

# **O LUGAR DA ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE ANTÓNIO BRAZ TEIXEIRA**

José Carlos Pereira

Instituto de Filosofia Luso-Brasileira  
Palácio da Independência, Largo de S. Domingos, 11, 1150-320 Lisboa  
(351) 213241470 | [ifbgeral@gmail.com](mailto:ifbgeral@gmail.com)

Resumo: Neste nosso texto, dissertaremos sobre o lugar da estética na obra de  
António Braz Teixeira.

Palavras-chave: Filosofia, Estética, António Braz Teixeira

Abstract: In this text, we will discuss the place of aesthetics in the work of António  
Braz Teixeira.

Keywords: Philosophy, Aesthetics, António Braz Teixeira

Sobejamente conhecida a extensa obra especulativa e historiográfica de António Braz Teixeira, constitui-se a estética inevitável lugar de meditação no pensamento do autor, na sua articulação com a Filosofia da Saudade, num âmbito espaço-cultural que se estende de Portugal à Galiza, e ao espaço lusófono, particularmente ao Brasil. No que diz respeito à produção filosófica deste país, dedicou particular atenção ao pensamento estético de Vicente Ferreira da Silva, Milton Vargas, Luís Washington Vita e Miguel Reale, autores cujo pensamento o especulativo português analisou monograficamente dentro do que denomina A Escola de S. Paulo, movimento que corresponde a um ideário ao qual reconhece diversidade, mas também unidade programática e filosófica, gerado em torno do Instituto Brasileiro de Filosofia.

Cedo Braz Teixeira confirma que há nos referidos autores uma concepção da arte e da experiência estética que transcende os limites do natural, a partir do seu carácter imanente ou transcendente, e cuja matriz articula o mito e o sagrado, exorbitando, pela dimensão simbólica maioritariamente, o ciclo filosófico e doutrinário da imitação. Se para Vicente Ferreira da Silva é ainda a palavra, no seio da linguagem, a criação maior do Homem, o meio privilegiado de acesso à verdade, operado através de uma hermenêutica da poesia, da filosofia, ou do mito, e assumindo uma relação hierofânica entre imagem e símbolo, em Milton Vargas constatamos igualmente a coincidência absoluta entre a essência da palavra e a essência da verdade, e do mesmo passo a assunção de que a poesia se constitui a própria essência da arte, como sublinha o especulativo português na sua exegese dos pressupostos filosóficos da estética da Escola de S. Paulo.

Neste sentido, a verdade dos entes é revelada pela obra de arte, mas é também esta, na sua embebência poética e mítica, que inaugura a própria história dos povos enquanto abertura ao seu próprio destino, insinuando-se no filósofo paulista, como refere Braz Teixeira, a influência de Martin Heidegger. A acentuada feição romântica subjacente à doutrinação destes filósofos, doutrinação que tem funda afinidade com a tradição portuguesa, pressupõe a primazia do mito sobre o logos, o que implica, à partida, uma complexa abordagem da noção de subjectividade, a qual transcende não apenas a simples relação sujeito-objecto, e a correlata noção de conhecimento, como projecta e possibilita uma multiplicidade de subjectividades, a partir de uma relação criacional e imaginativa com a natureza e o cosmos, assente numa verdade “vista” ou revelada.

Ao delimitar o inegável valor estético do belo, para ele definindo uma axiologia na qual as formas se vinculam à anterioridade do fundamento existencial do ser, Luís Washington Vita procede ainda a uma diferenciação epistemológica de grande valia, circunscrevendo o objecto da estética à experiência do belo artístico, e à sua formulação discursiva, assim como faz corresponder a filosofia da arte ao conhecimento do lugar da arte no conjunto dos vários saberes humanos, atribuindo, finalmente, à psicologia da arte a inquirição fenomenológica dos comportamentos individuais e colectivos perante a obra de arte e a criação artística. Se o belo natural, cuja existência é validada pelo seu pensamento, se produz pela imitação do sentimento humano do belo transposto para as coisas da natureza, já a obra de arte é uma dimanação directa desse sentimento nas formas, nas quais se dá uma misteriosa relação entre o visível e o invisível, sendo que, ao distinguir-se do agradável, do útil, do verdadeiro e do bem — afigurando-se ecoar nesta taxinomia a lição kantiana — o valor do belo é o único que dá acesso à emoção estética, como refere o plunitivo português. Neste contexto, a emoção estética é o resultado de uma experiência supra-individual, intuitiva e comunicacional, baseada na proporção e na simetria, a qual, ao agradar à vista, ao ouvido e à imaginação, virá a consubstanciar a beleza. Se, no limite, a beleza não é verdadeiramente uma qualidade real do objecto, mas o sentimento que a sua forma expressiva concita no sujeito, aqui ecoando uma vez mais o legado kantiano, poderíamos concluir, na senda da exegese de Braz Teixeira, que o juízo estético se reconduz a um juízo de gosto, assente numa “endopatia estética”, isto é, numa vivência ou compreensão afectiva que, conciliando o sentimento e a intuição, concede dimensão vivificante e espiritual aos objectos.

Uma dimensão ontológica da obra de arte e do fenómeno estético constituiu a moldura do pensamento de Miguel Reale, para quem, à semelhança de Washington Vita, a experiência estética se consubstancia numa experiência axiológica, ainda que, ao invés do autor de *Arte e Existência*, faça coincidir a estética com a filosofia da arte. Para além disso, Reale alarga também o seu objecto ao belo natural, concedendo à criação artística a possibilidade de criar estruturas significantes, ou “imagens absolutas”, resultantes da imaginação criadora do artista, mas às quais a sensibilidade transfigurada do sujeito concede autonomia por via da depuração dos seus elementos não sensíveis. Apesar da estesia se constituir para Miguel Reale uma estrutura transcendental da própria sensibilidade, cujo poder se traduz na criação de imagens e signos, como afirma Braz Teixeira, é ainda a presença de elementos não sensíveis na

“imagem absoluta” que não só garante a sua “objectividade”, como legitima o carácter ontológico da obra de arte, já que é através desta que o ser se manifesta nos entes, permitindo a sua captação pelo sujeito na experiência estética. Se a obra de arte, enquanto “imagem absoluta”, permite o acesso sensível ao ser, ou seja, se aquela se constitui como modo de conhecimento sensível de um ou vários aspectos do ser, e nessa medida o juízo estético se assume como juízo ontológico, ainda assim este não é redutível ao discurso conceitual e racional, impotente para fixar ou conhecer, de modo racionalista e frio, a força criadora do espírito, assim como a concepção do belo enquanto manifestação ou expressão “inédita e imprevisível do cosmos”<sup>1</sup>.

Segundo Miguel Reale, como salienta Braz Teixeira, ao desprender-se dos dados sensíveis originários, a obra de arte, enquanto “imagem absoluta”, adquire uma “duração” e uma “objectividade”, e, em simultâneo, pela ligação que não deixa de manter com o artista, ganha uma estrutura simultaneamente “intencional” e “tensional”; ou seja, se pela consciência intencional o artista tanto se pode dirigir ao seu universo interior, como à realidade externa à subjectividade do seu “eu”, com a qual estabelece um processo de identificação mimética, por via de uma transfiguração dos motivos que toma para a sua criação artística, já pela sua estrutura tensional, a “imagem absoluta” reflecte a imaginação e o poder criador do artista, os quais, enquanto elementos de uma actividade que cria entes novos, dotados de significação simbólica, misteriosa e divina, se integram ou se constituem, simultaneamente, como condições transcendentais da sensibilidade, garantindo a universalidade ontológica e hermenêutica da obra de arte.

Pese embora o facto de não ter ainda exposto de modo sistemático a sua teoria acerca do fenómeno estético, é possível delinear os seus contornos a partir da sua vasta obra, seja no domínio da filosofia, da ética, da mitologia, da filosofia do direito, do teatro, ou mesmo da literatura, para além dos estudos monográficos que dão corpo a um levantamento das ideias estéticas na história do pensamento português entre os séculos XIX e XX, de que se destacam, para além do referido estudo acerca da estética na “Escola de S. Paulo”, “A Estética Pantiteísta de Cunha Seixas”, “Em torno do Pensamento Estético de Álvaro Ribeiro”, “A Estética da Saudade de Afonso Botelho”, “A Estética Naturalista de Júlio Lourenço Pinto, Moniz Barreto e Manuel Laranjeira”, “A Reflexão Estética de Vergílio Ferreira”, “A Estética existencial de António Quadros”,

---

<sup>1</sup> Braz Teixeira, “A estética na *Escola de S. Paulo*”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, M. Sumares (dir.) e A. Balsas S.J. (dir. adjunto), Vol. 67, fasc. 2, Braga, 2011, p 286.

“Raúl Lino, uma Arte de Ser Português”, “A Estética de Amorim de Carvalho”, ou ainda “O Pensamento Estético de Eduardo Lourenço”. Mesmo se, no caso destes dois últimos autores, o pensamento de Braz Teixeira possa acusar uma divergência maior, é ainda a transcensão da estética face às concepções formalistas da obra de arte e do fenómeno estético, e a irreduzibilidade do espírito ao pensamento, que pode justificar a tentativa de diálogo com esses filósofos encetada pelo autor de *A Filosofia Jurídica Portuguesa Actual*.

Seja como for, Braz Teixeira manifesta desde cedo um pensamento integral em que a estética assume um lugar harmónico e hierarquicamente situado, na sua relação originária com o mito e o sagrado, de que o fenómeno estético é essencialmente tradução e vivência simbólicas, em articulação com uma razão poética, que não só tem fundas raízes no ideário filosófico e cultural português como recolhe particular e superior formulação no pensamento de Maria Zambrano, filósofa a que também dedicou parte de um aprofundado estudo<sup>2</sup>.

Importa, deste modo, situar as coordenadas da sua concepção de filosofia, a qual vem a traduzir-se numa busca incessante da verdade, ou seja, numa interrogação permanente, cuja resposta, sempre provisória, constitui ponto de partida para nova inquirição do ser enquanto ser, o que implica a sua distinção face a outros tipos de conhecimento (da ciência, por exemplo, que estuda os fenómenos e as suas leis), o que leva o filósofo a sublinhar que “a filosofia seja, essencial e radicalmente, *interrogativa, problemática, e não solucionante*”<sup>3</sup>. Para o autor de *Breve Tratado da Razão Jurídica*, não constituindo a filosofia um corpo doutrinário estável, ou conjunto mais ou menos articulado de conhecimentos — e daí a impossibilidade de ensinar filosofia, ou sequer a actividade de filosofar —, ainda assim não deixa de situar-se numa tradição filosófica e no contexto ou na circunstância temporal do homem que pensa. Constituindo desde logo a definição da filosofia um problema filosófico, é sobretudo por via da reflexão, um “voltar a trás”, como refere, que a filosofia reitera o seu carácter interrogativo. Por outro lado, o carácter igualmente especulativo da filosofia implica não ser a “realidade” o objecto do qual parte, mas uma “representação mental”, ou “imagem”, à semelhança do processo especular em que o espelho nos devolve sempre uma outra imagem de nós mesmos. Simultaneamente, o filosofar não se confina a um simples

---

<sup>2</sup> Braz Teixeira, “Da Possibilidade de Pensar a Saudade a Partir da Filosofia Espanhola Contemporânea”, *Sobre a Saudade. Actas do IV Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Braz Teixeira, A., Arnaldo Pinho, Celeste Natário e Renato Epifânio (coord.), Sintra, Zéfiro, 2012, pp. 273-275.

<sup>3</sup> Braz Teixeira, *Sentido e Valor do Direito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 16.

processo de dedução ou abdução de premissas, resultado de uma razão em que, ao modo positivista, o ser e o conhecer coincidem, mas antes se situa num radical plano onto-teológico, no qual o mistério e o enigma constituem o seu ponto de partida.

Um dos corolários desta posição filosófica implica, necessariamente, que a verdade e o ser se manifestam no que o especulativo português chama de “instantânea visão”, na qual o ser e a verdade se mostram e ocultam simultaneamente (*Ibid.*, p. 20), concluindo que, ao contrário do carácter fenomenológico da ciência, a filosofia é um “saber teórico e especulativo” da radical dimensão ontológica e metafísica do real.

Esta concepção, partilhada com os autores com que maioritariamente dialogou no espaço lusófono — e cuja tradição remonta à matriz dicotómica e contrapolar dos legados de Prisciliano e Orósio, como em tempo demonstrou seu mestre, José Marinho —, excede a visão redutora da experiência empírica, e dirige-se à abertura que a dimensão gnósica da intuição, da sensação, da imaginação, do sentimento e da crença proporciona ao filósofo digno desse nome, e na qual situa a experiência estética, a partir da forma simbólica, a única que pode aproximar-se do enigma e do mistério. Daqui extrai também o autor a própria configuração da experiência ética como conhecimento reflexivo dos valores e dos princípios, com a qual articula a experiência religiosa, a qual “partindo do numinoso dos mitos, ascende à sublimidade do sagrado e do divino, ou se eleva à união mística”<sup>4</sup>. É, aliás, este o ponto de partida da filosofia portuguesa, da qual o pensador português se reivindica, e cuja tradição coloca no vértice de toda a problemática filosófica as ideias de Deus, e de “queda”, seja a do próprio Deus, a partir da criação dos seres, ou a do homem, a partir do pecado original, sendo que é deste facto que surgem o mal e o sentimento saudoso. É neste contexto que podemos compreender a dimensão teodiceica do seu pensamento, assim como se torna compreensível a filosofia da saudade em que se inscreve, pois se o mal, enquanto ausência ou privação do bem, instaura a dor, o sofrimento e a morte no mundo histórico, apenas o desejo de união ou re-ligação com o que, na origem, se cindiu justifica o próprio movimento do homem, a partir da dialéctica lembrança/esperança, contidos no sentimento saudoso, superando-se ou podendo superar-se, deste modo, o mal, mas também a própria dimensão temporal, a partir da origem divina do ser humano. Aliás, considera Braz Teixeira ser o problema da filosofia portuguesa um problema eminentemente filosófico, demarcando-o, à partida, de

---

<sup>4</sup> Braz Teixeira, A., *Deus, o Mal e a Saudade*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1993, p. 11.

qualquer contaminação ideológica ou partidária, como afirmara inequivocamente logo no início da década de 1960<sup>5</sup>.

Em conexão íntima com a teodiceia, encontramos no pensamento do autor de *Deus, o Mal e a Saudade* uma mitologia na qual se não se define e interpretar os “entes mitológicos” através do símbolo, sem, contudo, dissipar o carácter enigmático que sempre neles permanece e os caracteriza, cabendo à poesia e à filosofia, em momentos diferentes, actualizar o próprio mito através do rito e da imagem, pois que “o rito é mito em acto e o mito é o rito em imagens”<sup>6</sup>, em aparente adequação à lição de Eudoro de Sousa. Aliás, neste sentido, e segundo o autor de *Sempre o Mesmo Acerca do Mesmo*, a mitologia inscreve-se num movimento histórico triádico, no qual mito e rito formam uma unidade, dela se libertando o mito por via do seu relato poético, sendo que a sua reintegração no rito originário se opera através da sua exegese filosófica. Presente também no pensamento especulativo de Braz Teixeira, encontramos uma antropologia filosófica enquanto reflexão mediadora entre a inexorável inadequabilidade do ser e do pensar, dada a luta permanente entre o carácter excedente do mistério divino e a inelutável condição histórica do homem. Ainda assim, se é de uma visão intuitiva e primordial, ou “visão unívoca”, como lhe chamou José Marinho, que nasce o próprio carácter teórico da filosofia, é na vivência concreta da origem, liberdade e destino do homem, ou seja, é sob a missão acometida ao homem de “um mundo a fazer”, nas palavras de Leonardo Coimbra, que a beleza, e uma possível teoria dos sentimentos, se manifestam, em clara transcensão da sua dimensão afectiva ou meramente psicológica<sup>7</sup>.

É neste contexto de superação de uma razão encarcerada nos domínios de uma lógica formalista, por via de uma razão dinâmica e criacional, que Braz Teixeira admite espiritualmente no seu pensamento a arte como “expressiva imagética ou barroca simbólica” adentro a sua mais funda ligação com a experiência religiosa, enquanto via penetrante e luminosa, como refere, dos mais secretos mistérios e enigmas. Neste sentido, para o autor de *Ética, Filosofia e Religião*, o domínio da estética exorbita a esfera da mera experiência estética, recusando o autor a sua formulação moderna, de Baumgarten a Immanuel Kant, a partir de uma filosofia do belo que excede qualquer

---

<sup>5</sup> Braz Teixeira, “Da Filosofia Portuguesa”, *Espiral. Cadernos de Cultura*, A. Quadros (dir.), nº 4-5, Lisboa, 1964-65, pp. 42-43.

<sup>6</sup> Braz Teixeira, “A Génese da Mitosofia em Eudoro de Sousa”, *A Obra e o Pensamento em Eudoro de Sousa*, Braz Teixeira, A. e Renato Epifânio (org.), Lisboa, 2015, p. 12.

<sup>7</sup> Braz Teixeira, A., *Deus, o Mal e a Saudade*, op. cit., p. 81.

formalismo, ou subjectivismo artístico ou filosófico, pois que a arte e a experiência estética participam num movimento mais amplo, que vem a ser o do próprio Homem, em direcção ao desvelamento ou revelação da verdade, dentro de uma concepção do real que, embora multimodo e histórico, se reintegra ou reintegrará no todo unitário transhistórico a que pertence.

De outro modo, é possível afirmar que a arte ajuda a restaurar, por via sensível, o que se encontra cindido na origem, e de que a estética vem a ser a formulação filosófica da experiência da beleza, cuja significação se cria a partir de uma subjectividade fixada, ou captada, através de um pensamento situado nos limites da razão, razão que acolhe o intuitivo, o misterioso, o enigmático, mas, também, e necessariamente, o poético, o filosófico, o teológico e o divino.

Atento particularmente ao fenómeno estético da palavra, a qual, enquanto arte, mantém a primazia sobre as demais expressões artísticas — irmanando-se a posições quais a de um Álvaro Ribeiro, Vergílio Ferreira ou Fernando Pessoa, entre outros, ainda que com fundamento diverso—, é ainda no seio do religioso, enquanto modo ritual de re-ligar o que originariamente foi cindido, que aquela colhe e acolhe o sentido que veicula, pois que o dizer filosófico e poético apenas nessa relação matricial ganha sentido conceptual e, essencialmente, simbólico, condição que situa e orienta toda a especulação filosófica, cujo princípio e fim coincidem necessariamente; ou seja, a história inscreve-se no trânsito do natural para o sobrenatural, sendo este último a origem do movimento e da aquietação dos seres em direcção ao Ser, ou Primeiro Princípio, sendo que a beleza da arte não poderá ser senão a tradução simbólica e terrena dessa Beleza originária, cuja “queda” a arte tem por missão primeira ajudar a restaurar, por via do conhecimento ascensional que proporciona.

Mesmo na referida ausência de um estudo sistematizado proposto pelo autor, na circunvolução da proposta estética de Braz Teixeira, decantável não apenas da raiz matricial do seu pensamento, mas também dos citados estudos, é possível descortinar que, a seu ver, o pensamento estético requer uma fenomenologia das formas em conexão profunda com o pensamento que lhes subjaz, dentro de uma tradição à qual a língua e os mitemas que nela misteriosamente se geram dão feição cultural e espiritual, o que leva o especulativo a afirmar que, para além do português, o galego é também uma língua de cultura. É, aliás, na defesa do princípio de que a configuração cultural e espiritual de um povo se encontra enformada pela tradição gerada no seio de uma língua, que o filósofo admite que a vigência da razão iluminista imposta no

século XVIII, em Portugal, dificultou, por algum tempo, a espontânea afirmação estético-filosófica da saudade, e do sentimento saudoso. E será também na articulação da estética portuguesa dentro de uma filosofia da saudade que o autor propõe um conjunto de sete ciclos ascendentes, da forma poética à formulação filosófica, a saber: surgimento do primeiro mito saudosista (Inês de Castro) no âmbito da poesia dos cancioneros galaico-portugueses; a sua primeira formulação filosófica a partir da meditação de D. Duarte no Leal Conselheiro, encerrando-se o terceiro ciclo nas obras poéticas de Bernardim Ribeiro, António Ferreira, Camões, e Frei Agostinho da Cruz, autores que configuram já a dimensão transcendente, metafísica e divina da saudade. O quarto ciclo compreenderá as obras de D. Francisco Manuel de Melo, numa formulação superior da dimensão filosófica da saudade, complementada pela visão profética e futurante de António Vieira, de O Bandarra e de D. João de Castro.

No quinto ciclo, a saudade atinge, segundo o autor, uma das mais elevadas expressões, seja na poesia seja na plástica, através das obras de Garrett, Soares dos Passos, António Nobre, ou Soares dos Reis (lembramos a importância do desterrado para a teoria do saudosismo de Teixeira de Pascoaes...), mas também Rosália de Castro, autora cuja obra se insere, juntamente com a de Vicente Risco, e muitos outros, num espaço alargado da manifestação do sentimento saudoso, autores, aliás, que, esteticamente, se encontravam um passo à frente da própria Renascença Portuguesa, ao acolherem já uma dimensão pós-simbolista. Inicia-se o sexto ciclo, situado cronologicamente entre 1910 e 1925, com o movimento do saudosismo, e as propostas de um dos seus maiores poetas e teorizadores, o já referido poeta-filósofo Teixeira de Pascoaes, o filósofo criacionista Leonardo Coimbra, presciente especulativo da saudade, embora de modo diverso do de Pascoaes, mas, também, e contemporaneamente, Jaime Cortesão, Correia de Oliveira, Afonso Duarte e Afonso Lopes Vieira, em cuja órbita se situa o legado de António Patrício, particularmente no domínio do teatro. Do sétimo ciclo fazem parte, num primeiro momento, e sob o influxo de Pascoaes, como refere o autor de *A Escola de S. Paulo*, Joaquim de Carvalho, Sílvio Lima, António de Magalhães, Afonso Botelho, João Ferreira, Francisco da Cunha Leão, José Marinho, Delfim Santos, Álvaro Ribeiro, Dalila Pereira da Costa, António Telmo, Pinharanda Gomes, e naturalmente Braz Teixeira, que por respeitável modéstia não se incluiu no rol dos especulativos da saudade, e a que junta ainda Otero Pedrayo, Ramón Piñeiro, Daniel Cortezón, Domingo Garcia Sabell, Rof Carballo,

Manuel Vidan, Luis Tobio, e Andrés Torres Queiruga, a quem o filósofo português considera um dos mais lúcidos espíritos dentro deste último ciclo<sup>8</sup>.

A figura e a doutrinação de Pascoaes surge, na reflexão estética do especulativo português, complementada pela obra e personalidade de Raúl Lino, os quais, comungando do “comum fundo romântico e saudoso”, alcançam “(...) cada um deles a mais alta expressão poética e arquitectónica que o romantismo encontrou entre nós”<sup>9</sup>, manifestando-se nas suas obras e pensamento a importância concedida aos símbolos naturais, assim como a força arquétípica e simbólica da montanha sagrada, simbolizada pela Serra do Marão, no caso do autor de *Marânus*, e na Serra de Sintra, no caso do discípulo de Albrecht Haupt: para este último, a arquitectura caracterizava-se essencialmente pelo valor artístico da proporção, e não pela dimensão, como acontecia na arquitectura funcionalista moderna que contestou, sendo que as formas, as linhas, o volume e a cor deveriam conceder aos edifícios, como salienta Braz Teixeira, a dimensão simbólica e metafórica que os individualizaria, e os colocaria, enquanto obra de arte, na órbita da tríade axiológica maior da verdade, a que se deve dirigir toda a obra de arte, da harmonia, enquanto exigência da beleza, e do amor, que anima, ou deve animar, toda a obra humana, admitindo ainda o conforto como síntese material da aplicação de todos os valores artísticos. Para além disso, Raúl Lino — autor com quem Braz Teixeira dialoga, como, aliás, subtilmente o faz com todos aqueles em cujo legado filosófico procurou diagnosticar a dimensão da estética como filosofia do belo —, encontrava também nos elementos da natureza a tradução simbólica das virtudes, de que se destaca o cipreste como símbolo da independência espiritual, como refere uma vez mais o autor de *A Filosofia da Escola Bracarense* (*Ibid.*, p. 114-115).

No que se refere à sucessão de movimentos artísticos nos últimos cem anos em Portugal, o autor avança, contra o “paradigma da ruptura” — proposto por uma historiografia dominante no espaço universitário português, e de algum modo tributária do paradigma francês no âmbito das vanguardas que surgiram no século XX —, o “paradigma do deslizamento”, mais condizente com a realidade, se tivermos em conta que, em larga medida, tanto o movimento do Orfeu (devemos lembrar que o Caeiro pessoano é o avesso de Pascoaes), quanto o Presencismo, e em parte o

---

<sup>8</sup> Braz Teixeira, *Deus, o Mal e a Saudade*, op. cit., pp. 118-120.

<sup>9</sup> Colóquio Nacional Raúl Lino em Sintra. Actas do IV Ciclo de Conferências, Cunha, Rodrigo Sobral (coord.), Sintra, 2017, p. 111.

movimento da Seara Nova, na tensão genesíaca da Renascença Portuguesa entre as propostas de Pascoaes e Proença, emanam da Renascença Portuguesa, veiculada largamente nas páginas de *A Águia*, assim como o neo-realismo acabará por despontar nas páginas da revista *Presença*. Por outro lado, o Presencismo terá também na sua génese o romance auto-crítico anterior, desenvolvido por Aquilino Ribeiro, sendo que o princípio de “deslizamento” poderá retroagir historicamente segundo Braz Teixeira, no sentido de encontrarmos a permanência de um espírito romântico na cultura portuguesa, patente inclusivamente na Arcádia, mas extensível também à Geração de 70, que começa romântica e acaba romântica, apesar das excepções de *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) de Eça de Queiroz, *Salústio Nogueira* (1883), de Teixeira de Queiroz, ou os *Contos* (1881) e a *Cidade do Vício* (1882) de Fialho de Almeida, se constituírem obras de ficção naturalista, como sublinha o autor de *A Teoria do Mito na Filosofia Luso-Brasileira Contemporânea*.

Aliás, é também convicção do autor que este espírito romântico encontra no barroco a sua origem, secundando quer a proposta de Eugénio D’ors, de que o romantismo ibérico provém do barroco, a partir da dicotomia Barroco/ Clássico, quer a formulação de António Quadros — pensador activo no âmbito do movimento da Filosofia Portuguesa, seu amigo e confrade, ambos discípulos e continuadores do legado de Álvaro Ribeiro e José Marinho —, de que o romantismo português deriva do “barroco atlântico”, ou seja, a partir de uma fenomenologia do “devir barroco”, e tomando a arquitectura como base das suas inquirições estéticas, o autor de *Histórias do Tempo de Deus* considera que, no dealbar do século XVI, se encontram cifrados simbolicamente os arquétipos da cultura portuguesa, fruto do enlaçamento, no barroco, da teologia, da antropologia e da cosmologia enquanto elementos de uma estética gnósica do movimento.

Seja como for, os estudos monográficos sobre a estética naturalista e realista no oitocentismo português, a que o especulativo português procedeu, permitem-lhe afirmar que, ao contrário do que seria expectável, o próprio Teófilo Braga, ao admitir que a criação artística não só assume como seu tema maior a tradição como toda a criação artística tem como actividade principal elaborar a natureza e a realidade subjectivamente<sup>10</sup>, não encaixa nos limites apertados do ideário programático do naturalismo e do realismo, o que leva Braz Teixeira a concluir pela existência de uma

---

<sup>10</sup> Apud Braz Teixeira, *A Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, Moniz Barreto e Manuel Laranjeira, p. 2 (dactiloescrito).

via mais estreita na teorização estética portuguesa, a qual, no limite, se cifraria na tentativa de integração do romantismo e do realismo, como precursoramente defenderam Goethe, mas também Leonardo Coimbra, como refere.

Apesar dos esforços de afinar o diapásão de uma pretendida teorização estética naturalista portuguesa pelos ideários de Taine e Comte, tanto Júlio Lourenço Pinto, como Moniz Barreto, ou Manuel Laranjeira, não lograram, segundo Braz Teixeira, eclipsar da estética portuguesa a relação da arte com a verdade, ou a articulação, inclusivamente no processo artístico, do real e do ideal, como também a relação inalienável entre sentimento, imaginação e razão. Por outro lado, as teorizações de Júlio Lourenço Pinto e de Manuel Laranjeira fazem ainda assentar a estética na conciliação dos valores da Verdade, da Beleza e da Justiça, sendo que o influxo da razão vitalista, que enforma o pensamento do autor de *Dor Surda*, o leva a consagrar o símbolo (mesmo se convencional) como elemento fundamental da obra de arte, em clara oposição ao autor de *Esboços do Natural*, e mesmo de Moniz Barreto. Do mesmo modo, é possível afirmar que, na estética naturalista de Júlio Lourenço Pinto, a observação da natureza transfigurada pela imaginação do artista concilia o particular e o universal, ou seja, não só a diversidade subjectiva da apropriação do real pelos artistas não deixa de expressar a verdade e a realidade no que têm de essencial, como, no limite, a própria ciência, e a verdade natural, não haverão de contradizer a verdade teológica e, conseqüentemente, a verdade filosófica e a verdade estética, já que, no pensamento de Braz Teixeira, estas se reconduzem a uma verdade primordial que ordena hierarquicamente todas as demais.

Desta verdade primordial, emanam as três Pessoas divinas na tradição cristã, facto que levará o especulativo português a aceitar com dificuldade o fenómeno da abstracção em arte, impossibilitado ou, pelo menos, não legitimado, pela divino acontecimento da encarnação de Cristo, o que não implica necessariamente no seu pensamento a defesa da cópia servil da natureza, mas uma concepção do facto artístico na qual o símbolo se apresenta como o único e possível garante de uma ascensional compreensibilidade sensível, ordenada à inteligibilidade pelo discurso filosófico, em direcção ao mistério amoroso da cruz.

Em estreita articulação com a questão de Deus, e decorrente da cisão do sagrado originário, a estética da saudade, na sua dupla dimensão da lembrança e da esperança, apresenta-se também como uma possibilidade de superação do mal, ou, pelo menos, da sua reparação, pois que o homem, movido pelo sentimento saudoso, aspira a essa

unidade primordial, manifestando-se esse mesmo sentimento numa inexorável dimensão simbólica que caracteriza, de diferentes modos, a estética portuguesa mais recente, desde historiadores da arte como Aarão de Lacerda, filósofos como Álvaro Ribeiro, António Quadros, ou o próprio Braz Teixeira, assim como os artistas Almada Negreiros, Lima de Freitas, mas também especulativos como Vergílio Ferreira ou Dalila Pereira da Costa, entre muitos outros.

Neste tentame de aproximação à dimensão estética no pensamento e na obra especulativa de Braz Teixeira, cremos ser possível afirmar que, ao contrário das tentativas de autonomização do fenómeno estético, este surge na sua reflexão como a face de uma realidade que o transcende e ordena, e que estabelece uma ordem hierárquica na qual se acomoda, pressupondo uma complexa relação entre o visível e o invisível, o fenoménico e numénico, o imanente e o transcendente, dentro de uma concepção ontológica de que a saudade é a sua expressão mais acabada. Ao mesmo tempo, e conseqüentemente, é pressuposta uma relação entre a Arte e a Moral, mesmo se tratando de duas esferas diferentes — como bem distinguiram os medievais, e particularmente S. Tomás —, em que a primeira se apresenta como uma *recta ratio factibilium* e a segunda como uma *recta ratio agibilium* (ou seja, uma dirige-se ao produzir, e a outra ao agir, respectivamente); por outro lado, é possível surpreender nessa reflexão a primazia do inteligível sobre o sensível, que àquele se há-de reconduzir, não através de uma razão fria e instrumental, mas, sim, através da sua ampliação em vista de uma razão sensível e poética, que em si acolhe e “diz” simbolicamente, por intermédio da obra de arte, o amor ardente da criatura pelo Criador, Criador que só por analogia pode ser pensado.

Porém, na circunvolução do pensamento de Braz Teixeira é possível encontrar a tentativa de diálogo com autores cujo pensamento, embora situado fora dos limites de uma onto-teologia, ainda assim reflectiram sobre a arte e a estética, a partir de uma dimensão fenomenológica, a que não é estranha, no limite, seja uma dimensão metafísica seja uma dimensão axiológica e hermenêutica da obra de arte, como acontece com Amorim de Carvalho e Eduardo Lourenço. Em afinidade com Miguel Reale, e em oposição a Washington Vita, o autor do *Tratado de Versificação Portuguesa* admite a existência de um belo natural, vindo a constituir-se o belo como o resultado de uma “relação de prazer emotivo-formal” entre sujeito e objecto, cuja fonte ou origem se encontra na natureza, e cujas respectivas unidade e universalidade, que caracterizam a referida relação, dimanam da comum estrutura fisiológica e psicológica

partilhada por todos os seres humanos, o que confere à emoção estética, amoral na sua origem, uma perfectibilidade moral, como assevera Braz Teixeira.

Se a estética se apresenta inicialmente a Amorim de Carvalho como um conhecimento inserido na psicologia geral, no âmbito mais alargado de uma teoria das emoções, apenas no quadro da expressão dos valores da realidade concebe os valores estéticos, sendo que o belo artístico, enquanto “valor representado”, apenas na relação com o belo natural, ou seja, com os “valores reais representáveis”, é que pode gerar a emoção estética<sup>11</sup>. Daqui conclui Braz Teixeira que para o filósofo português o universo estético compreende uma teoria geral do belo, bifurcada, também à partida, em belo natural e belo estético. Porém, se a emoção estética, enquanto representação do sujeito, perante um fenómeno natural, apenas se pode operar pela transferência ou adaptabilidade da estrutura fisiológico-psíquica desse mesmo sujeito, potenciada pela sua educação e cultura artísticas, a emoção estética oriunda da experiência da obra de arte produz uma nova realidade, a qual, tendo por base uma interpretação criativa da natureza, a ela se opõe em fecunda antinomia. Assumida a arte como “expressão representada” (a expressão constitui, aliás, uma categoria cujo conteúdo assume forma multimoda na teorização estética portuguesa, particularmente no século XX, e que interessaria averiguar, embora não seja este o contexto mais apropriado), a obra artística surge, na formulação filosófica de Amorim de Carvalho, como o meio de fixação da emoção, ou estados anímicos do artista, que nela se representam; ou seja, a obra de arte é o resultado de uma relação formal e conceptual, cuja finalidade é “autotélica”, como refere uma vez mais Braz Teixeira, ainda que a verdadeira obra de arte exija o cumprimento dos valores da verdade, da ordem, e da inteligibilidade, inscritos na própria natureza ontológica da arte, que o autor de *De la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique* há-de fundamentar através da sua dialéctica mononómica, isto é, uma dialéctica que, ao contrário das dialécticas antinómicas, heteronómicas ou dinómicas, exclui, à partida, qualquer antítese, por considerá-la “impensável”, pois que, ao negar a tese, a antítese perde o seu valor conceptual e ontológico no quadro dialéctico e evolutivo da própria realidade. A ontologia da obra de arte, tal como concebida por Amorim de Carvalho na fase madura do seu pensamento, implicava agora uma teoria das formas, assente nas categorias da exterioridade, da substância, da essência e da existência, que caracterizam os objectos

---

<sup>11</sup> Braz Teixeira, “A estética de Amorim de Carvalho”, p. 3 (dactiloscrito).

estéticos, em substituição da sua inicial teoria de feição maioritariamente psicologista e fisiologista, distinguindo ainda os seus modos de manifestação, por via de uma dupla fenomenologia imanente e transcendente, em relação ao próprio ser.

No esforço de delimitação conceptual do fenómeno estético, o filósofo portuense constrói e situa a ontologia da beleza sobre uma ontologia geral, a partir de uma axiologia que consagra o princípio de que toda a realidade é apreensível esteticamente, já que, no pensamento especulativo de Amorim de Carvalho, como sublinha Braz Teixeira, existe uma relação de reciprocidade entre beleza e realidade, na qual as formas ganham valor estético em função de uma verdadeira “gnosestesia”. No que diz respeito ao processo artístico propriamente dito, este encontra-se também vinculado ao processo mais vasto de conceptualização da própria realidade, no qual se articulam imagem, linguagem e conceito, sendo que o processo artístico, enquanto processo mental, incorpora uma dimensão subjectiva, a mesma que permite a recriação poética do mundo, a partir do sonho, da imaginação ou da fantasia. Por fim, a obra de arte vem a ser uma representação pessoal e emocional, e, ao mesmo tempo, simbólica dos referidos valores reais, embora, se a natureza se apresenta como a caução primeira de toda a representação, é ainda pela estilização, deformação ou geometrização das formas que a arte acaba por transcendê-la.

Na sequência da meditada e ponderada investigação dos caminhos da estética em Portugal, com vista à delineação das linhas mestras que caracterizam o pensamento português, Braz Teixeira encontra afinidades entre Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, quais sejam a assunção da natureza metafísica da reflexão estética, a dimensão temporal e histórica de toda a obra de arte, assim como a dimensão hermenêutica que se constitui a partir do facto daquela facultar o acesso a um mundo originário, o qual abre, por seu turno, a possibilidade do auto-conhecimento do ser humano.

Braz Teixeira surpreende desde logo a dificuldade que o autor de *O Labirinto da Saudade* encontra na definição ou delimitação do objecto da estética; na verdade, esse objecto vem a resultar da “objectivação de uma ilusão”, quer isto dizer que os conceitos mais ou menos clássicos da beleza, da forma estética, da obra de arte, ou do sentimento estético, entre outros, realmente não existem na obra de arte, mas decorrem apenas de uma discursividade ou pensamento sobre um plano primordial, ou originário, em que a obra se inscreve ou pode inscrever. De outro modo, é possível afirmar, na senda da exegese de Braz Teixeira, que a consciência da referida

“inexistência objectivada do conteúdo da estética” implica a refundação da própria disciplina, a qual, num segundo momento, deverá implicar também a definição da estrutura formal e “inobjectiva” do fenómeno artístico enquanto possibilidade autêntica de re-experienciar o universo estético e a sua inexorável especificidade.

Segundo Eduardo Lourenço, desta consciência perante o objecto da estética resulta a radical diferença entre o prazer estético, que a obra de arte pode proporcionar, e o juízo estético consequente ou concomitante, sem prejuízo do seu possível e mútuo condicionamento. Para além do mais, a primazia da obra de arte sobre o juízo estético é sublinhada pelo autor de *O Esplendor do Caos*, já que, assume, a experiência estética assenta no “reconhecimento” de uma superioridade de realidades patenteadas pela obra de arte, constituindo-se aquele em condição formal da validação do juízo estético, o qual traduz sempre uma vivência de valores que cabe analisar.

Decorrente das premissas enunciadas, Eduardo Lourenço nega tanto o carácter imagético da arte, assim como o seu carácter expressivo e imitativo. Partindo de uma fenomenologia da obra de arte para re-fundar a sua ontologia, afirma o autor que a arte, em si mesma, é a “presença de uma ausência”, como sublinha Braz Teixeira, assumindo-se como uma “pura e radical irrealdade”<sup>12</sup> dotada, ainda assim, de espessura ontológica. A arte constitui-se, assim, a condição transcendental para, através da obra, a realidade se revelar, mesmo se essa realidade que a obra cria, ou revela, resulta do intervalo, ou da distância, entre nós e “a máxima realidade do mundo”. Neste contexto, a obra de arte resulta de um processo em que o homem se revela no confronto com o mundo das formas, realizando-se também o processo artístico em dois momentos: o primeiro, no qual o homem se auto-conhece, ou revela, pela experiência real das formas de arte; um segundo, em que o homem, na condição de artista, fixa essa revelação em novas formas, considerando a criação artística como um processo de “transposição”, ou de superação possível da própria condição humana. Este processo de transposição pressupõe uma relação simbólica do homem consigo mesmo enquanto possibilidade de se substituir, enquanto imagem, ao próprio mundo, pois que, no limite, criação e existência acabam por coincidir, ou, pelo menos, a subsumirem-se uma à outra. Desta coincidência, ou subsunção, retira o autor de *Da Pintura* dois corolários, a saber, o fundamento último da obra é a própria eternidade humana, sendo que esta apenas como sonho — e não, no limite, como realidade —,

---

<sup>12</sup> Braz Teixeira, “O Pensamento Estético de Eduardo Lourenço”, p. 4 (dactiloscrito).

pode ser vivida e absorvida; por ser a obra a manifestação do homem, o caráter histórico que esse facto atribui à própria arte impossibilita a sua definição em termos de essência, sendo que a sua complexidade não permite, simultaneamente, reduzi-la a uma mera existência, e muito menos à sua própria história. Poderíamos afirmar, na esteira de Braz Teixeira, que a arte para Eduardo Lourenço reside e só pode ser captada no intervalo entre a vida e o sonho, sendo estas duas realidades, quase indistintas, o que se oferece ao homem enquanto vida, ou palco do exercício de uma subjectividade que, no limite, se reconduz ao mito como redenção possível de uma existência que apenas nessa sua matriz originária encontraria a sua verdadeira realidade.

Constituindo a matéria-prima dos sonhos, mas também da poesia e da filosofia, o mito é agora concebido por Eduardo Lourenço fora do território do sagrado, cuja origem se encontra igualmente fora dos limites da inteligência e da razão, manifestando-se apenas como lembrança ou reminiscência, produzida pela imaginação arquetípica dos seres humanos. Situando o símbolo fora da relação originária entre mito e sagrado, como referimos, o autor de *O Canto do Signo* admite, ainda assim, que o sagrado só é passível de uma ritualização simbólica, e não de qualquer tipo de representação, mesmo aquela específica dos ícones, dada a sua irrepresentabilidade.

Como reitera Braz Teixeira, a apropriação mimética do divino através da imagem, tal como se realizou na história da arte ocidental, constitui no pensamento de Eduardo Lourenço uma inaceitável degradação do sagrado, o que implica necessariamente a nulidade ontológica das imagens, já que aquele apenas admite a “imagem” simbólica, como os números ou as figuras geométricas. Impotente para lidar com o sagrado, o qual apenas admitiria a iconografia, que não a iconologia, a abundância de imagens que caracteriza a modernidade empurrou-a para uma figuração do sagrado tão somente pela “ausência”, surgindo a “imagem mítica” como a única e possível imagem permitida pelo nosso tempo, isto é, a “imagem mítica” constitui, nos nossos dias, o ponto de chegada desse longo processo ocidental de profanação da “imagem santa”.

No esforço que o autor de *Poesia e Metafísica* tem dedicado à teorização do fenómeno artístico, segundo uma interpretação fenomenológica e crítica, a poesia recolhe uma aparente primazia sobre a pintura e a música, expressões às quais dedicou também diversos ensaios. Identificável, em alguns momentos, a presença do pensamento de Levinas, ainda que não sua formulação original, a poesia insinua-se na obra ensaística de Eduardo Lourenço como uma sombra da própria existência, a partir da

indizibilidade desta última. Se por um lado manifesta a sua vocação ontológica, por outro, apenas enquanto silêncio, enquanto potência do dizer, poderá a poesia recolher o dito como diferença insuperável entre o existente e o poético, constituindo-se, enfim, como a única possibilidade da imaginação captar ou dar testemunho do espírito, ainda que, se comparada com a expressão musical, a palavra decaia e se degrade na sua dimensão ontológica.

Se a música revela a dimensão melancólica do homem, isto é, se os sons e a sua arquitectura impalpável e abstracta trazem a uma possibilidade compreensiva esse sentimento de perda sem objecto — e simultaneamente acorda em nós a dimensão temporal, ao mesmo tempo que nos atira para fora do tempo —, é ainda por comparação com ela que a pintura abstracta recolhe a preferência de Eduardo Lourenço, contra qualquer pretensão realista.

Se a pintura é sempre algo diverso do que representa, e mesmo se o seu poder representacional transforma os “significados possíveis” em “significantes originários”, como lembra Braz Teixeira a propósito do pensamento estético do autor de *Heterodoxias*, é ainda a invisualidade da pintura, isto é, a sua potência conceptual e cega, que a torna independente do objecto representado, e lhe concede e confirma o seu verdadeiro poder criador, excluindo-se também este especulativo português do ciclo ontológico da imitação.