real porque possui tais complexidades – para condensá-lo em "fórmulas, métodos e dogmas" [23].

A problemática de Tolentino gira então em torno da perplexidade gerada por essa polarização. No entanto, tal perplexidade não é apenas um conteúdo subjetivo subordinado apenas às ações e reações do indivíduo. A hipótese existencialista do problema cede à hipótese histórica no momento em que se destaca como fonte do problema não a condição do sujeito no mundo – entre o **mundo-como-tal** e o **mundo-como-ideia** –, mas a condição do sujeito como herdeiro de uma tradição histórica, mais especificamente de um tipo histórico, um arquétipo humano que nasce e renasce em certos momentos de nossa civilização e que se caracteriza por uma espécie de chave cognosciva cujo termo mais apropriado para definí-la, e utilizado por Tolentino, é "gnose", mais especificamente o que podemos chamar de "gnosticismo moderno" [24]:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

---

[23]Ibidem. p. 17.

[24] A seguinte bibliografia sobre o tema é fornecida pelo poeta no ensaio *Nossas letras no limiar do século XXI*:

Santo Irineu de Lyon - *Adversus Haereses*: Sobre a detecção e destruição da chamada gnose (λεγχος και άνατροπή της ψευδωνύμου γνώσεως) (século II d.C.)
Johan Lorenz von Mosheim - *Versuch einer unparteiischen und gründlichen Ketzergeschichte* (1748)
Johan August Neander - *Genetische Entwicklung der vornehmsten gnostische Systeme* (1818)
Jacques Matter - *Histoire critique du gnosticisme* (1826-1828)
Ferdinand Christian Baur - *Die christiche Gnosis, oder Religionphilosophie in ihrer geschistlichen Entwiklung* (1835)
Hans Urs von Balthasar - *Apokalypse der deutschen Seele* (1947)
Hans Jonas - *The Gnostic Religion* (1958)
Henri de Lubac - *Le Drame de l'humanisme athée* (1944)
Albert Camus - *L'homme revolté* (1951)
Eric Voegelin - *Der autoritäre Staat* (1936)
Eric Voegelin - *Die politischen Regilionen* (1938)
Eric Voegelin - *The new science of politics*(1952)
Eric Voegelin - *Order and History* (1956-1985)
Eric Voegelin - *Wissenschaft, Politik und Gnosis* (1959)

> Porque não é de uma questão religiosa, nem de uma questão de doutrina, e menos ainda de doutrina estética, que se trata: antes, cumpre entender o gnosticismo como um componente inseparável da mente humana em seu estado sempre virtual de perversidade antifilosófica[25]; um estado de rebelião inerente ao espírito dissatisfeito, uma enfermidade do espírito – doença da injustiça ou *nosema tes adikias*, segundo Platão – da qual provém cada vez mais acentuadamente todas as metástases do orgulho, da destruição e do caos. *Gnosis*, segundo o mestre, apesar do termo grego original significar "conhecimento", é hoje o que na realidade sempre foi: a revolta, a sanha do arcanjo caído, o furto, tão inútil quanto impossível, do fogo do céu por um Prometeu ensandecido. [26]

Porém o termo **gnosticismo**, mesmo acrescido do adjetivo **moderno**, não deixa de remeter a suas origens nas heresias cristãs. Como o próprio poeta salienta, *gnosis* originalmente significa conhecimento; em nossa utilização específica significa um tipo de conhecimento especial, uma iluminação, uma teofania alcançada a partir de esforços realizados pelo próprio homem. Já no contexto cristão, gnose se refere a uma ênfase no conhecimento espiritual (*gnostike episteme*) em detrimento da fé (*pistis*). A salvação do ser humano se dá portanto a partir de um esforço individual de conhecimento, uma ascese plenamente terrena, e não a partir da submissão à divindade.

O principal responsável pela transposição do conceito de gnosticismo para a modernidade e autor que talvez chegue mais perto da concepção de Bruno Tolentino é o filósofo político austríaco Eric Voegelin. Voegelin parte da ideia tradicional que trata o gnosticismo como uma tentativa de superar a incerteza da fé mediante a atribuição de poder escatológico ao próprio homem, e através disso traça como essa conduta obtém variações filosóficas e ideológicas durante a história da civilização Ocidental. Segundo ele, a aliança entre a escatologia imanente e a atividade civilizacional contribuiu para a formação de uma mentalidade auto-salvacionista baseada na imaginação e na tentativa da solidificação de um paraíso terrestre. Essa auto-salvação, fruto de uma **egofania**, surge no momento em que a perda da dimensão transcendente é substituída por uma solução imanente. Voegelin diz: "Um homem não pode cair dentro de si próprio, em sentido absoluto, pois, se o tentasse, muito cedo descobriria haver

[25] "Philosophy springs from the love of being; it is man's loving endeavor to perceive the order of being and attune itself to it. Gnosis desires dominion over being; in order to seize control of being the Gnostic constructs his system. The building of systems is a Gnostic form of reasoning, not a philosophical one". VOEGELIN, Eric. **Science, Politics, and Gnosticism**. Washington D.C.: Gateway Editions, 1997. p. 32.

[26] TOLENTINO, BRUNO, **O mundo como Ideia**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. p. 45.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

tombado no abismo de seu desespero e de sua insignificância". [27] Deve haver, conseqüentemente, para que a imanentização prevaleça, um substituto para esse desespero, principalmente quando ele é transportado da esfera do indivíduo para a esfera da história. Tal substituto é a divinização secularista do homem e de seus meios. Um dos exemplos que Voegelin nos fornece dessa estratégia substitutiva é o de Ludwig Feuerbach e Karl Marx:

> O secularismo poderia ser definido como uma radicalização das formas anteriores de imanentização paraclética, pois a divinização experiencial do homem é mais extremada no caso secularista. Feuerbach e Marx, por exemplo, interpretam o Deus transcendental como uma projeção do que há de melhor no homem num além hipostático; para eles, portanto, o momento decisivo da história ocorreria quando o homem trouxesse sua projeção para dentro de si próprio (...) [28]

Basicamente Voegelin traça dois tipos de gnosticismo moderno: o intelectual e o social. No plano intelectual vemos o que ele chama de "gnoses contemplativas presentes", por exemplo, na obra de Hegel e Schelling, onde a filosofia predomina historicamente sobre sua implicação política; no social, onde ele toma a forma de ativismo revolucionário, percebe-se suas características em Comte, Marx e Hitler. O que, a primeira vista, pode parecer uma arbitrária disposição de pensadores tão diversos, ganha uma nova dimensão quando notamos que em todos eles há uma presunção de que o curso da história segue como um todo inteligível ao conhecimento humano[29], passando assim de uma visão puramente egofânica e limitada ao escopo individual a uma visão escatológica que limita o devir histórico ao âmbito da experiência individual:

> Contudo tal hipótese imanentista do *eschaton* é uma falácia teórica. As coisas não são coisas, nem possuem essência, em virtude de uma declaração arbitrária. O curso da história como um todo não é objeto da experiência; a história não possui um *eidos*, e isso porque seu curso se estende ao futuro desconhecido. Assim, o significado da história é uma ilusão; e esse *eidos* ilusório é criado ao se tratar um símbolo de fé como se fosse uma proposição relativa a um objeto da experiência imanente. [30]

---

[27] VOEGELIN, Eric. **A nova ciência da politica**. Brasilia, DF : Ed. Univ. de Brasilia, 1979. p. 94

[28] Idem. p. 95.

[29] "The intellectual swindle is justified by referring to the demand of the historical future, which the Gnostic thinker has speculatively projected in his system." VOEGELIN, Eric. **Science, Politics, and Gnosticism**. Washington D.C.: Gateway Editions, 1997. p. 32.

[30] VOEGELIN, Eric. **A nova ciência da politica**. Brasilia, DF : Ed. Univ. de Brasilia, 1979. p. 92.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Posteriormente, mais especificamente no capítulo IV estudaremos a visão da História exposta em *A imitação do amanhecer*. O que nos interessa no momento é como essa divinização imanentista, que em suas manifestações políticas mais radicais toma a forma de previsão histórica e, quando postas em prática, de tiranias e totalitarismos, toma, nas suas manifestações particulares, a forma de amputação cognitiva, pois ambas partilham da característica de negar a parcela de mistério que envolve e sustenta a realidade, e sistematizar a parcela restante.

Voegelin, apesar de considerar o positivismo comteano uma filosofia de cunho social, não ignora suas reverberações no âmbito individual. Seja por ter definido alguns dos alicerces da ciência moderna, seja por ser uma filosofia ainda presente em diversos aspectos de nossa mitologia do progresso, o positivismo pode servir como ponto de partida para compreendermos o que posteriormente Bruno Tolentino chamará de "Ideia" ou "espírito de sistema". O principal estrago que a imanentização do conhecimento causou via positivismo (estrago que, como veremos posteriormente, é a culminação de um processo histórico iniciado no Renascimento), segundo o filosófo austríaco, é o de impor à ciência a ideia de que a especulação matematizante possui uma virtude inerente e modelo para todas as demais investigações, seja em qual campo for. Isso cria um modelo-método, uma chave de compreensão do mundo que invalida *a priori* qualquer outra investigação como ilusória – principalmente a metafísica – tornando diversos domínios do conhecimento inalcançáveis pela especulação matemática, inacessíveis e até mesmo inexistentes. Sintoma disso é, por exemplo, a introdução da expressão "julgamento de valor" (*Werturteil*) em contraposição ao "julgamento concernente aos fatos" (*Tatsachernurteile*), que, por assim dizer, institucionalizou linguisticamente as especulações sobre o mundo exterior como julgamentos objetivos, científicos, e como superstições quaisquer suposições que não fossem proveniente dessa esfera. Ontologia, ética, metafísica clássica, antropologia filosófica e religião, estavam então apartadas da participação no conhecimento científico, pois representavam apenas *doxa* e não *episteme* [31]. Um dos resultados

[31] Uma situação que, segundo Voegelin, é essencialmente antifilosófica: "Philosophy springs from the love of being; it is man's loving endeavor to perceive the order of being and attune himself to it. Gnosis desires dominion over being; in order to seize control of being the Gnostic constructs his system. The building of systems is a Gnostic form of reasoning, not a philosophical one."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

disso é o abuso do método como fator de validação. O objeto é subordinado ao método e não o contrário. A premissa de que objetos diferentes requerem métodos diferentes é trocada pela preeminência do método, independentemente de sua utilidade ou de seu resultado. A utilização do método torna-se o critério científico e consequentemente o critério de todo conhecimento.

É basicamente nessa concepção Voegeliniana que se encaixa a noção de gnosticismo de Tolentino, porém, não somente no que se refere às tiranias sistematizantes de um conhecimento científico, mas na impossibilidade que essa tirania traz para o conhecimento da própria realidade, em suma, da própria vida. O gnosticismo moderno, ou seja, a troca da experiência do real por sua sistematização, alicerçada pela crença numa espécie de iluminação intelectual, aparece então como o grande vilão do processo cognitivo e, nesse caso, não apenas em suas consequências históricas, mas em suas consequências vitais. É nesse ponto que podemos identificar o termo gnosticismo com o processo cujo resultante intelectual moderno é a "Ideia", a prisão conceitual em que uma vez imerso:

> Todo esforço intelectual será despendido no sentido de negar qualquer categoria do real e todo fundamento do ser que não contenham em si mesmos suas "próprias" explicações e justificativas. [32]

Assim se cria um ambiente hostil ao real conhecimento, onde a ilusão faz-se o motivo condutor do processo racional:

> Contra todo autêntico raciocínio, a camisa-de-força do sistema, supremo desvio do gênio ocidental advindo à hora mesma de seu titânico, napoleônico autocoroamento, nega a particularidade do ser, troca-lhe os paradoxos pela promessa de uma ataraxia que o quer magnificar e só faz estultificá-lo, estatualizando-o: os conflitos cedem aos conceitos, o sujeito divorcia-se do objeto, e a criatura – rebatizada "o homem" – fica sem mundo, presa de uma arbitrária ordenação peremptória, o cego nu no casarão vazio. [33]

Tolentino também identifica o termo "Ideia" com um problema considerado até mais grave do que a simples conceitualização do real e que pode

---

VOEGELIN, Eric. **Science, Politics, and Gnosticism**. Washington D.C.: Gateway Editions, 1997. p. 30.

[32] TOLENTINO, BRUNO, *O mundo como Ideia.* Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2001. p. 46.
[33] Idem. p. 21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

ser entendido como a transferência da necessidade conceitual para o mundo do espírito: o espírito de sistema [34]. Identificando o espírito de sistema como decorrente da filosofia hegeliana desde *Phäenomenologie des Geistes* [35] [36] e como um tipo de pensamento paralelo às salvações pelo conhecimento dos gnósticos antigos e cristãos, o poeta, em concordância com Voegelin, diagnostica mais especificamente o tipo de gnosticismo próprio da nossa época

> no homem conceitual pós-hegeliano – esse pai-de-todos ao qual seguir-se-ia toda uma procissão de fura-bolos, mata-piolhos e mindinhos nietzschianos, comteanos, marxistas, heideggerianos, sartreanos *et caerva* – constata-se nada menos que uma recusa de toda e qualquer contestação possível fora do sistema, fica assim barrada, e efetivamente proibida qualquer discussão, visto que na semântica sistêmica os termos de sua linguagem não têm como – ou mais singelamente, não podem – ser contestados! [37] [38]

Dessa forma se instaura uma nova era onde o mote *il est asses que Quintilienl'ait dit* vale incontestavelmente para qualquer construtor de sistemas substituindo-se apenas o nome próprio [39]. Diagnosticado o problema em sua

---

[34] "Ou seja, estou afirmando apenas o que os melhores espíritos de nossa era sabem, analisam e confirmam: que todos, todos os sistemas de pensamento que desde os fins do século XVIII levaram adiante as premissas de Emmanuel Kant são de linhagem gnóstica, ainda quando se reclamem de um agnosticismo que de há muito *et sans plus* já se confessou simplesmente ateu... E, sim, isso inclui movimentos como o progressismo darwinista (em sua versão filosófica, e certamente política), o positivismo de Comte e Condorcet, o historicismo Hegeliano e certamente o Marxismo, para não falar da coorte de sectarismos pretensamente intelectuais do tipo Nietzschiano e, mais recentemente, Heideggeriano. Consequentemente não hesito em afirmar que o nacional-socialismo de Auschwitz, assim como o facismo mussolinesco e o messianismo leninista genitor dos Gulag nunca passaram de variantes do pensamento gnóstico, galhos podres de que pendem milhões de enforcados, galhos da árvore do conhecimento, ou da gnose como o tem o clássico termo grego…" TOLENTINO, Bruno. **Nossas letras no limiar do século XXI**

[35] Tolentino cita como exemplo a passagem: "De acordo com minha visão, a qual terá que ser *justificada apenas através da apresentação do próprio sistema*...", Citação retirada da edição Hoffmeister, Hamburgo, 1952.

[36] A obra também é citada em outra ocasião: "Salta aos olhos que o espírito de sistema, essa criação de Hegel desde sua *Phänomenologie des Geistes* de 1807, é em tudo e por tudo uma invenção de tipo "mágico", o mesmo tipo de "sistema de magia" que durante a Antiguidade informava a versão gnóstica — eminentemente anticristã — de uma "salvação pelo conhecimento". Desde então, e decididamente na era moderna, daqueles obscuros ritos de iniciação esotérica foi-se passando a uma estranha e encantatória *gestalt*, a caricatura pseudo-filosófica de uma construção formal de molde e tipologia matemáticos, algo de totalmente imaginário." *op. cit.*

[37] TOLENTINO, BRUNO, **O mundo como Ideia**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. p. 50.

[38] A impossibilidade de contestação dos sistemas uma vez criados e sua ligação com a ideia de gnosticismo é tema de grande parte dos ensaios de Eric Voegelin contidos em *Science, Politics, and Gnosticism.*

[39] É interessante notar como a proibição de questionamentos encontra reverberações tanto na filosofia de Marx, onde para o verdadeiro "homem socialista", certas questões se tornam "uma impossibilidade prática", como por exemplo atesta Marx em em *Nationalöekonomie und Philosophie* : "Give up your abstraction and you will give up your questions along with it."; quanto na filosofia de Comte, que no início de seu *Cours de Philosophie Positive* antecipa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

aparição moderna, o próximo passo de Tolentino em seu prefácio é traçar historicamente em que período surge esse novo gnosticismo no arcabouço do pensamento Ocidental. De acordo com ele, a partir do fim da Idade Média, "vem-se hipotecando a aventura cognoscitiva a um empirismo às avessas, espécie de remanso especulativo a substituir-se às perplexidades da condição mortal."[40] Há então uma virada cognitiva ocorrida entre duas épocas, entre a Idade Média e o Renascimento. Segundo Ortega Y Gasset, essa virada – delimitada simbolicamente no ano de 1600 e identificada com a figura de Galileu Galilei e as gerações anteriores e posteriores a ele – "foi o resultado de uma grave crise histórica que dura dois séculos, a mais grave que experimentaram os povos atuais." [41] A partir dessa mutação histórico-epistemológica, nasce o que conhecemos como homem moderno, o **homem cartesiano**, e, nesse caso, podemos, até certo ponto, identificar o homem cartesiano como um precursor do homem imbuído do espírito de sistema, do **homem hegeliano**, do **homem socialista** do **homem positivista**.

Mais especificamente o que Ortega chama de crise é o que Tolentino trata como um mal epistemológico historicamente adquirido. Ortega, por outro lado, concorda com Voegelin no ponto em que se identifica o problema com o fenômeno histórico de supervalorização do conhecimento científico; porém seu foco está na valorização das ciências particulares a partir da Renascença e não em suas analogias gnósticas. A tônica de Ortega está no estabelecimento das medidas segundo as quais a razão pura substituiu a fé revelada, ou, como Taine observou, os dogmas não eram mais recebidos dos Concílios e sim das Academias de Ciências; situação que é expressa por Tolentino nos seguintes termos:

> Desde o Renascimento a ideologia vem substituindo o mundo-como-tal pelo mundo-como-ideia numa variedade inesgotável de fórmulas, mas esta particular perversão apresenta a vantagem de combinar cacoetes milenares com um sotaque de "modernidade" todo especial. Com efeito, a fórmula é imbatível, pois aparece como um solipsismo que abolisse precisamente o eu, retirando-lhe a subjetividade em favor de uma cobiçada divindade secular: o relativismo mascarado em objetividade. Esta última, numa súbita espécie de imanência iluminativa é então atribuida ao novo toten, a linguagem-em-si; o que só os deuses possuiriam, a

---

possíveis questionamentos acerca de sua filosofia como sendo questões inúteis, incoerentes quando seu sistema tiver prevalecido. VOEGELIN, Eric. **Science, Politics, and Gnosticism**. Washington D.C.: Gateway Editions, 1997. p. 17,18.

[40] TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 16.

[41] ORTEGA Y GASSET, José. **Em torno a Galileu: esquema das crises**. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 68,69.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> *apathea* da objetividade, o novo ídolo passa a encarnar neste pobre mundo de incertezas. Por outro lado, a incerteza do fugaz cabe como uma luva ao monstrengo: ao indizível divinizado corresponde a sinuosidade dos fenômenos.[42]

Ao invés de considerar esse dilema cognitivo segundo um viés puramente histórico ou geracional e teórico como Ortega, Tolentino procura uma saída simbólica que transforma finalmente o **problema** em **tema-problema**: a pintura.

A identificação da pintura com a poesia é bastante antiga. Data de Simônides, poeta do século V a.C., a concepção de que a poesia é uma arte comparável à pintura. Simônides condensou essa concepção na ideia de que a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala. Porém, sem dúvida a expressão mais conhecida dessa identificação entre as duas artes é o *ut pictura poesis* horaciano, um dos lugares comuns, senão o mais comum, no que diz respeito aos estudos de estética comparada. A ideia de que a poesia e a pintura são, até certo ponto, artes similares e comparáveis foi amplamente discutida até pelo menos o século 18, gerando posições tanto "horacianas", como a contida no famoso *Laocoön* (1766) de Lessing, quanto contrárias, como a de Shaftesbury que insiste em sua obra *Plastics* (1712) que comparações "entre a pintura e a poesia são quase sempre absurdas e forçadas, imperfeitas, defeituosas" [43]. Um belo resumo dessa problemática, fundamental para compreender certa parte da poesia de Tolentino ligada à pintura, na qual infelizmente não podemos nos aprofundar no presente trabalho, pode ser encontrada no ensaio *Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem* de Henryk Markiewicz. Porém, ao nosso modo de ver, a aliança entre pintura e poesia na obra de Tolentino não se resume a uma convergência estética entre as duas artes, mas à convergência epistemológica entre a compreensão da prática da pintura através dos fundamentos da perspectiva e a compreensão da realidade através de um símbolo artístico-histórico, ambas amparadas pela posibilidade de meditação e mediação através do fazer poético.

Erwin Panofsky, em *A Perspectiva como Forma Simbólica*, nos apresenta os rudimentos da construção de um ambiente baseado na técnica da perspectiva e como tanto o resultado desta técnica quanto a própria técnica em si podem ser interpretados de forma simbólica. Para Panofsky, a construção de um espaço a

---

[42] TOLENTINO, Bruno. **Os Sapos de Ontem**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995. p. 12.
[43] CUDDON, J. A. **Dictionary of literary terms & literary theory**. Penguin Books: London, 1998. p. 960.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

partir da técnica da perspectiva, portanto um espaço totalmente racional, depende do estabelecimento de um "olho imóvel", que pressupõe uma emulação, uma reprodução da imagem produzida pelo olho humano. Já neste ponto, no próprio cerne da construção perspectiva, encontramos o início da problemática simbólica estabelecida por Bruno Tolentino. A perspectiva supõe, em primeira instância, a matematização, a sistematização de uma particularidade essencialmente humana que é a visão. Para a construção da realidade perspectiva devemos estruturar os dados colhidos na realidade segundo normas homogêneas, constantes, diferentes das que regem nosso espaço psicofisiológico, e que garantem sua funcionalidade desde que dirigidas por um só ponto, por sua vez determinado por diversos outros pontos-guias. Podemos dizer que a "tirania" do ponto é o alicerce da construção perspectiva, sendo também a garantia de sua homogeneidade, como nos mostra Panofsky na seguinte passagem:

> *La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los "puntos" que em él se encierram, son simplesmente señaladores deposición, los cuales, fuera de esta relación de "posición", em la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido próprio nu autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es um ser puramente funcional y no sustancial. Puesto que, em el fondo, estos puntos estan vacíos de todo contenido, por ser meras expresiones de relaciones ideales, no hay necesidad de preguntarse por diferencia alguna em cuanto al contenido. Su homogeneidad no es más que la identidad de su estructura, fundada em el conjunto de sus funciones lógicas, de su determinación ideal y de su sentido. El espacio homogêneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construído, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales em todas lãs direcciones y em todas las situaciones.* [44]

A dualidade **ser funcional/ser não substancial** encontra óbvia simetria na dualidade **ciência/espírito de sistema**, ou ***mundo-como-Ideia/mundo-como-tal***. O abismo entre a realidade e o ideal estabelecido pela necessidade do ponto e, conseqüentemente, pela necessidade dos pontos, também encontra seu paralelo no "abismo puramente mental" das sistematizações científicas, como no caso citado pelo poeta – mas, podendo ser aplicado a outros modos de conhecimento – da lingüística moderna, pois "muito antes que se cogitasse de 'desconstruir' o real para plantar um abismo puramente mental entre a linguagem com que se vive e

[44] PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como 'forma simbolica'**. Barcelona: Tusquets, 1973. p. 12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

morre e a arte milenar entre as palavras, já se havia providenciado uma trilha segura para os carros alegóricos da abstração no espaço de uma tela...". Aqui observamos não apenas o paralelo entre duas "expressões", que como veremos mais tarde é ampliado por Ortega Y Gasset em seu ensaio *Sobre el punto de vista em las artes*, mas também a defesa da linguagem, tão cara ao poeta e ao seu ofício, em face da visível tentativa de teorias e teóricos modernos e pós-modernos de ressaltar uma pretensa insuficiência da linguagem cuja derivação filosófica inequívoca é o atestado de sua própria ineficiência epistemológica. Neste ponto já podemos observar de forma mais clara as relações entre o símbolo pictórico escolhido pelo poeta e o novo gnosticismo. Essas relações se ampliam ainda mais quando nos aprofundamos nos pormenores da convergência entre pintura, técnica e conhecimento.

Se a perspectiva estabelece a necessidade de matematizar a realidade para enfim criar uma nova realidade, essa nova realidade perspectivada traz em si a necessidade de estabelecer diversos referenciais espaciais, apenas funcionais segundo seu próprio sistema, impossíveis de serem deslocados, impassíveis e dispostos numa situação ideal, lógica; mas lógica apenas dentro daquela determinação que abole a realidade, dentro daquele sistema, uma vez que as regras do ponto valem apenas em relação aos outros pontos, como as regras dos sistemas [45]. Dentro do espaço real, do espaço psicofisiológico, do espaço da percepção imediata, "*este postulado no se realiza nunca. Aqui no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, sino que cada lugar possui su peculiaridad y valor próprio.*" [46] A incapacidade de encarar a perspectiva sob outro ponto de vista senão o determinado pelo ponto de fuga encontra seu correlato na impossibilidade de encarar um sistema sem utilizar suas próprias ferramentas pré-formuladas, pré-fornecidas, nas palavras de João Cabral de Melo Neto, cujo ensaio sobre Juan Miró publicado em 1952 é amplamente citado por Tolentino, o aparente enriquecimento formal trazido pela perpectiva, "anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo, ou uma qualquer grafia que exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador."[47] Neste trecho encontramos mais uma variável importantíssima para Tolentino, cuja abolição dentro do

[45] Aqui voltamos novamente ao paralelo com Voegelin no que diz respeito à impossibilidade de contestação do sistema ou de suas partes explicitada no ensaio *Wissenschaft, Politik und Gnosis.*
[46] PANOFSKY, Erwin,. op. cit. p. 10.
[47] TOLENTINO, BRUNO, **O mundo como Ideia**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. p. 67.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

sistema perspectivo será de suma importância para a elaboração da filosofia da forma de Tolentino: o tempo e sua relação com o instante.

Alcançamos aqui o primeiro paralelo claramente histórico motivado pelo problema da perspectiva tomada como forma simbólica, mediante a qual "un particular contenido espiritual se une a um signo sensible y concreto y se identifica íntimamente com él [48]". A utilização da perspectiva não assinalava portanto apenas uma mudança técnica na arte, mas sua elevação ao *status* científico, ou seja a identificação do espírito com a matéria e o prenúncio de sua futura substituição. Racionalizando-se a impressão visual subjetiva era agora possível construir uma realidade completamente baseada em um modelo empírico, reduzir os fenômenos captados em um mundo exterior a um conjunto exato de regras matemáticas determinado por um ponto de vista subjetivo. Atingia-se então a objetivação do subjetivismo. A significação epistemológica desse movimento em direção ao mundo material-matemático é bastante clara para Panofsky como se pode notar:

> *la historia de la perspectiva puede, com igual derecho, ser concebida como um triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como um triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo.* [49]

Essa "expansão da esfera do eu" da qual nos fala o historiador da arte alemão, que não deixa de ser uma variante simbólica da **egofania** de Voegelin, é, em seu percurso básico estudada por Ortega Y Gasset no ensaio *Sobre el punto de vista em las artes*, onde o autor trabalha as coincidências entre os acontecimentos na história da pintura e os acontecimentos na história da filosofia através do percurso cronológico de ambas.

Diagnosticar a coincidência entre um fato estético - a perspectiva - e um fato histórico - a subjetivização do mundo - é sem dúvida um acontecimento relevante no campo da história da arte, que no entanto, recluso dentro destes parâmetros, apresenta apenas o desvelar de uma questão específica. Porém, quando a questão da perspectiva na pintura, mais especificamente da relação entre sujeito e objeto, é observada em seu sentido diacrônico sob a noção de **ponto de**

[48] PANOFSKY, Erwin,. op. cit. p. 10.
[49] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

vista, o simbolismo anterior ganha novas dimensões na forma de uma lei evolutiva, que surge afirmando de forma surpreendente que a evolução da pintura ocidental consiste em um retraimento do objeto até o sujeito pintor [50]. Dessa forma, aquilo que num plano puramente pictórico representa uma mudança do foco em direção ao sujeito, num plano epistemológico significa claramente o predomínio do **ego**. O que ocorre quando analisamos a questão da perspectiva dentro da história da pintura ocidental é a constatação de um processo intermitente de subjetivização. Quanto mais nos aproximamos do presente percebemos que o ponto de vista tende a se distanciar do objeto focalizado, aproximando-se do sujeito focalizador, esclarecendo-nos que a principal variação histórica da pintura, determinante de seus estilos e aspectos técnicos, é a variação do ponto de vista do pintor.

Em Giotto, percebemos que o ponto de vista não é somente um, como nos quadros posteriores fiéis à técnica da perspectiva, mas seu número é igual ao número de objetos que há na imagem. Segundo Ortega Y Gasset, o quadro medieval é composto pela adição de diversos pequenos quadros independentes e pintados cada qual a partir de um ponto de vista próximo. No Renascimento, como mostramos acima, surge a ideia da unidade geométrica proporcionada pela perspectiva e pela dependência de um sistema de pontos e de um ponto de vista exclusivo. Após o Renascimento, a mudança fundamental se dá com Ribera, Caravaggio e Velásquez e com o emprego do *chiaroscuro*. Na pintura desses mestres a subjetivização é ampliada em decorrência do aumento da individualidade do objeto focalizado através do poder de unidade proporcionado pela iluminação. Porém, a grande mudança vem com Velásquez que além de fixar o ponto de vista ampliado pela luz, fixa também a pupila do espectador, tornando o quadro a captação de apenas um ato de visão. Os objetos entre o sujeito e o foco tornam-se disformes, perdem sua solidez, confundem-se com a luz, transformam-se em superfície.

A próxima revolução de tão grande vulto só será vista no impressionismo. Até o momento o percurso do ponto de vista consistiu em sua passagem de longínquo e único para múltiplo e próximo, já com a escola que, como o próprio nome já diz, amplifica as impressões esse movimento intensifica-se ainda mais,

[50] ORTEGA Y GASSET, Jose. **Sobre el punto de vista en las artes**. in. Obras completas. Tomo IV , Madrid: *Revista de Occidente*, 1946-1983. Seção VII.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

pois "em vez de pintar os objetos como se vêem, pinta-se o próprio ato de ver. [51]", diz Ortega. A representação do objeto dá lugar à representação da sensação, e com isso a arte passa completamente do mundo externo para o mundo do sujeito, pois "las sensaciones no son ya en ningún sentido cosas, sino estados subjetivos al través de las cuales, por medio de las cuales las cosas nos aparecen. [52]"

Mais recentemente temos o surgimento do Cubismo. Cubos, cilindros, cones, sendo utilizados como moldes para a representação de objetos, como matéria prima fundamental para o pintor. Há nesta disposição artística uma falácia que consiste em supor que o trajeto de internalização subjetiva esgotou-se, dando lugar a uma nova democracia dos pontos de vista semelhante à do *Quatroccento*, já que há uma visível dispersão na realização estética. Todavia o advento do Cubismo ao invés de pregar uma volta aos primórdios através da quebra do trajeto em direção ao eu, internaliza ainda mais o ponto de vista, trazendo além das sensações herdadas dos impressionistas, o **ideal** como matéria prima, a forma imposta à representação, que, por sua vez, traz consigo o impossível geométrico. Cubos, cilindros, cones, são ideias, objetos virtuais, portanto realidades mais subjetivas ainda que as sensações impressionistas.

Hoje em dia observamos a tendência à arte não representativa, abstrata, que por se encontrar no extremo da subjetividade é, talvez, o penúltimo ponto de nosso percurso, sendo apenas superada em subjetivação pela "arte" conceitual, cuja experiência estética transcende o próprio autor, dependendo exclusivamente da individualidade do espectador e de suas disposições no que diz respeito à criação de um sentido [53]. Se no Impressionismo e no Cubismo a impressão chegou

---

[51] Idem.

[52] Idem. Seção XII.

[53] Bruno Tolentino é enfático ao se pronunciar sobre esse tipo de arte em um curso ministrado na cidade de Campinas no ano de 2000, principalmente no que se refere ao emprego do termo estético **conceitual**, que converge para o **conceitual** filosófico: "E, uma grande parte da arte contemporânea é chamada arte do conceito, que não é outra coisa senão isso. Você sai de lá com um documento: vale um bolo, mas não tem nenhuma padaria. Assim como você tem umas latinhas de cerveja empilhadas: vale uma obra de arte. Isso é o conceito. Você sai dali enganado duas vezes, mas a pessoa está absolutamente convencida disso, ou seja, a arte do conceito. Chegamos a isso. Em nenhum terreno isso é mais visível do que na arte visível, nas artes visuais, na qual você tem uma parede branca e isso é uma obra de arte. Sei, mas por quê? Onde está a obra? Bom, aí vem o discurso. O discurso, o conceito que justifique aquilo seja uma obra de arte. Essa é a arte conceitual, como eles mesmos dizem. A explicação é que é o negócio: a explicação é alma do negócio, se não você não tem nada. E essa arte do conceito, esse, que eu chamo o mundo como ideia, é uma doença muito séria que vem de muito longe e o meu livro trata quase que exclusivamente disso." Encontra-se uma elaboração semelhante do mesmo tópico no poema 35 de *A imitação da música*, que diz: "A arte vazia do intelecto privo / por orgulho do drama da razão, / diz-se "conceitual"; sendo uma noção / que mumifica o coração mais vivo / numa paralisia sem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

a um mínimo de objetividade exterior, na arte não representativa, a objetividade exterior é nenhuma, simbolicamente é a completa sagração do sujeito, pois não há mais objeto, assim como na obra conceitual. Assim se dá a trajetória do ponto de vista durante a história da pintura, a "lei das grandes variações pictóricas", nela

> *primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último en lo intrasubjetivo.* [54]

O mundo-como-tal se torna então mundo-como-Ideia:

> Abolida a autonomia da visão, acuado e quantificado o visível num empobrecimento nada pitagórico e seus números e, logo, minimizado o papel até então crucial da intuição visionária – abolida a *intuitio intellectualis* – dá-se a substituição do real pela medida; [55]

O principal símbolo escolhido por Tolentino para representar essa pseudo pitagorização da realidade e, ao mesmo tempo, todo o problema epistemológico que ela envolve é a obra do pintor florentino Paolo Uccello denominada *Caccia notturna*, ou, *A Caçada*. Nela, uma das primeiras manifestaçõs renascentistas cujo uso efetivo da perspectiva logrou êxito, e considerada a última grande pintura antes da morte do mestre, percebemos diversos personagens (homens a cavalo, homens a pé, cachorros, cervos) participando de uma caçada na floresta escurecida pela noite. Porém, o que de fato impressiona o espectador ao contemplá-la é a aparente imobilidade aliada ao efeito perspectivo da disposição de seus participantes que correm entre as árvores em direção ao ponto de fuga da tela determinado centralmente onde todos somem como se imersos num negro vazio, compondo assim o cenário que Tolentino canta em *Uma certa caçada*:

> Cegas à contraluz, as formas correm
> de encontro ao olho da visão,
> que não alcançam;
> os gamos giram, os perdigueiros cansam
> de latir e latir; os dançarinos,

---

motivo, / um simulacro, uma alucinação / que oprime, diminui. O olhar altivo / de quem pinta essa lúgubre ilusão / deixa de lado a vida e faz de um quadro / o molde de um reduto pendurado / ao gancho oracular da ideologia./ Coitado desse olhar de régua-e-esquadro! / Quem não se perde nunca se extravia, /abre um caminho desencaminhado..."

[54] ORTEGA Y GASSET, Jose. op. cit.

[55] TOLENTINO, BRUNO. **O mundo como Ideia**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. p. 37.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

numa dança imortal amortalhados,
voltam as costas à manhã que avança
por um circo mecânico e maléfico,
onde cavalos lógicos empinam
e sacodem as crinas de um pano feérico;
e por todos os lados,
a carnagem das sombras que não morrem
nem vivem, toca o ermo
dependurada aos ganchos do implausível
como velhas casacas coloridas
de uma encantada imitação da vida.

A interpretação particular de *A caçada* efetuada pelo poeta em sua obra *About the Hunt* lançada em 1972 na Inglaterra é, como ele mesmo afirma, o *turning point* de sua poética, onde se harmonizam pela primeira vez "minha visão pessoal, minha filosofia da História e a precária integridade do meu pensamento", três traços que irão reaparecer 34 anos depois, muito mais claramente e delineados de forma mais madura, na publicação de *A imitação do amanhecer*. Porém, é em *O mundo como Ideia* que encontramos uma elaboração definitiva de *About the Hunt*, e da própria temática envolvendo Uccello. "Uma Certa Caçada", poema de *O mundo como Ideia*, de certa forma explicita mais detalhadamente as preocupações de Tolentino em seu poema-título do livro inglês. Na primeira parte do poema, onde figura o fragmento citado acima, ao mesmo tempo que o poeta descreve a obra pictoricamente, adjetiva seus atributos salientando a destituição de vida que a perspectiva impõe – que podemos entender aqui como sendo a anulação de vida derivada da aplicação de um sistema matemático à realidade cujos efeitos sombrios, ou "a ideia de um quadrado / que fosse este universo / e coubesse num quadro", se fazem inevitáveis. Na segunda parte do poema o autor elucida melhor essa conclusão:

Nos vazios de um quadro repleto
do sonho intransitivo do intelecto
seus espectros mais frios, mais perversos:
o esqueleto da vida, a caveira dos nossos
instantes epifânicos,
o inventário do vácuo e seus destroços,
os andaimes do vácuo e os gritos do agudo
de um metrônomo em nome de um tirânico
silêncio agônico invadindo tudo
como um chocalho de ossos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

O universo reduzido, intangível e estático de *A Caçada* é então descrito através de uma espécie de transposição poética do efeito estético proporcionado pela tela, num paralelo entre a representação perspectiva do quadro e as ilusões cognitivas que essa mesma representação necessita para se tornar funcional: "A festa desse mundo é celebrada/ como a fuga da mente rumo a um nada." Na terceira parte é evidenciado o abandono do mistério, da tensão fundamental entre a vida e a morte, imposta pelo espírito de sistema; é justamente a presença do esvaziamento gnóstico em função de uma pretensa e estéril perenidade que resulta num esquecimento da condição mortal:

> Um pincel esvazia
> a condição mortal
> do que quer que a sustenha na agonia,
> e esplêndidos espectros sem suporte
> na dor ou na alegria
> escapam à vida e à morte

Esta passagem, mais exatamente no ponto "esplêndidos espectros sem suporte", pode ser entendida, em sua dimensão simbólica, através da visão de Panofsky sobre os pontos de referência da pintura; isto é, o suporte do espectro ali desenhado é composto apenas de pontos sem conteúdo autônomo, partes de um relacionamento estrutural ideal rumo ao ponto de fuga (ao nada), relações matemáticas que animam sua representação com uma fantasmagoria inerte.

Já a quarta parte do poema inicia com um questionamento insistentemente repetido, sob outro simbolismo em *A imitação do amanhecer*: "Triunfo ou redução / à hipotenusa de uma luz vazia?"; existe também a hipótese do triunfo da sistematização da realidade. O triunfo, nesse caso, é a própria realização de *A caçada*, inquestionavelmente uma obra-prima. Porém, até que ponto faz-se da ilusão uma obra prima? Até que ponto essa permanente redução do real à equação permite a presença do próprio real?

> (...) tudo isso aonde iria?
> Por mais perfeitamente calculado
> haveria entre as cercas de um quadrado
> lugar para os desastres do momento
> e as orquídeas da dor do meio-dia?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Aqui a biografia de Paolo Uccello, traçada por Giorgio Vasari em *La Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* representa fielmente o dilema proposto por Tolentino. Vasari nos conta, com uma ponta de indignação, que:

> *si se hubiese esforzado tanto en las figuras y los animales como se esforzó y perdió tiempo en las cosas de la perspectiva, pues aunque éstas son ingeniosas y bellas, quien se dedica inmoderadamente a ellas derrocha tiempo y más tiempo, gasta sus dotes naturales, acumula dificultades para su talento y a menudo lo convierte, de fecundo y fácil que era, en estéril y difícil.*[56]

Para Vasari, Uccelo despendeu demasiado tempo com a matematização do mundo e pouco tempo com o próprio mundo. Vasari não nega as inovações formais arduamente alcançadas pelas explorações do pintor, porém, as relativiza ao considerar que são um passo teórico para a grande pintura, mas não a consolidação da grande pintura. O conflito biográfico aparece mais claramente nos detalhes do fim da vida do pintor que, quando em avançada idade, recluso em sua casa após desistir de pintar seus quadros, passava noites e mais noites determinando regras perspectivas e exclamava quando a sua esposa o convidava a descansar: "*O che dolce cosa è questa prospettiva!*"[57]. A resposta para o "perfeitamente calculado" é, então, no caso de Uccello a substituição da metafísica (ou a própria arte considerada em sua essência intuitivo-criadora) pela estrita física da perspectiva. Curiosamente, em um domínio completamente diferente, encontramos a mesma substituição em um contemporâneo do mestre Florentino, Nicolau de Cusa, nascido apenas quatro anos depois de Uccello. Ele realiza o mesmo tipo de inversão de prioridades que o pintor, porém na ordem do conhecimento. Como apóstolo de um proto-mecanicismo absoluto, Nicolau de Cusa é o primeiro a sobrepor a especulação física da realidade à sua especulação intuitiva, dando ao espaço, como lugar de investigação, a primazia do processo cognitivo. Tanto em Uccello como em Nicolau de Cusa, o mecânico substitui o mistério, tenta-se delimitar o ilimitado e eliminar o pretensamente insondável.

Tolentino termina *Uma certa caçada* comparando a "a suave emoção de um Pisanello", a "humanidade de um Piero", à "alucinação do desespero", do "totem esdrúxulo a pairar \ patético e letal em meio à dança \ do Belo espectral", opondo assim, o *pathos* presente na pintura de Pisanello e a profunda

---

[56] VASARI, Giorgio. **Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos**. Ed. Éxito, Barcelona, 1960.
[57] VASARI, Giorgio. **La Vite**. Torino: Einaudi, 1986. p. 175.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

compreensão da condição humana inerente à pintura de Piero della Francesca, ao "desespero" de Uccello, um desespero semelhante ao do gnóstico que, considerando um mundo sem possibilidade de fé, busca refúgio no domínio hipotético de uma ordenação.

Isto posto, já podemos considerar a passagem da Idade Média para o Renascimento em suas dimensões histórico-simbólicas, porém, qual exatamente seria o impacto dessa transição "cognosciva" para as gerações futuras? José Guilherme Merquior esboça uma resposta quando afirma que:

> A arte religiosa da Idade Média também havia exaltado a intuição anímica, a visão dos olhos da alma, em detrimento do empirismo realista; mas a arte religiosa repousava na comunidade da crença; de modo que o artista, sendo "subjetivo", era ao mesmo tempo profundamente impessoal. Já o artista romântico, contemporâneo do declínio da fé e dos costumes tradicionais, identificou necessariamente a expressão da alma com a expressão do *eu*. [58]

Porém as dimensões dessa subjetivização não se limitam ao domínio do artista renascentista, romântico ou do pintor submetido às condições evolutivas da pintura no que se refere à internalização do ponto de vista, mas, no decorrer da história atingem todas as áreas do pensamento e das artes. Vemos indícios dessa subjetivização, tanto na pintura quanto na matemática, tanto na concepção do romance moderno (como mostra Anatol Rosenfeld no ensaio *Reflexões do romance moderno* onde demonstra como a perda de centro na pintura acompanha a desrealização do romance) quanto na poesia (vide os casos do imagismo poundiano, dos *Cantos*, denominados epopéia cubista por José Lino Grünewald, ou das "*subdivisions prismatiques de l'idée*" de Mallarmé), tanto na própria evolução do pensamento filosófico quanto nas estratégias narrativas utilizadas pelos escritores ao longo dos séculos. Como meio de enfatizar essa realidade e a universalidade desse fenônemo selecionamos dois exemplos que, diacronicamente, situam, cada um em seu campo específico a egofania como direção civilizacional..

O primeiro caso consiste na teorização dos modos ficcionais e de suas características contemporâneas realizada por Northrop Frye em seu *Anathomy of Criticism*. Reinterpretando Aristóteles, Frye assinala que a diferença evolutiva das

---

[58] MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. p. 51.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

obras de ficção está diretamente relacionada com a "elevação" que os personagens possuem dentro das mesmas, e não de com a categoria moral a qual eles pertencem. Partindo dessa premissa, Frye define cinco tipos de elevação possível do personagem: o ser divino, "*superior in kind both to other men and to the enviroment of other men*", ou seja, o mito; o herói romanesco, superior em grau aos outros homens e ao seu meio, que, de alguma forma, supera as leis naturais vigentes para alcançar seus objetivos; o herói-líder superior em grau aos outros homens porém não ao seu meio natural; o herói comum, o homem comum, que não é superior nem aos outros homens nem ao seu meio; e, finalmente, o que Frye chama de *ironic mode*, ou seja, o modo ficcional onde o personagem é inferior tanto em força quanto em inteligência aos seus pares, submetido completamente a forças alheias ao seu controle. Evolutivamente percebemos que quanto mais nos afastamos da Antiguidade em direção à Modernidade, mais nos afastamos também dos primeiros modos ficionais estabelecidos por Frye e dependemos cada vez mais dos últimos modos. O romance, por exemplo, gênero por excelência característico de nossa época, é quase que estritamente baseado nos dois últimos modos. Nisto observamos como a própria função ficcional se submete à subjetivização narrativa, parente da identificação da alma com a identificação do eu, da qual nos fala Merquior e da "expansão da esfera do eu", explicitada por Panofsky.

No conhecimento filosófico Ortega Y Gasset percebe uma trajetória semelhante. Ainda amparado na pintura, ele estabelece relações estruturais entre o conhecimento filosófico e as técnicas de representação pictórica:

> *La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea. Ahora bien: la filosofía occidental ha seguido una ruta idéntica y esta coincidencia hace aún más inquietadora aquella ley.* [59]

Na mesma época em que Giotto pintava corpos sólidos e independentes, a técnica filosófica estava preocupada com a consideração de substâncias como realidade definitiva. Após a escolástica, já com Descartes, as "substancias plurares

[59] ORTEGA Y GASSET, Jose. op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

e independientes se esfumam.", pois para Descartes o real é o espaço, como para Velásquez a realidade se dá no foco. Se as substâncias tinham perdido sua pluralidade com Descartes, em Leibniz essa pluralidade reaparece, no entanto, revestida de uma subjetividade subjacente. As mônadas de Leibniz "son sujetos y el papel de cada uma de ellas no es outro que representar um *point de vue*", que condenam a filosofia às exigências formais de um sistema que submete o universo a um ponto de vista. Posteriormente, o subjetivismo atinge alturas inesperadas na filosofia. Ao mesmo tempo que os impressionistas procuravam representar sensações puras em suas telas, o positivismo reduzia a realidade a sensações puras análogas. Por último, vemos contemporaneamente a filosofia preocupada com o que Gasset chama de "conteúdo da consciência", o intrassubjetivo, onde aquilo que "nuestras ideas idean y nostros pensamientos piensan podrá no corresponder a nada real", pensamento demasiado assemelhado às realizações expressionistas e cubistas.

Em Tolentino a tomada de consciência desse percurso alia-se à recusa das falsas realizações técnicas que as diversas soluções filosóficas e artísticas propuseram quando se tornaram amparadas e dependentes do automatismo:

> Com o tempo não só o número de cadáveres de problemas – vale dizer: de problemas resolvidos, de leis – foi aumentando, mas também a frequência na manipulação dessas soluções... seu automatismo. Com o tempo a transmissão do conjunto de leis se foi fazendo menos e menos teórica, isto é, mais e mais inútil. É ainda de nosso grande subvertor (João Cabral de Melo Neto) a grave advertência, a qual está, ou deveria estar, em cada entrelinha deste livro: "A automatização da composição não é adquirida unicamente pela repetição de maneiras de fazer. Não é só o costume que adquire a mão ao fazer e refazer um gesto, mas o hábito de aparências construídas de maneira uniforme uma automatização da sensibilidade [60]

A abrangência da negação do espírito de sistema e, portanto, da automatização que esse espírito gera em matéria de composição artística, inclui assim, ao menos duas poderosas influências na contemporaneidade: a filosofia moderna e o "vanguardismo doutrinário", na expressão de Merquior. E, como toda negação pressupõe uma afirmação, a recusa de Tolentino a esses modelos estabelece obrigatoriamente a necessidade de uma saída coerente com suas posições históricas e estéticas, tal saída se condensa num ponto fundamental para

[60] TOLENTINO, BRUNO, op. cit. p. 69

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

a compreensão de sua poética e de suas meditações filosóficas: a **filosofia da forma**.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA