

pitais desses Estados. É muito grande também o intercâmbio direto entre o Recife e Paulo Afonso, cidade do interior baiano, localizada próxima a fronteira com Pernambuco. Com a Bahia, o Ceará e o Rio Grande do Norte o fluxo de pessoas é grande de capital a capital, o que indica que, se excetuarmos o caso de Paulo Afonso, a influência do Recife se faz, caso exista, utilizando as capitais como polos intermediários. O fluxo de passageiros com o Piauí e o Maranhão é inexpressivo.

Os dados abaixo discriminados indicam os fluxos rodoviários importantes entre o Recife e o Rio de Janeiro e São Paulo, ao contrário do que ocorre com Brasília, devido à maior importância e à maior influência econômica daquelas duas grandes cidades brasileiras sobre o espaço nacional, em detrimento de Brasília, mera capital administrativa.

Assim, o número de viagens Recife-Brasília-Recife é 21 vezes menor que o Recife-São Paulo-Recife e 23 vezes menor que o Recife-Rio de Janeiro-Recife. As relações com Salvador e Fortaleza são muito intensas também.

TABELA X

*Linhas para grandes cidades
(Número de viagens semanais)*

Recife-Rio de Janeiro, 47; Recife-São Paulo, 43; Recife-Salvador, 35; Recife-Fortaleza, 28; Recife-Brasília, 2.

Da mimesis à criação em Aristóteles

ÂNGELO MONTEIRO

Diferentemente de Platão, cuja teoria sobre a Beleza repousava em arquétipos inatingíveis, Aristóteles partia dos dados do sensível para urdir seu ideal estético. É verdade que Platão acreditava, tal como Aristóteles, que a idéia da Beleza fosse em nós despertada pelo mundo sensível. Mas, na sua "República", dá margem a que a Arte seja entendida como um subproduto desse mesmo mundo sensível, ao negar que ela conseguisse traduzir os arquétipos ideais das coisas, e sim as imagens falseadas da realidade, e ao fazer, por isso, depender daqueles e não destas a perfeição da mimesis artística. Para Platão a Arte teria de, forçosamente, se aproximar dos seus arquétipos no mundo das idéias, porque o mundo sensível não passaria, em última análise, de mera sombra do primeiro. Daí porque o conceito de mimesis em Platão não tem a mesma propriedade que em Aristóteles, o qual toma a mimesis como a representação superior do Sensível e não como a reprodução imperfeita do Absoluto. Aristóteles, rejeitando o Plano da Idealidade, transforma a Arte numa aliança entre o verossímil e o possível; a Arte, para ele, parte do real para ser uma coisa totalmente diversa dele. A distinção entre as concepções platônica e aristotélica da Beleza foi muito bem compreendida por Ernesto Grassi: "Em oposição à Platão, Aristóteles tentou dar um fundamento absoluto e não relativo à Arte, invocando contra o seu grande antecessor a afirmação deste segundo a qual a Arte nunca era *mimesis do acidental*". Pois, no caso de Platão, a Arte terminou por se constituir mesmo num acidente daquilo que, por sua vez, era também meramente acidental: a realidade, tal como a apreendemos através do sensível. A Arte seria, nesse caso, já um acidente do acidente, e isso entra em desacordo com Aristóteles que afirma na "Física": "A Arte realiza integralmente o que a *physis* não consegue realizar".

Platão não deixava de, à sua maneira, pregar a autonomia do objeto estético, quando preconizava para a obra de arte tal soma de perfeição, que está só viesse atingir o estágio desejável à medida que mais fosse se aproximando do seu arquétipo: donde se depreende a profunda exigência platônica em relação à Arte. Permanecendo insolúvel apenas este problema: quando a obra artística se confundisse a tal ponto com o seu modelo, o criador ficaria de braços cruzados? O que restaria ao artista: contentar-se com o resultado atingido e mais nada? Ninguém pode negar as instituições básicas de Platão a respeito do problema estético, pois muitas questões levantadas por ele ainda hoje permanecem insolúveis.

Foi só a partir de Aristóteles, no entanto, que começou realmente a ter ingresso na Arte uma concepção do belo diferente da natureza: pelo menos a partir do momento em que ele distinguia a *verossimilhança da verdade*, libertando a arte da fidelidade aos seus modelos. O artista, para ele, permanecia um "imitador". Entretanto esta "imitação" ou mimesis constituiria uma nova *realidade*, uma *síntese* que se fizesse a partir do objeto imitado. Donde se pressupõe na imitação apenas um primeiro estágio, necessário e inevitável, para a execução de qualquer obra de arte. Essa questão se torna mais clara quando o próprio Aristóteles (e tomamos como base, a partir de agora, os textos da "Poética") manifesta ser possível a criação sem a estrita observância do original, ou mesmo distante dele: "Se alguém acontece não ter visto o *original*, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero". Se, por um lado, Aristóteles desaconselha a fidelidade ao original, por outro lado nega que a imitação seja capaz de produzir prazer. Refere-se ele à imitação enquanto tal, porém não à imitação, como já vimos, enquanto estágio primeiro e necessário. Pois não é por ela, a imitação, que entramos em conhecimento com os objetos? E por acaso não sentimos um prazer sempre renovado e cada vez mais desconhecido, diante das imensas potencialidades por eles rasgadas à nossa indagação? É por isso que Aristóteles nos diz: "A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebatada não só ao filósofo mas a todos os seres humanos, mesmo que não saboreie durante

muito tempo essa satisfação. Sentem prazer em olhar essas imagens, cuja vista os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma e a discernir sobre Fulano ou Sicrano! O artista também não saboreia por muito tempo essa satisfação. Ser de espera infatigável, eternamente torturado pelo desejo de se superar a si mesmo, o artista poderia saborear essa satisfação, por muito tempo, sem o desejo correspondente de discorrer sobre as imagens abarcadas pela sua visão? A paixão do discorrer e, se possível, transformar essas imagens não o deixaria. A partir do momento em que o artista observa uma coisa, esta coisa, se lhe interessa, não o deixará em paz. Essa coisa haverá de persegui-lo, de dominá-lo, de subjugá-lo. Pois, em tempo algum, cessará o desafio da Beleza. Esta esfinge que se sabe indecifrável e, por isso, apresenta o seu grande desafio ao artista: "Transforma-me, ou eu te devorarei". Foi provavelmente sobre a capacidade transformadora da arte a qual Aristóteles quis falar quando escreveu: "Objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas: é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres". Antes ele parecia referir-se apenas àquelas coisas que nos poderiam causar prazer. Agora se refere àquelas que, no momento de observados, não nos poderiam causar nenhuma satisfação, mas que sob a mudança operada da realidade para a arte nos provoca um gozo que dantes era impossível pressentir, em vista da própria fealdade e horror com que víamos na natureza. Chegamos aqui à grande compreensão aristotélica da Beleza, quando permitiu o ingresso do feio, do horrível, do monstruoso na Arte, sem que esse feio, horrível e monstruoso permanecessem como tais quando transformados, também, sob o fenômeno ambivalente e mesmo contraditório da Arte, em novas categorias da Beleza. A Beleza, portanto, não haveria de se circunscrever somente àquelas coisas que já eram consideradas belas na natureza. Mas, sob a passagem operada de um estado para outro, isto é, da natureza para a Arte, o feio, o horrível e o monstruoso seriam também objetos de fruição da Beleza, não porque deixassem de evocar as características que lhes eram atribuídas, e se transformassem de fato nas coisas belas que não mostravam ser: e, sim, porque a Arte teria esse poder mágico e transubstanciador de descobrir nas categorias do feio, do monstruoso e

do horrível, virtualidades para uma beleza imprevisível, virtualidades que só seriam assumidas dentro do domínio de transfiguração própria da natureza da Arte. Observe-se que Aristóteles frisa bem o termo *exatidão*: o feio tomado “em suas imagens mais exatas”, isto é, o feio não modificado em sua essência, mas transfigurado sob o esplendor da Beleza. A Arte operando uma transfiguração, sem entretanto, transformar os aspectos fundamentais da natureza. A criação na Arte estando, por tal razão, sujeita à capacidade de transfigurar, maior ou menor, de cada artista.

Chegou, então, o momento de se perguntar: o que seria a Beleza para Aristóteles? Falamos, até agora, sobre a imitação como etapa preparatória e progressiva em direção à Arte. Faltou-nos referir particularmente à forma como Aristóteles encarava o fenômeno da própria Beleza. Até onde nos foi dado observar a Beleza seria, para Aristóteles, o primado da ordem e do equilíbrio. Não de uma ordem ou de um equilíbrio que excluísse a imaginação. De uma vez que a Arte não deveria se prender simplesmente à imitação enquanto tal, mas dela utilizar-se como ponto de partida. Pois a Arte não seria um produto do nada. Porém, até certo ponto, produto da observação e do trabalho. Seria este o sentido da imitação aristotélica.

Conquanto não se encontre em Aristóteles aquele frêmito que caracteriza a dicção platônica, — e fosse o primeiro um espírito extremamente lógico e analista, ao passo que o segundo mais uma natureza poética do que propriamente científica, — temos de convir que Aristóteles formulou mais satisfatoriamente o problema da Beleza, não somente ao libertá-la da visão dos arquétipos, ou, numa transição mais imanente, da pura fidelidade à natureza, (pois Aristóteles buscava antes uma ordem possível que ideal), mas ao precisar certos termos, ainda não devidamente utilizados, como *grandeza*, *unidade* e *ordem*, na sua cosmovisão estética. E temos, então, de Aristóteles esta completa definição de Beleza: “O Belo, num ser vivente, ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e ordem”. Gostari-

amos de precisar que Aristóteles, a exemplo de seus antecessores, confunde o belo com a Beleza. Da mesma forma, o feio, o horrível, e o monstruoso, de que falamos mais acima, foram, como categorias da Beleza, mais sugeridos do que expressos em Aristóteles. Na realidade, ele apenas abriu o campo para a compreensão de tais categorias, não as precisando bem, como fizeram, depois, os estudiosos ao analisar o sentido implícito no pensamento do mestre.

Quando Aristóteles refere-se, entretanto, a um objeto composto de partes, não somente pressupõe o termo unidade, mas o deixa mesmo explícito. Pois um objeto composto de partes teria de apresentar unidade para que as partes não se confundissem a não ser num todo. Temos, portanto, a obra de Arte como uma unidade, unidade-síntese da imitação-criação. Ora, toda unidade para permanecer íntegra exige a *ordem* por necessidade. Senão a própria unidade se destruiria. E ainda: para que uma unidade apresente alguma significação “deve comportar certas dimensões”. Tanto para significar uma realidade concreta, ela precisa de ter certas dimensões; como, ainda, sem cair no mesquinho nem no desmesurado, sem certas dimensões ela não teria grandeza. Seria, então, uma unidade sem *grandeza*: este último vocábulo assumindo grande significado em Aristóteles que, com ele, abria campo para o *sublime* e o *grandioso*.

Não encontramos, em Aristóteles, infelizmente, nenhuma referência àquilo que Platão chamava de “possessão”, perante a qual o artista seria mais um possuído do que um possessor, fenômeno que impressionou fortemente Platão, que dele falava com uma ênfase, por assim dizer, dramática. A Arte é, com efeito, definida por Platão, no “Fedro”, como um dom divino. É interessante observar que Aristóteles se preocupasse mais ou somente com o *fazer* ou o *como fazer* da Arte e quase ou não se referisse ao artista, interessando-lhe mais o fato artístico do que o seu criador. Ainda que tivesse uma perspectiva maior para a compreensão do fenômeno estético do que Platão, era entretanto, menos poeta do que ele. Todavia, se Aristóteles não se refere à *possessão*, pretendendo talvez mais o poeta lúcido do seu fazer estético, teve o cuidado de não fa-

zer do artista ou do poeta um simples escravo da realidade, quando ao referir-se às diferenças entre história e poesia, chega a conclusões dessa ordem: "... é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança e a necessidade". Ou quando compreendeu: "Não acontece que por se ter exposto em verso um assunto de medicina ou física, se é chamado correntemente poeta. Entretanto, nada de comum existe entre Homero e Empédocles, salvo a presença do verso. Mais acertado é chamar poeta o primeiro e, ao segundo, fisiólogo, mais do que poeta".

Aristóteles vai, inclusive, além daquilo que concebeu como imitação, ao preocupar-se mais com a imagética, com a transfiguração da realidade pela imagem, do que com a precisão e a exatidão das formas estéticas. Pois é este o sentido de fábula ou mito que ele nos quer fazer ver por estas palavras: "É manifesto que a missão do poeta consiste em fabricar mais fábulas do que versos". Isto é, a missão do artista, de modo geral, e a do poeta, em particular, deve consistir mais na utilização de fábulas ou mitos (passando por cima de uma distinção sutil entre ambos) ou, numa extensão mais moderna, da imagem, do que da pura aproximação com os dados da realidade, ainda quando se trate especificamente de uma realidade estética. É como bem salientou Ernesto Grassi: "Na poética aristotélica o mito representa em primeiro lugar a tensão, isto é, aquilo que liga em uma unidade todos os meios artísticos da obra, cores, sons, movimentos corporais, etc. Não é porém a "realidade" por excelência, mas apenas uma ordem possível de fenômenos, ou seja, um mundo possível".

O que significa fabular, senão criar, através da utilização do mito, ou, mais modernamente, da imagem, uma nova realidade que, ainda que apresente contacto com a realidade ambiente seja, contudo, bem mais maravilhosa e superior? Aristóteles, ao valorizar na Arte mais o verossímil do que o verdadeiro, por um lado enfatiza a imitação, pois se nós imitamos uma realidade, nós a refletimos, e se a refletimos ela deixa de ser *realidade* para ser *imagem*; e, por outro lado, servindo-se da ra-

zão apenas como mediadora, quase não distinguiu fronteiras entre o verossímil e inverossímil, o possível e o impossível em Arte, ao confessar que "é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível".

Caberá, finalmente, ao artista a escolha entre as duas realidades: a *realidade que é* e a *realidade que ele vê*. Esta última, exprimindo maior consanguinidade com os fins próprios da Arte terá, por força, que ser a verdadeira, por corresponder melhor a *uma realidade que se quer ver*, a uma realidade que não exclui as "*visões*", mas necessariamente as comporta e as faz surgir ou, mais precisamente, tal realidade brotando por impulso delas. Aristóteles já nos abriu o caminho para esta realidade: exigência de uma necessidade maior, que é a de transfigurar a natureza através da Arte.

Não é noutro sentido que um poeta moderno como Fernando Pessoa chega a conceber a Arte como um fingimento. Pois não se pode negar que haja elementos para uma filosofia da Arte, de origem aristotélica, nestes versos:

"O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente".

Que é o fingimento, tomado nesse sentido, senão uma forma requintada de mimesis? A Arte pode ser considerada basicamente como um fingimento: é toda uma realidade que vemos, e que passamos a fingir, a partir do instante em que a estamos representando para nós mesmos.

E essa realidade representada, — como não pode ser, de modo algum, uma representação perfeita do sensível, mas que também não se quer imperfeita, pois a Arte não pretende mostrar a realidade tal como é, mas como deveria ser, — se distingue radicalmente da realidade de onde emergiu. É uma realidade fingida a partir do objeto imitado, sendo, portanto, uma realidade diversa e, também, íntegra enquanto tal.

Pois se a Arte fosse uma representação perfeita do real, não seria Arte, e se fosse, por outro lado, uma representação imperfeita dele, seria ainda menos que Arte: não seria coisa alguma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arte e Poética, Aristóteles.
Física, Aristóteles.
Fedro, Platão.
Fedro, Platão.
Arte e Mito, Ernesto Grassi.
Obra Poética, Fernando Pessoa.

Necrológio

PROF. SÉRGIO LORETO FILHO

A Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco perdeu um dos seus vultos mais zelosos e dedicados com a morte do Prof. Sérgio Loreto Filho, ocorrida em sua Fazenda Santa Leopoldina, na cidade do Cabo.

Nasceu em 9 de setembro de 1894 em Cachoeiro de Santa Leopoldina, no Estado do Espírito Santo, onde seu pai foi Promotor Público e depois Prefeito. Foram seus genitores o Dr. Sérgio Teixeira Lins de Barros Loreto, que veio a ser Governador do Estado de Pernambuco de 1922 a 1926, e D. Virgínia de Freitas Loreto.

Iniciou seus estudos no Externato Santos Pinto, de Vitória do Espírito Santo, prosseguindo no Instituto 19 de Abril, no Recife. Recebeu o título de bacharel em Ciências e Letras no antigo Ginásio Pernambucano em 2 de dezembro de 1911. Colou o grau de bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 12 de dezembro de 1916 na Faculdade de Direito do Recife, onde ingressara por meio de Exame Vestibular, exigido pela primeira vez. Em agosto de 1917, depois de concurso de provas, foi nomeado livre-docente das cadeiras de Direito Público e Constitucional Privado. Em 3 de janeiro de 1920 foi nomeado pelo Governo de Pernambuco para o cargo de Inspetor Escolar da Capital, no qual se conservou até 6 de setembro do mesmo ano. Nesta mesma data tomou posse do cargo de Professor Substituto da Segunda Seção do Curso Jurídico da Faculdade de Direito do Recife, a qual abrangia as três cadeiras acima citadas. Esteve em exercício ininterruptamente desde essa data até sua aposentadoria compulsória em 1964, nunca tendo solicitado licença. Obteve sua indicação para tal cargo em livre concorrência de obras notáveis, pelo voto favorável de dois terços da Congregação, ratificado pelo Conselho Superior de Ensino. Candidatara-se com o livro "O Comércio Marítimo no Direito Internacional Privado" (462 páginas, Recife, 1919), que mereceu lisongeira acolhida por parte dos doutos, no Brasil e no estrangeiro. Em 27 de maio de 1925 foi promovido a Professor Catedrático de Direito Internacional Privado. Nos anos de 1936 e 1937 foi professor de Psicologia e Lógica do Curso Pré-Jurídico mantido pela Faculdade de Direito, ao mesmo tempo em que reger o Seminário de Investigação Científica e Preparo de Teses do Curso de Doutorado. Eleito várias vezes pela Congregação, integrou a Comissão do Vestibular, examinando Psicologia. A partir de 1937 figurou no Conselho Técnico e Administrativo da Faculdade quase ininterruptamente. Fez parte da Comissão de Redação da Revista Acadêmica da Faculdade de Direito do Recife. Participou ainda de numerosas bancas de Concurso para professor livre-docente e professor catedrático. Em junho de 1949 foi indicado pelo então Reitor Joaquim Amazonas para o cargo de Vice-Diretor da Faculdade de Direito, sendo reconduzido em todos os períodos subsequentes até setembro de 1964, quando foi aposentado compulsoriamente. Em várias oportunidades exerceu a diretoria da Faculdade, tendo merecido da respectiva Congregação já depois de aposentado (dezembro de 1966), a homenagem da aposição de seu retrato no ga-