

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Glaci Gurgacz

**A POESIA NOS *CURSOS DE ESTÉTICA* DE HEGEL E NO  
*ZIBALDONE* DE LEOPARDI**

Tese submetida ao Programa de Pós –  
Graduação em Literatura da Universi-  
dade federal de Santa Catarina para a  
obtenção do Grau de Doutor em Lite-  
ratura.

Orientadora: Profa. Dra. Andréia Gue-  
rini.

Coorientadora: Profa. Dra. Lucia  
Strappini.

Florianópolis

2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

G979p Gurgacz, Glaci

A poesia nos cursos de estética de Hegel e no Zibaldone de Leopardi [tese] / Glaci Gurgacz ; orientadora, Andréia Guerini. - Florianópolis, SC, 2012.  
1 v.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831 - Crítica e interpretação. 2. Leopardi, Giacomo, 1798-1837 - Crítica e interpretação. 3. Literatura. 4. Estética. 5. Poesia. I. Guerini, Andréia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

**A POESIA NOS CURSOS DE ESTÉTICA DE HEGEL E NO  
ZIBALDONE DE LEOPARDI**

**Glaci Gurgacz**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

***DOUTOR EM LITERATURA***

*Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa  
Catarina.*

---

Profa. Dra. Andréia Guerini  
ORIENTADORA PRESIDENTE

---

Profa. Dra. Lucia Strappini  
COORIENTADORA – (Università per Stranieri di Siena)

---

Profa. Dra. Susana Célia Scramim  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Anna Palma (UFMG)  
PRESIDENTE

---

Prof. Dr. Maurício Santana Dias (USP)

---

Profa. Dra. Claudia Borges de Faveri (UFSC)

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFSC)

---

Profa. Dra. Karine Simoni (UFSC) - Suplente



Dedico esta tese ao meu esposo, Aristosto Vicente, que sempre me incentivou a realizar os meus sonhos e cuidou para que tudo conspirasse ao meu favor; aos meus filhos, Marcelo Leandro, Mateus, Marcos Vinícius e Chiara Mariele; às noras, Madilini Mariah e Chiara Miranda; ao genro, Leandro Destro; aos netos, Pedro e Marina; à minha mãe, Arlinda G. Facioni Soligo; ao meu pai, Ângelo Soligo, *in memoriam*; à amiga Maria Selma Régis (*in memoriam*).



## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela sua presença constante na minha vida, pelo auxílio nas minhas escolhas e pelo conforto nas horas difíceis.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dra. Andréia Guerini, pela leitura atenta e pelas orientações sempre corretas que não apenas ampliaram o arco de abordagem e aprofundamento deste trabalho, mas asseguraram que tivesse um bom andamento e pudesse ser realizado. Quero ressaltar, também, o seu espírito realizador e a sua generosidade, firmados desde o início, ao assumir a orientação desta pesquisa. Serei sempre grata pela sua confiança, sem a qual não seria possível concluir este trabalho. Além disso, a maneira serena e carinhosa de conduzir as orientações foi fundamental para acalmar as angústias momentâneas do processo investigativo e para perseverar o firme propósito de concluir esta tese.

À coorientadora, Profa. Dra. Lucia Strappini, da Università per Stranieri di Siena, pela disponibilidade e apoio na Itália e também pelos comentários e sugestões de leitura.

Aos colegas do grupo de pesquisa sobre a Literatura Italiana e do grupo de pesquisa sobre o *Zibaldone* de Giacomo Leopardi, pelo conhecimento compartilhado, em especial, à Tânia Mara Moysés, pelo incentivo e pelos bons conselhos.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura, pela qualidade do ensino.

Um agradecimento especial aos professores Mauri Furlan e Walter Carlos Costa pelas colocações pontuais e pelas indicações valiosas de leitura.

Ao amigo-irmão, Sandro José de Oliveira, por ter sido um grande incentivador para que eu fizesse este doutorado.

A meus amigos que, de uma forma ou de outra, contribuíram com sua amizade e sugestões efetivas para a realização deste trabalho, gostaria de expressar minha profunda gratidão.

Aos participantes da banca examinadora, agradeço antecipadamente pelos comentários e sugestões.



Grandissima parte dell'opere utili procurano il piacere mediatamente, cioè mostrando come ce lo possiamo procurare: la poesia immediatamente, cioè somministrandocelo (LEOPARDI, 2005, p. 20).



## RESUMO

A palavra estética vem do grego *αἰσθητική* ou *aisthesis* e seu significado está vinculado à percepção e também à noção do que é sensível ou daquilo que se relaciona com a sensibilidade. Baumgarten quando usou pela primeira vez, em 1735, a palavra estética, descreveu-a como a ciência da beleza. Nos *Cursos de Estética*, publicado em 1835, Hegel descreve a sua filosofia da arte, a ciência do belo, e, mais especificamente, do belo artístico, uma vez que dela se exclui o belo natural. Mostra a relação da poesia com as demais artes e explicita de modo preciso o lugar da poesia como arte. Já no *Zibaldone di Pensieri* (1817-1832), Leopardi elabora o seu pensamento estético através da criação de um sistema de Belas-Artes, especulando sobre o belo, o sublime, o prazer, a simplicidade, o hábito, a novidade, a imitação, a feiura, a surpresa, o gosto, entre outros. Por isso, o objetivo principal desta tese é verificar como as estéticas de Hegel e Leopardi dialogam, especialmente, as formulações sobre poesia. A análise permitiu constatar que existem convergências entre as abordagens estéticas na poesia entre o filósofo alemão e o poeta italiano no que tange à distinção entre belo e natural, à imaginação, ao gênio, ao elogio aos antigos e à crítica aos românticos, ao gosto, à feiura e à simplicidade. Mas o ponto central de convergência entre os dois estudiosos deve ser atribuído à imaginação, uma vez que em Leopardi ela também está relacionada com a sensibilidade e com a criação artística. Já os elementos divergentes são a noção de beleza, a hierarquização da poesia quanto aos gêneros literários, a imitação e o sublime. Mas o conceito de beleza é a grande diferença entre Hegel e Leopardi, uma vez que o primeiro se move no terreno do espírito e da história e o segundo se move no terreno da natureza. Em Hegel, a reflexão está ancorada nos estímulos sensíveis. Em Leopardi, por outro lado, no hábito.

**Palavras-chave:** Hegel. Leopardi. Estética. Poesia.



## ABSTRACT

The word aesthetics comes from the Greek αἰσθητική or aisthḗsis and its meaning is tied to perception and also to the notion of what is sensitive or that which relates to sensitivity. When Baumgarten first used the word aesthetic in 1735, he described it as the science of beauty. In *Courses in Aesthetics*, published in 1835, Hegel describes his philosophy of art, the science of beauty, and more specifically, of artistic beauty, since it excludes natural beauty. He shows the relationship of poetry with other arts and explains precisely poetry's place as an art. In the *Zibaldone di Pensieri* (1817-1832), Leopardi develops his aesthetic ideas by creating a system of Fine Arts, speculating about the beautiful, the sublime, pleasure, simplicity and habit, novelty, imitation, the ugly, surprise, taste, among others. Therefore, the main objective of this thesis is to verify how the aesthetics of Hegel and Leopardi dialogue, especially, the formulations about poetry. The analysis allowed noticing that there are similarities between the aesthetic approaches in poetry from the German philosopher and the Italian poet regarding the distinction between natural and beautiful, the imagination, the genius, the cheering of the old and the criticism of the Romantics, the taste, the ugliness, and simplicity. But the central point of convergence between the two scholars should be assigned to the imagination, since in Leopardi it is also related to sensitivity and artistic creation. On the other hand, the divergent elements are the notion of beauty, poetry in the hierarchy of literary genres, the imitation and the sublime. Yet the concept of beauty is the main difference between Hegel and Leopardi, since the first moves on the grounds of spirit and history, and the second moves in the field of nature. In Hegel, the reflection is anchored in sensitive stimuli, in Leopardi on the other hand, in the habit.

**Keywords:** Hegel. Leopardi. Aesthetics. Poetry.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-A estética de Hegel .....	25
Figura 2- Conceito de belo natural e belo artístico .....	26
Figura 3- Tríade hegliana.....	28
Figura 4 - Tríade platônica.....	28
Figura 5 - Deusa Hátor com olhos de serpente.....	33
Figura 6 - Deusa Hátor com olhos de vaca.....	33
Figura 7 - Zeus, símbolo da luz e da justiça.....	35
Figura 8 - Vênus de Milo.....	37
Figura 9 - Sistema de versificação de Hegel.....	50
Figura 10 - Diferenças entre a poesia lírica, a épica e a dramática.....	61
Figura 11 - Figuras que constituem a substância do poético.....	105
Figura 12 - Elemento comum entre a poesia e a música.....	131
Figura 13 - Ponto em comum entre a poesia e a pintura.....	133
Figura 14 - A relação entre a poesia e a escultura.....	135
Figura 15- A relação entre a poesia e a arquitetura.....	136
Figura 16 - Propriedades estéticas contidas nas reflexões sobre poesia nos <i>Cursos de Estética</i> .....	137
Figura 17 - Propriedades estéticas contidas nas reflexões sobre poesia no <i>Zibaldone</i> .....	137
Figura 18 - Fontes de criação para os poetas.....	142
Figura 19 - Hierarquização da poesia quanto aos gêneros proposta por He- gel.....	165
Figura 20 - Hierarquização da poesia quanto aos gêneros proposta por Le- opardi.....	168
Quadro 1- Representação do belo e do sublime .....	82



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	19
<b>CAPÍTULO I – A ESTÉTICA DE HEGEL.....</b>	25
1.1 A IDEIA DO BELO NA ARTE OU IDEAL.....	25
1.2 O IDEAL E OUTRAS ARTES .....	31
1.3 A ESTÉTICA NA POESIA.....	45
<b>CAPÍTULO II – A ESTÉTICA DE LEOPARDI.....</b>	73
2.1 ESTÉTICA NA CARTA DE 1816 E NO <i>DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA</i> .....	73
2.2 A ESTÉTICA DE LEOPARDI NO <i>ZIBALDONE DI PENSIERI</i>	78
2.3 A ESTÉTICA NA POESIA.....	87
<b>CAPÍTULO III - A POESIA NAS ESTÉTICAS DE HEGEL E LEOPARDI</b>	125
3.1 A POESIA E O DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES.....	125
3.2 A ESTÉTICA NA POESIA DE HEGEL E LEOPARDI: PONTOS CONVERGENTES.....	136
3.3 A ESTÉTICA NA POESIA DE HEGEL E LEOPARDI: PONTOS DIVERGENTES.....	158
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	179
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	181



## INTRODUÇÃO

Etimologicamente, a palavra estética vem do grego *ισθητική* ou *aisthēsis*, cujo significado está vinculado à percepção e também à noção do que é sensível ou daquilo que se relaciona com a sensibilidade. A raiz grega da palavra é *aisth*, do verbo *aisthonomai*, ou sentir – “este sentir não é relacionado ao ‘coração’ ou sentimentos, mas sim com os sentidos, numa noção de rede de percepções físicas” (SANTAELLA, 1994, p. 11), ou ainda, “sob o nome estética enquadramos um ramo da filosofia que estuda racionalmente o belo e o sentimento que suscita nos seres humanos” (ARANHA e MARTINS, 2003, p. 369).

Embora os estudiosos tenham refletido sobre a beleza e a arte por milhares de anos, o assunto da estética não foi totalmente separado da disciplina filosófica até o século XVIII. Foi Alexander Gottlieb Baumgarten, nesse século, quem concebeu primeiro a disciplina estética e, em seguida, a ideia de conhecimento estético, que influenciou um grande número de intelectuais nos séculos vindouros. O grande mérito de Baumgarten foi a junção dos conceitos de arte e beleza que, até então, eram autônomas e desvinculadas, uma vez que desde a Antiguidade grega, sobretudo em Platão e Aristóteles, as artes eram estudadas a partir do termo *poiesis* no sentido de criação vinculada à fabricação, e calística (do grego *kallis*, beleza). Baumgarten encontrou nos estudos relativos às faculdades referentes à alma, de um lado, e nos estudos realizados no âmbito da poética e da retórica, de outro, as bases para formular a existência de um domínio cognitivo paralelo ao lógico, a saber, “o conhecimento do domínio estético” (KIRCHOF, 2003, p. 18).

A estética é um ramo da filosofia que tem por objetivo o estudo da natureza do belo. Ela busca compreender o julgamento e a percepção daquilo que é considerado belo, a produção das emoções pelos fenômenos estéticos, bem como as diversas formas de arte e do trabalho artístico; a ideia de obra de arte e de criação; a relação entre matérias e formas nas artes.

Depois de Baumgarten, Hegel (1770-1831) definiu a estética como a ciência que estuda o belo, atribuindo-lhe a categoria de ciência filosófica. O conceito do belo, segundo esse filósofo alemão, implica que a obra de arte se apresente externamente objetiva para a contemplação direta e exterior, para os sentidos e para a representação sensível, “*cosicché il bello solo con questa esistenza a lui*

stessa appropriata diviene veramente per se stesso il bello e l'ideale” (1997, p. 687, v. 2).

Merker diz que os documentos sobre os anos juvenis do filósofo alemão, principalmente os contidos na biografia de Rosenkranz, referem-se a um Hegel que já no ginásio de Stoccarda era um habitual leitor de Shakespere, na tradução de Wieland. Mas o contato literário com o mundo clássico vai além das exigências puramente escolásticas. Merker acredita que o primeiro aprofundamento do idealista alemão no saber estético foi a tradução completa do *Tratado sobre o Sublime*, de Longino, feita entre 1786-87 e, nos anos seguintes, as leituras de *Ilíade*, de Homero, *Édipo* e *Antígona*, de Sófocles. Desta última, adquiriu o entusiasmo pelo *pathos* ético para toda a sua vida. A Hegel não faltava interesse pelas mais específicas questões de estética e da história literária (1997, p. XLIX-L).

No início de sua carreira, Hegel exerceu a atividade de preceptor em Frankfurt e em Berna. Depois ministrou aulas em Jena. Esta cidade “era o centro intelectual daquela época, que foi ofuscado somente com a ascensão de Berlim, que ocorreu logo a seguir” (STÖRING, 2008, p. 395). Primeiramente, o trabalho de Hegel se desenvolvia em estreita associação com Schelling. Em 1796, Hegel escreve a *Crítica da Ideia da Religião Positiva*; em 1807, publica a *Fenomenologia do Espírito* e, em 1812, a *Propedêutica Filosófica*, que constituem uma introdução à sua doutrina, revelada com mais amplitude na sua obra *Ciência da Lógica*. Em 1817, publica um resumo dos seus ensinamentos intitulado *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*. Em 1818, aceita a cátedra de Filosofia da Universidade de Berlim e, em 1821, publica *Princípios da Filosofia do Direito*. O múltiplo interesse pelas coisas da arte Hegel foi desenvolvendo como professor universitário, mas o período mais favorável “all’esplicarsi di tutti questi interessi fu però quello berlinese iniziatosi nel 1818” (MERKER, 1997, p. LII).

Hegel iniciou uma série de lições universitárias, entre 1818 e 1829, dedicadas ao que ele mesmo define como estética: “Signori, queste lezioni sono dedicate all’Estetica; il loro oggetto è il vasto regno del bello e, più dappresso, il loro campo è l’arte, anzi, la bella arte” (1997, p. 5, v. 1). Com o material manuscrito de Hegel e com a ajuda de notas feitas por alunos que assistiram aos cursos dele, após a morte do estudioso, provocada pelo contágio da epidemia de cólera que varreu Berlim em 1831, foram editados seus *Cursos*

*de Estética*<sup>1</sup> em 1836. Segundo Merker, a estética que Hegel apresentava nas suas lições era “sostenuta dall’ autorità filosofica di tutto il suo sistema” (1997, p. LXI).

O autor dos *Cursos de Estética* encontrou na arte uma atividade histórica e desenvolveu em seus cursos “a ideia de arte tanto em seu conteúdo como em sua forma” (REDYSON, 2011, p. 61). Para Hegel, a arte utiliza grande riqueza de seu conteúdo no sentido de contemplar a experiência que possuímos da vida exterior e evocar os sentimentos e paixões, para que as experiências da vida não nos encontrem insensíveis e a nossa sensibilidade esteja aberta para captar o que ocorre fora de nós. Já a forma de arte será medida inicialmente pela capacidade que esta forma possui de expressar, ainda que de forma sensível, a verdade da ideia.

Praticamente contemporâneo de Hegel, Giacomo Leopardi (1798-1837), por sua vez, se dedicou à poesia e à prosa ficcional, como também à escrita de ensaios, que se concentram, principalmente, no *Zibaldone di Pensieri*. Escrito entre 1817 e 1832, o *Zibaldone* pode ser considerado um texto peculiar na história da produção literária italiana. Nesse livro, Leopardi reveste páginas e páginas de um caráter pessoal em diferentes assuntos, como língua, literatura, filologia, arte, natureza, religião, ciência, história, política, dentre outros.

Leopardi é um autor precoce e para além de seu tempo-espaço. Recanati, sua cidade natal, foi, a um só tempo, a prisão e o berço dos sonhos de Giacomo Leopardi, pois ele foi educado em um ambiente austero de uma família aristocrática, provinciana e conservadora. Manifestou precocemente uma grande aptidão para as letras e dedicou-se exclusivamente ao estudo<sup>2</sup>. Teve como seu primeiro mestre, até os nove anos, o padre Giuseppe Torres que o encaminhou nos estudos sobre a humanidade e também em filosofia. Depois, até os catorze anos, o mestre foi o padre Sebastiano Sanchini, que “gli insegnò i primi elementi del latino col metodo allora in uso, che mirava più allo scrivere in latino che al capire i testi antichi” (TIMPANARO, 2008, p. 7). Dotado de uma inteli-

<sup>1</sup> Quem editou os *Cursos de Estética* foi Heinrich Gustav Hotho, um dos alunos de Hegel. O material dos *Cursos*, manuscrito, anotações e alguns cadernos dos alunos que assistiram aos cursos serviram de base para Hotho compilar os *Cursos de Estética*. Inicialmente a obra foi publicada em três volumes com o nome de *Vorlesungen über die Aesthetik* entre 1836 e 1838. Em 1842-43, Hotho lançou a segunda edição, revista e melhorada (WERLE, 2005, p. 23-34).

<sup>2</sup> Leopardi, quando tinha apenas 19 anos, em uma carta a Giordani de 21 de março de 1817, afirma que, se visse, viveria apenas para as Letras (2005, p. 1817).

gência e de uma sensibilidade incomum, Leopardi logo se aventurou na imensa biblioteca privada de seu pai, Monaldo<sup>3</sup>. Essa incursão fez dos livros os interlocutores privilegiados do pequeno recanense. Aos onze anos, já lê Homero; aos treze, escreve sua primeira tragédia; aos catorze, a segunda: *Pompeo no Egito*. Em 1813, “a quindici anni si sentiva già autore, e parla con prosopopea ai lettori a’quali si fa guida, come maestro a studiosi” (DE SANCTIS, 2001, p. 13) e escreve a *Storia dell’astronomia* e, em 1815, o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

A erudição de Leopardi é fruto das muitas leituras. Com dezesseis anos havia lido a maioria dos 12 mil volumes da biblioteca paterna e feito dos livros, como referido acima, os seus interlocutores. Os volumes que Leopardi foi capaz de consultar e que lhe deram as ferramentas para construir e moldar a sua formação cultural estavam relacionados não só a gregos e latinos e a obras filosóficas, mas também, como lembra D’Amico, “a una gran varietà di libri di argomento scientifico: dalle scienze naturali alla matematica, dalla chimica alla fisica” (2010, p. 47). Os seus mestres não têm muito que lhe ensinar, já que, nessa idade, é um leitor poliglota e tem grande bagagem literária. Pouco a pouco, graças aos estudos filológicos, ele descobre a beleza da poesia.

Em 1816, Leopardi envia uma carta à Biblioteca Italiana como resposta à Madame de Staël, por meio da qual defende as posições dos classicistas. Essa carta é o primeiro documento de Leopardi em favor da poesia. Em 1818, com o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* se declara a favor dos classicistas, mas propõe uma poesia vizinha àquela da natureza e, em muitos aspectos, se aproxima dos românticos, embora o *Discorso* tenha sido escrito justamente para rebater algumas das características dos autores românticos.

O cânone leopardiano era composto pelos autores gregos, aos quais faz muitas alusões, latinos e pelos italianos Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. Aos dezenove anos começa a escrever o *Zibaldone di Pensieri*. Ainda que não seja uma obra sistemática, o *Zibaldone* configura-se como um local privilegiado para que esse pensador elabore importantes reflexões sobre estética. O recanense continuou a refletir sobre o assunto durante todo

---

<sup>3</sup> Sobre a relação entre Monaldo e o filho Giacomo Leopardi, ver algumas biografias de Leopardi, como a de Leopardi et al. (1988) organizada por Graziella Pulce, Rolando Damiani (2002), Renato Minore (2005) e a mais recente de Pietro Citati (2010).

o tempo em que escreveu o *Zibaldone*. Não por acaso, Camiciottoli diz que “la storia delle idee estetiche leopardiane può essere unicamente scritta attraverso una lettura capillare e non ancillare dello *Zibaldone di Pensieri*” (2010, p. 18). Essas ideias, muitas vezes, levam a conclusões surpreendentes e podem ser comparadas com as dos grandes românticos europeus, mas não só, pois dialogam com autores como Aristóteles, Platão, Kant, Hegel, entre outros<sup>4</sup>.

Além das razões pessoais que justificam a escolha do tema, constatou-se, durante o levantamento bibliográfico, a ausência de trabalhos que discutam comparativamente as formulações sobre poesia na estética de Hegel e Leopardi. Assim, a relevância deste trabalho reside na possibilidade de se explorar como dois autores de diferentes nacionalidades e pertencentes a um período de ebulição do romantismo dialogam em relação às reflexões sobre poesia. Embora a crítica praticamente não aponte aproximações entre Hegel e Leopardi, Argullol, ao referir-se à frase dita por Leopardi: “Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale”<sup>5</sup> (2005, p. 63), disse que “hay un sutil aire hegeliano en esta declaración” (2008, p. 920).

Assim, o objetivo desta tese é verificar como Hegel e Leopardi formulam as suas estéticas, especialmente, nas reflexões sobre poesia. Para atingir o objetivo geral, foram formulados os seguintes objetivos específicos: discutir as características estéticas de Hegel; analisar o conceito de estética para Leopardi e os seus elementos; estabelecer as convergências e as divergências da teoria estética de Hegel sobre a estética na poesia nos *Cursos de Estética*<sup>6</sup> com as formulações de Leopardi sobre poesia no *Zibaldone di Pensieri*<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Em um trabalho de pesquisa desta envergadura, aceita-se a tese de um Leopardi filósofo, autônomo e autosuficiente em relação ao Leopardi poeta, tese sustentada por uma parte da crítica, mas refutada por uma outra consistente parte.

<sup>5</sup> No dia 10 de julho de 1829, em decorrência da crise vivida no ano precedente, seguida do acentuado problema de vista, Leopardi estabelece uma comparação entre a sua trajetória e a trajetória da vida humana.

<sup>6</sup> A edição de *Cursos de Estética* utilizada neste trabalho é “quella di Merker (con la collaborazione di Nicola Vaccaro), rivela-tasi in grado di resistere al rinnovamento degli studi hegeliani e di imporre le sue soluzioni lessicali e concettuali al contesto italiano” (GIVONE, 1997), da Einaudi. Esta edição segue a última edição alemã dos *Cursos de Estética* e “si basa sulla seconda rielaborazione delle Lezioni fatta da Hotho (1842-1843)” (MERKER, 1997, p. XLVIII).

<sup>7</sup> A edição do *Zibaldone* usada nesta tese é a organizada por Lucio Felice que “segue il testo critico stabilito da Pacella, accogliendo alcuni emendamenti di Damiani.

A metodologia desta pesquisa compreendeu a leitura integral do *Zibaldone*, a seleção e análise dos fragmentos sobre estética, a leitura integral de *Cursos de Estética*, realizadas paralelamente à leitura de autores e obras que se dedicaram a teorizar sobre o assunto. Em seguida, foi desenvolvida uma análise comparativa entre escritos de Leopardi no *Zibaldone* com os escritos de Hegel em *Cursos de Estética* sobre estética, com foco na poesia para o entendimento do problema proposto.

Este trabalho é estruturado em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo perpassa os fundamentos essenciais da Estética de Hegel. Inicialmente faz-se uma discussão sobre a ideia de belo ou ideal na arte. Em seguida, faz-se uma abordagem sobre as formas particulares do belo artístico ou ideal. A seção seguinte deste capítulo é dedicada à estética na poesia, delineando os três gêneros da poesia: lírico, épico e dramático. Por fim, mostram-se as propriedades estéticas contidas na reflexão sobre poesia em Hegel, que também servem de arcabouço preparatório para atingir o objetivo proposto na pesquisa. O segundo capítulo, intitulado “A Estética de Leopardi”, inicialmente, faz uma exposição das primeiras discussões de Leopardi sobre estética na carta de 1816 aos compiladores da Biblioteca Italiana e no *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Em seguida, aborda o percurso estético leopardiano contido no *Zibaldone*, mostrando as propriedades estéticas presentes na obra. Posteriormente, verifica-se como o poeta de Recanati delinea a estética na poesia e como trata a questão dos gêneros literários. No terceiro capítulo, Hegel e Leopardi são colocados em diálogo, buscando aproximações e distanciamentos entre estes dois estudiosos, para verificar como formulam suas concepções sobre estética, especialmente, na poesia. Nas considerações finais, discorre-se sobre todos os dados obtidos na análise e quais são as conclusões a que se chegou sobre como as estéticas de Hegel e Leopardi dialogam, principalmente, as formulações sobre poesia e em que medida isso contribui para os estudos da estética.

## CAPÍTULO I - A ESTÉTICA DE HEGEL

### 1.1 A IDEIA DO BELO NA ARTE OU O IDEAL

Hegel parte do pressuposto que a arte é uma produção espiritual, separando-a das demais produções do espírito e diz que o objetivo da estética não é o domínio do belo em geral, mas sim unicamente da beleza. Ao contemplar o sistema das artes, nos *Cursos de Estética*, Hegel diz que a escultura e a arquitetura representam o sentido exterior da arte. Já a poesia, a pintura e a música contêm a sensibilidade do espírito. Ele considera que a poesia, a arte da palavra, reúne em si a própria interioridade espiritual, uma vez que entre os gêneros artísticos o mais espiritual é a poesia, na qual a palavra prepara a conciliação com a ideia.

O idealista alemão inicia a introdução dos seus *Cursos de Estética* estabelecendo a diferença e a relação existente entre o belo natural (*Naturschön*) e o belo artístico (*kunstschönen*) e apresenta a ideia de belo artístico e ideal. Na figura 1 demonstra-se como Hegel desenvolve a sua estética:

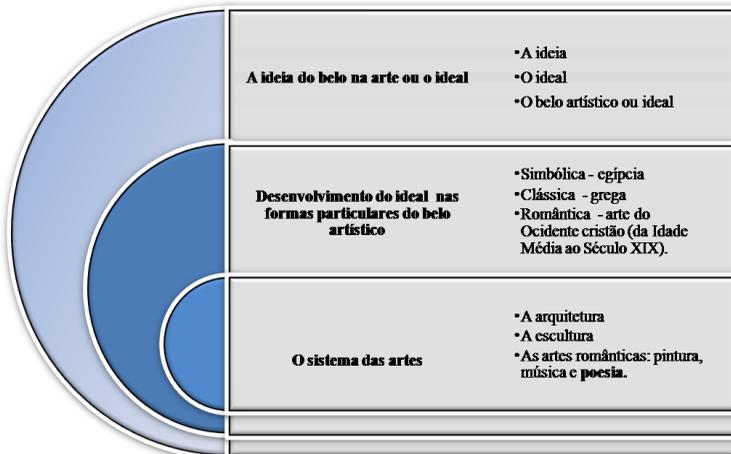


Figura 1 - A Estética de Hegel  
Fonte: Hegel (1997 p. 5-1381).

Para o idealista alemão, o belo natural é a primeira expressão do belo, mas ele exclui o belo natural como objeto de investigação, argumentando que não é expressão do espírito. Na

opinião de Hegel, o belo artístico está acima do belo natural. A beleza artística é a beleza “generata e regenerata dallo spirito” (1997, p. 6). O belo natural seria como um reflexo do belo pertencente ao espírito, uma vez que só é belo enquanto participante do espírito, e deve ser concebido como um modo imperfeito, incompleto, um modo que, conforme a sua substância, é privado de independência, está contido no espírito e é subordinado a ele. Disso depreende-se que o belo artístico é concebido pelo espírito para o espírito, enquanto o belo natural só existe na condição de reflexo do espírito. Segundo Hegel, o belo produzido pelo espírito é o objeto: a criação do espírito. Mas a criação do espírito é algo a que não se pode rejeitar dignidade. Ainda, segundo o estudioso alemão, as relações entre beleza natural e beleza artística não são as de simples vizinhança.

A figura 2 demonstra a diferença entre belo natural e belo artístico para Hegel:

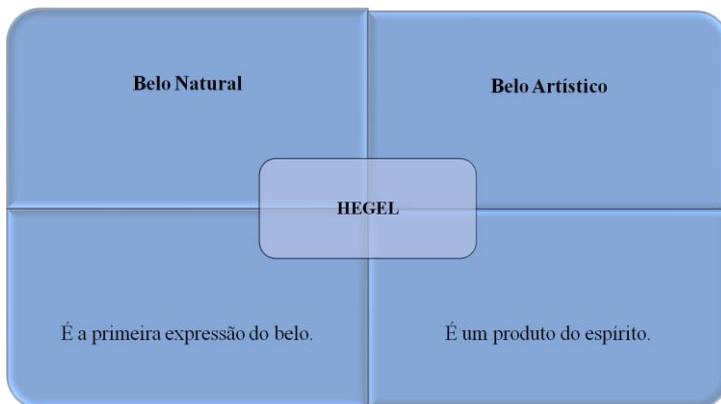


Figura 2 - Conceito de belo natural e belo artístico.

Fonte: Hegel (1997, p. 6).

Na concepção de Hegel, a supremacia do espírito e da beleza artística, nos confrontos com a natureza, depende não somente da liberdade, mas também do fato que “lo spirito solo è il vero” (1997, p. 7). Dessa maneira, a arte é mais do que nunca produto da atividade humana. Como se vê, aqui se apresenta a superioridade da reflexão humana em relação à natureza. Mas ele não se refere a uma superioridade espacial (estar por cima de) nem a uma diferença quantitativa, nem pretende verificar qual fascina mais. O estúdi-

oso alemão assevera que a superioridade do belo provém da participação no espírito e toda esta sua lógica assenta na participação no espírito.

Hegel coloca a arte abaixo da filosofia, na hierarquia das figuras do espírito absoluto. Nos *Cursos de Estética* também são definidas as posições distintas que o poeta e o filósofo devem ocupar: o artista opera a Forma da intuição, ou seja, a Forma da arte, ao passo que o filósofo atua no *médium* do pensamento, a Forma da filosofia. De acordo com esse filósofo, a arte é composta de dois elementos: conteúdo e representação (forma). O conteúdo e sua realização artística penetram-se reciprocamente, ou seja, a arte exige conteúdos concretos para a sua representação. A arte não escolhe uma forma por esta estar à sua disposição ou por não encontrar outra, mas porque o conteúdo fornece a indicação para que ela possa alcançar sua realização exterior e sensível. Hegel explicita que a arte deve produzir uma distância da natureza como simples descrição e reprodução.

Com esse ponto de vista, o idealista alemão se opõe ao pensamento de Platão para quem o belo é o bem, a verdade e a perfeição; existe em si mesmo, apartado do mundo sensível, residindo, portanto, no mundo das ideias, ou seja, uma arte mais afastada do espírito humano. Na perspectiva platônica, segundo Hegel, o artista não era muito mais do que um mero imitador da realidade sensível ou aquele que, através das representações, tenta copiar o mundo captado pelos sentidos. O autor dos *Cursos de Estética* introduz sua crítica à teoria poética de Platão justamente devido a este aspecto concernente ao homem-realidade. De acordo com a dialética hegeliana, herdeira direta do iluminismo e do humanismo renascentista, qualquer produto do espírito humano é considerado superior a tudo aquilo que existe na natureza. Dessa forma, para Hegel:

Lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura. Formalmente considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi più in alto di qualunque prodotto della natura, poichè in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà (1997, p. 6).

Assim, ele estabelece uma tríade colocando os elementos do inferior ao superior. Dessa forma, parece ser possível inferir que a arte possui uma posição superior à natureza e o pensamento uma posição superior à arte, como se pode ver na figura a seguir:

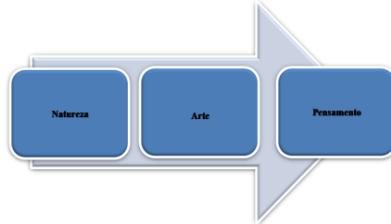


Figura 3 - Tríade hegliana.

Platão, por sua vez, fez o inverso: colocou a natureza em posição superior à arte, pois acreditava que o belo na natureza é superior àquele produzido pela arte, conforme é possível visualizar na figura 4:

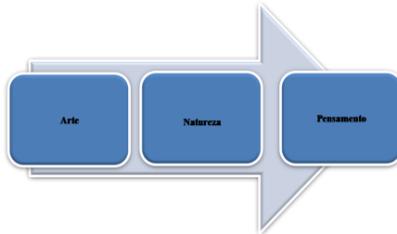


Fig. 4 - Tríade platônica.

Para Hegel, a obra de arte é um produto da atividade humana. Não sendo um produto mecânico, a obra de arte não pode subordinar-se a uma regra. Segundo o estudioso, todos podem aprender e aplicar a arte da rima, mas do conhecimento da regra só resulta uma atividade puramente formal e abstrata. Hegel explica que até chegou-se a ir mais além, formulando regras e estabelecendo preceitos para a produção artística, de uma generalidade vaga, como as da *Epístola* de Horácio, as quais ensinam que o tema da poesia deve ser interessante, isto é, deve referir-se-se a cada um, segundo a sua condição, sua idade, seu sexo e sua posição. No entanto, segundo Hegel, “precetti non si limitano a quel che è puramente esteriore e meccanico, ma vengono estesi all’attività spirituale dotata di contenuto all’attività artistica” (1997, p. 34).

Ademais, segundo Hegel, é preciso que a atividade artística seja inconsciente para ser eficaz e verdadeiramente criadora. Nesta perspectiva, a intervenção consciente é um elemento que só perturba a atividade artística e que só prejudica a perfeição das obras. Assim, a produção artística surge como um estado que recebe o nome de inspiração. Para o idealista alemão, o gênio poderia alcançar este estado tanto por desejo próprio, ou por alguma influência estranha. Mas é necessário só estabelecer este ponto, uma vez que o gênio<sup>8</sup> e o talento do artista “sebbene abbiano in sé un momento naturale, tuttavia hanno bisogno di essere educati ad opera del pensiero, e hanno bisogno della riflessione sui modi della loro produzione” (1997, p. 35).

Em Hegel, as concepções da arte podem ser assim definidas: a obra de arte não é um produto natural, mas uma atividade humana; é produção do sensível dirigida para o sensível; possui finalidade em si própria (1997, p. 33-67). Ainda, de acordo com o sistema hegeliano, a estética divide-se em três partes que abrangem âmbitos diferentes: ideia do belo artístico, formas do belo artístico e sistema das artes individuais. Ao fazer referência ao belo artístico, Hegel diz que o momento central da estética do belo é a ideia do belo, “come idea in una forma determinata, come ideale” (1997, p. 123), cabendo ao elemento sensível ser apenas um meio que permite à verdade tornar-se perceptível.

Com efeito, a função da arte consiste em tornar a ideia acessível à nossa contemplação. À medida que o belo artístico participa no espírito, também se comunica com a verdade, e nisso reside a sua superioridade qualitativa sobre o belo natural, que não passa de um reflexo do espírito, ou seja, um modo imperfeito do espírito, sem independência e subordinado. Em outras palavras, o objeto da arte encontra o seu conceito na Ideia, isto é no que há de universal nas coisas do mundo.

Na visão do idealista alemão, o espírito (Ideia) desenvolve-se por meio dos momentos dialéticos do subjetivo (indivíduo), objetivo (sociedade), absoluto (Deus). O estudioso alemão explica que o próprio espírito humano é uma parcela de um espírito que o ultrapassa: um Espírito absoluto rege o conjunto do pensamento e de atividades humanas. Nessa perspectiva, o Espírito absoluto leva

---

<sup>8</sup> Segundo Cellerino, o gênio não nasceu em 1774, e nem no quinto volume da *Encyclopédie*, mas somente na cultura enciclopedista um “rompicapo così affascinante, associando una sapienza luminosa e crativa alla discrepanza con il sapere umano progressivamente vero, accessibile, in aumento (1986, p. 951).

à realização do Verdadeiro e da Liberdade. Assim, a arte é expressão do absoluto na intuição estética, a religião é a representação do absoluto na representação mítica e a filosofia é a expressão lógica. Para ele, há entre nós e a beleza natural uma relação particular estabelecida pelo estado da alma. Assim, a significação que atribuímos aos objetos e aos seres não lhes pertence propriamente, mas provém dos estados da alma que eles provocam. Já no que diz respeito às formas do belo artístico ou ideal, o idealista alemão explica que a primeira forma de o espírito manifestar-se é por meio da arte.

Nesse sentido, a arte é o momento em que as coisas sensíveis são vistas como espírito, ou seja, as obras conhecidas como sendo de arte são vistas como espírito, porque nelas ele se encontra como sensível. Portanto, para Hegel o belo artístico é um produto do espírito, por isso só podemos encontrá-lo nos seres humanos e nas obras que eles produzem. A arte cultiva o humano no humano e opera através do sensível. Ela tem como objetivo último despertar na alma tudo o que esta contém de essencial, de grande, de sublime, de respeitável e de verdadeiro. Assim, para o autor dos Cursos de Estética:

*Il suo fine dunque vien posto in ciò, che si debba svegliare dal torpore e dar vita a sentimenti, ad inclinazione e passioni di ogni genere, riempire il cuore, far sentire agli uomini tutto ciò che, sviluppato o ancora non sviluppato, l'animo umano, nella sua più segreta intimità, può avere, sperimentare e produrre, tutto ciò che la profondità del petto umano può agitare e suscitare nei suoi molteplici aspetti e possibilità (1997, p. 56).*

A arte, como a religião e a filosofia, exprime o modo como o espírito chega a superar a oposição ou a contradição entre a matéria e a forma, entre o sensível e o espiritual. É assim a manifestação concreta do Espírito, do Verdadeiro na história da humanidade. Se se quer designar à arte um objetivo final, só pode ser o de revelar a verdade, de representar de modo concreto e figurado o que se agita na alma humana. Este objetivo é comum entre ela e a história, a religião, entre outros. Neste contexto, cada uma das formas corresponde a uma tensão única, entre o conteúdo e a forma sensível. Ademais, quanto mais abstrata for a ideia, mais concreta será a

forma. Por outro lado, quanto mais a ideia se concretiza, mais ela se torna abstrata.

No que se refere ao sistema das artes individuais, Hegel subdivide a arte em três momentos: simbólica, clássica e romântica, como será visto na próxima seção.

## 1.2 O IDEAL EM OUTRAS ARTES

Na opinião de Hegel, não só a ideia como ideal da arte, mas a ideia do belo é um todo de diferenças essenciais que devem se afirmar e realizar. A essas diferenças o idealista alemão chama de “le forme particolari dell’arte in quanto sono lo sviluppo di quel che è implicito nel concetto dell’ ideale e viene ad esistenza mediante l’arte” (1997, p. 339). Para ele, as formas de arte em que a ideia se realiza têm origem, ao se diferenciarem, na mesma ideia. Assim, a ideia se afirma e emerge até a realidade e a forma em que se afirma e se realiza muda conforme emana da determinação abstrata ou da totalidade concreta da ideia.

A arte simbólica é característica do Egito e do Oriente. Como observa o autor dos *Cursos de Estética*, na Arte Simbólica<sup>9</sup>, a forma é imperfeita, pois nesse momento a arte ainda não encontrou sua verdadeira expressão, ou seja, o conteúdo espiritual está presente só simbolicamente. Por um lado, nela a ideia somente ascende à consciência de maneira indeterminada, com uma determinação abstrata; por outro lado, a adequação entre significação e a forma só pode permanecer também abstrata e defeituosa. Ela permite uma simplificação, tende a representar a força, a virilidade, nas figuras de um leão e um cavalo, e não em si mesmas, e assim age como se o objeto natural detivesse a ideia. E, para Hegel, a ideia não pode satisfazer-se com tal relação exteriorizada.

Nessa perspectiva, a figura de um leão é símbolo e não sinal de coragem. A raposa é símbolo da astúcia, o círculo simboliza a eternidade e triângulo a trindade. A função do símbolo<sup>10</sup> é exibir o significado que incorpora: a coragem do leão e a coragem que a fi-

<sup>9</sup> Segundo Vozzolo: “è la forma primitiva dell’arte che Hegel chiamò simbolica” (2007, p. 50).

<sup>10</sup> De acordo com Haar: “A arte busca símbolos, não signos, pois o símbolo é uma realidade que tem uma continuidade concreta e imaginística com a ideia que sugere (a balança – símbolo da justiça), ao passo que o signo (um cartaz de sinalização em uma estrada) é um simples instrumento convencional, destinado a expressar um conteúdo sem relação interna com ele” (2000, p. 60).

gura do leão simboliza. Mas o significado pode parecer ambíguo, sujeito de outras interpretações, uma vez que o leão é preguiçoso, a raposa não é apenas matreira e Deus não é apenas o que pode ser designado pelo número três. Neste sentido, o conteúdo é indiferente à forma que o representa, e a sua determinação abstrata pode exprimir-se com formas indefinidamente variadas.

Entretanto, do ponto de vista do seu conceito, o símbolo possui sempre um sentido duplo. Inicialmente, apresenta-se como uma forma, uma imagem que possui uma existência sensível. Segundo Hegel, graças a essa ambiguidade, a associação entre imagem sensível e significado torna-se um hábito “e un qualcosa di più o meno convenzionale [...] mentre la similitudine si presenta como qualcosa di inventato lí per lí, di isolato, che è di se per sé chiaro, perché porta già com sé il suo significato” (1997, p. 348).

Convém lembrar ainda que, no Egito, quase toda figura é um símbolo ou hieróglifo que, em vez de possuir a significação própria, significa outra coisa com a qual apresenta relações de afinidade. Entretanto, Hegel diz que “i simboli veri e propri vengono compiutamente ad esserci solo quando questo riferimento è fondato e profondo” (1997, p. 404). Encontram-se naquele país, sobretudo no Cairo, Esfinges feitas de pedra dura “levigate, coperte di geroglifici [...] di cosí colossale grandezza che i soli artigli di Leone hanno l’altezza di un uomo” (1997, p. 407). São corpos de animais com cabeças de humanas. Há também a representação humana com cabeça de animal.

Hegel acredita que o culto dos animais deve ser interpretado como compreensão de um mistério intrínseco que, como vida, possui um poder sobre tudo o que é apenas extrínseco. O idelaísta opõe-se à atribuição de caráter sagrado aos animais, uma vez que o sagrado só pertence ao espírito, e explica que os egípcios também utilizaram as formas animais de um modo simbólico, isto é, não em função da sua importância intrínseca, mas como manifestação de algo mais geral. A figura 5 representa a Deusa Hátor, com seus olhos<sup>11</sup> de serpente, simbolizando sabedoria.

---

<sup>11</sup> Conforme Miele: “O simbolismo do olho é muito importante para compreender o Egito antigo. Ele significa sabedoria, iluminação, enxergar longe. [...] A serpente representa o caminho da iluminação e a vaca é o animal símbolo da nutrição e da fertilidade” Disponível em: < [http://lumenagencia.com.br/dcr/arquivos/arte\\_simbolica.pdf](http://lumenagencia.com.br/dcr/arquivos/arte_simbolica.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2011).



Figura 5 - Deusa Hátor com olhos de serpente.  
Fonte: Miele (2011)

Com efeito, segundo o idealista alemão, para os egípcios o divino ainda estava intimamente ligado ao natural. O homem via na natureza circundante um mundo cheio de deuses, e as imagens desses eram ornadas luxuosamente quanto possível. Para Hegel, a arte simbólica não faz parte do belo, mas do sublime, uma vez que procura exprimir o infinito por meio de formas finitas (representação dos deuses em formas naturais). Hegel considera os olhos a parte espiritual do rosto. Para ele, “l’occhio è volto a guardare il mondo esterno; essenzialmente esso guarda qualcosa, mostrando così l’uomo nella sua relazione con una esteriorità molteplice [...]” (1997, p. 820).

A figura 6 representa Hátor, deusa do céu, do amor, das mulheres e da beleza feminina, com olhos e orelhas de vaca, simbolizando nutrição.



Figura 6 - Deusa Hátor com olhos de vaca.  
Fonte: Miele (2011)

Segundo o idealista alemão, os olhos são concebidos para olhar e assim colocar o homem em comunicação com o mundo multiforme, para evocar sentimentos em relação ao que vê. Com efeito, para Hegel:

Lo sguardo è cio che è piú ricco di anima, è la concentrazione dell'intimità e della soggettività senziante; con lo sguardo l'uomo si pone in unità con l'altro uomo come con una stretta di mano e anzi ancor piú rapidamente (1997, p. 819).

Werle, por sua vez, explica que na expressão poética, como na arte simbólica, a linguagem possui esta dupla possibilidade, ou seja, ora ressalta o significante, ora o significado. Na opinião dele, “a retórica da poesia implica a presença de imagem na poesia” (2005, p. 141). Para este estudioso, o momento da expressão poética pode ser visto como um campo sensível exterior em direção ao interior. A poesia nasce inicialmente com a linguagem, mas se dirige para a consolidação de um campo representativo sensível. Werle acrescenta que, ao se colocar na porta de entrada do sistema dos gêneros, a expressão poética “precisa fazer a transição do campo da imagem abstrata para o campo do universal concreto. Neste contexto, comparece outro elemento fundamental para a arte da poesia, a saber, a fantasia” (2005, p. 147). Aliás, para Werle, “o lugar mesmo da fantasia é no campo simbólico” (2005, p. 154).

Para Hegel, o conceito harmônico de belo ideal se realiza nas esculturas gregas e nos deuses antigos, como momento perfeito entre o material sensível mais bruto, a pedra ou o mármore, e o conteúdo mais espiritual representado pela divindade. O idealista alemão acredita que o conteúdo divino se mostra na forma de individualidades, que são representadas nos deuses gregos de Olimpo e nos heróis épicos e trágicos, porque eles são subjetividades que refletem a individualidade. Essas esculturas combinam a expressão física com a expressão cultural. As figuras ideais foram representadas não somente para atingir a produção de figuras perfeitas, mas também para combinar a perfeição física com a expressão cultural.

A figura 7 representa um dos deuses de Olimpo, que simboliza a luz e a justiça:



Figura 7 - Zeus, símbolo da luz e da justiça.  
 Fonte: Reis (2011, p. 2)

Segundo Hegel, o *pathos* constitui o verdadeiro centro e “il domínio autentico della arte” (1997, p. 262). Por meio dele que a obra de arte atua sobre o espectador, porque faz ressoar uma corda que todo espectador tem na sua alma. Segundo esse ponto de vista, tudo o que é exterior, o ambiente natural e seu cenário são apenas meios acessórios destinados a apoiar a ação do *pathos*.

O autor dos *Cursos de Estética* censura a representação moderna do *pathos* como um sofrimento particular desprovido da coragem do herói antigo. Como exemplo, ele cita o Timon, de Shakespeare, que só exteriormente é inimigo dos homens: com os amigos esbanjou a sua fortuna, mas quando necessitou de dinheiro todos lhe voltaram as costas. Esse fato fez com que Timon se tornasse inimigo dos homens. Isso, para Hegel, é concebível e natural, mas não constitui um verdadeiro *pathos*.

Na opinião do filósofo alemão, a representação estética romântica de personagens de caráter distorcido é um presságio da perda de um contexto ético fundamental pela subjetividade moderna. Ao referir-se a Goethe, Hegel diz que este poeta alemão é menos patético do que Schiller, mas mais intenso no modo de representação. Os *Lieder* de Goethe dizem o que querem dizer, sem, contudo, o fazerem de uma forma demasiado explícita. Schiller, pelo contrário, prefere exprimir o seu *pathos* com muita clareza e força. No entanto, segundo Hegel, o que interessa à arte da poesia é o dizer e o parecer, não o ser real e natural.

Hegel divide as formas da arte simbólica em dois grupos. No primeiro grupo ele coloca a fábula, o provérbio, o apólogo e as me-

tamorfofos. No segundo grupo estão o enigma, a alegoria, a metáfora, a imagem e o símile. Werle acrescenta um terceiro grupo, que se refere “às artes poéticas de dissolução da arte simbólica, que são o epigrama, o poema doutrinário e a poesia descritiva, formas estas aparentadas às comparativas” (2005, p. 133). Ele explica ainda que, na forma da arte simbólica, existem regiões inteiras que “apenas encontram expressão na poesia” (Ibidem p. 37). Como exemplo, ele cita as artes persa e indiana, nas quais predomina a configuração produzida pela fantasia desregada.

Para Hegel, o que constitui a característica principal da arte simbólica é a correspondência entre a significação e o modo da representação própria. O que é puramente natural e sensível é a representação. Por exemplo, o divino personificado em eventos humanos ganha a sua significação da vida da natureza. Segundo o estudioso alemão, o corpo humano possui uma forma mais elevada e mais adequada, uma vez que nela o espírito já começa “a liberarsi dal semplicemente naturale per svilupparsi verso una sua esistenza autonoma” (1997, p. 399).

Na opinião desse estudioso, os hindus, na sua poesia denominada de panteísta, procuram mostrar a imanência do divino nos objetos, na vida e na morte, nas montanhas e no mar, porque, para eles, o divino é a mais perfeita e sublime existência de todas as existências possíveis. A poesia mulçulmana, por sua vez, acha-se num nível superior ao do panteísmo hindu e apresenta mais subjetividade. Na opinião do autor dos *Cursos de Estética* “qui compare principalmente un rapporto peculiare da parte del soggetto poetante” (1997, p. 415).

Por fim, Hegel explica que quando uma obra de arte é incapaz de dar uma representação adequada do seu objeto essencial, é preciso procurar uma nova forma de expressão para esse conteúdo mais profundo. Para o idealista alemão, como a essência da arte consiste na livre totalidade que resulta da íntima união entre o conteúdo e a forma que lhe é mais apropriada, só na arte clássica surge esta realidade que está de acordo com o conceito do belo e que a arte simbólica em vão tentou atingir.

Na Arte Clássica, para Hegel, conteúdo e forma estão em estreito equilíbrio. Nas palavras dele: “Questa realtà esterna coincidente con il concetto del bello, a cui invano si è sforzata di giungere la forma d’arte simbolica, viene ad apparire solo con l’arte classica” (1997, p. 481). Neste tipo de arte não se tomam figuras emprestadas como no simbolismo para representar uma ação ou dada

categoria, mas se tenta representá-la do modo mais concreto e verossímil. Para o autor dos Cursos de Estética, a arte clássica, que se manifesta sobretudo na escultura, representa o equilíbrio ideal entre forma e conteúdo.

A figura 8 representa o padrão de beleza clássica:



Figura 8 - Vênus de Milo  
Fonte: Canton (2004, p. 12).

Diferentemente da arte simbólica, a arte grega apresenta a unidade mais visível entre os deuses e os homens em suas esculturas: seus deuses e os homens são apresentados de maneira direta, pois para eles é mais nítida a manifestação da ideia, que é efetivamente essa unidade do humano e do divino que a estátua grega congrega. Entretanto, ao mesmo tempo, o fato de que essa representação permanece na ordem da estética, da sensibilidade é o seu limite imanente. Hegel admira como os gregos conseguiram instaurar a perfeita consonância entre a forma sensível e o conteúdo espiritual.

Segundo Hegel, o ideal dos deuses clássicos exigia que estes não fossem espíritos individuais abstratos, finitos, separados uns dos outros e da natureza. A escultura grega encarna o ideal clássico ao mais alto ponto, uma vez que constitui um modelo inimitável e inegável. Hegel acredita que a escultura apresenta uma estreita afinidade com a poesia épica tanto no conteúdo substancial quanto na

forma exterior, por isso, os gregos, nessas duas formas de arte, atingiram uma perfeição que jamais foi ultrapassada.

Gonçalves (2004) acredita que na forma da arte clássica descrita como momento de realização do ideal existe um convívio não hierárquico dos dois elementos, o que insurge na própria contradição do conceito hegeliano de belo ideal. Para essa estudiosa, “essa contradição, longe de ser um erro lógico é racionalmente apresentada como constituinte do próprio fenômeno do belo” (2004, p. 13).

Na arte clássica, há uma degradação da animalidade e das forças naturais em geral, em proveito das forças espirituais. Portanto, não é a personificação, mas a subjetividade que se torna a principal determinação. Segundo Hegel, quando Homero conta que os deuses visitaram o país dos bravos etíopes e ali se alimentaram durante doze dias com bons manjares esta seria uma historieta em que apenas se veria a invenção do poeta. A imaginação do poeta tem aqui toda liberdade de inventar qualquer tipo de narrativa sobre os deuses, seus caracteres e suas aventuras. A poesia permite que os deuses ajam e os conduz à luta e ao conflito. O filósofo acrescenta que os poetas, nas suas interpretações, atribuíam aos deuses e à sua intervenção ativa o patético essencial e geral. Por exemplo, Homero apresenta Aquiles como o mais corajoso dos gregos diante de Troia. Também mostra a coragem inigualável de Aquiles, apresentando-o como invulnerável em todo o corpo, exceto no calcanhar, uma vez que fora no calcanhar que a mãe de Aquiles o havia segurado quando o mergulhara no Stix.

Para Hegel, como a palavra poética está confiada à sonoridade da voz, o poema deve ser recitado. Se ele for lido em silêncio, a única objetividade que manterá será a dos signos linguísticos. Quando reflete sobre a Arte Romântica, Hegel explica que ela parte do cristianismo para culminar na época dele. Ultrapassa o conflito entre forma e conteúdo e produz obras poderosas, na pintura, na música, mas sobretudo no domínio da criação literária e poética: Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe e Schiller.

Na opinião de Gonçalves, “Hegel classifica tanto a arte medieval cristã quanto a arte moderna, ou seja, contemporânea a ele, como formas de arte romântica” (2001, p. 337). Nesse sentido, a passagem do clássico para o romântico deu-se, como sublinha Merker, pelo defeito que ainda havia na arte clássica e que consistia no fato que a espiritualidade do conteúdo da arte clássica “è completamente immedesimata nella figura sensibile e perviene quindi all’espressione solo di uno spirito particolare e umano e non

già dello Spirito assoluto ed eterno” (1997, p. LXV). Portanto, tratava-se de uma tentativa do espírito que, por não ter encontrado o verdadeiro conteúdo para dar à arte, obrigava-se a contentar-se em revestir as significações naturais de formas exteriores.

Assim, segundo Hegel, o início da arte romântica<sup>12</sup> consistiu “nello sforzo di elevarsi dalla natura alla spiritualità” (1997, 581, v. 1). No entanto, a arte romântica não ficou nessa forma superficial. Assim a beleza do ideal clássico não constitui mais o fim supremo, uma vez que o espírito sabe que a sua verdade não consiste em mergulhar no que é corpóreo, mas que só adquire consciência de sua verdade quando se afasta do que é exterior para retornar a si mesmo. Então ocorre a superação do clássico, pois não supõe mais a divisão entre o finito e o infinito.

Berlin, ao tecer suas observações a respeito das raízes do Romantismo,<sup>13</sup> critica Hegel por este pensar que:

l'armonie divine potessero compiersi soltanto attraverso urti aspri, attraverso violente disarmonie che da un punto d'osservazione più elevato sarebbero state percepite come altrettanti contributi positivi a una qualche armonia (2003, p. 175).

Como no romantismo<sup>14</sup> existe uma tendência de pesquisar aquilo que está fora do normal, do compreensível, o anti-classicismo dos românticos antes de ser um fato literário ou um fator estético é uma tendência geral de sua sensibilidade e do seu espírito. Dessa forma, a aspiração maior é a de transpor a barreira do finito e ir além das limitações da alma e do corpo humano. E, em todas as experiências humanas da poesia ao amor, os românticos buscam traços do infinito em uma realidade finita. Assim, o infinito é definido como o protagonista do universo

---

<sup>12</sup> Segundo Gonçalves, “o conceito hegeliano de arte romântica envolve uma nova definição de beleza, não mais como harmonia entre o interior espiritual e o exterior corpóreo, mas como predomínio espiritual sobre a corporalidade” (2001 p. 338).

<sup>13</sup> Na opinião de De Sanctis, na Alemanha, o Romantismo foi logo colocado nas altas regiões da filosofia e “spogliatosi quelle forme fantastiche e quel contenuto rezonario riuscì sotto nome di letteratura moderna nell'eclètismo, nella conciliazione di tutti gli elementi e di tutte le forme sotto i principii superior dell'estetica, o della filosofia dell'arte” (2009, p. 966).

<sup>14</sup> De acordo com Berlin, “Il Romanticismo deve la sua importanza al fatto di essere il più vasto movimento recente che abbia trasformato la vita e il pensiero del mondo occidentale” (2003, p. 24).

cultural romântico. Por isso, para eles tudo respira infinito. Segundo Hegel, o espírito para que possa atingir o seu infinito deve elevar-se ao absoluto, ou seja, “lo spirituale si deve portare a rappresentazione come soggetto che è riempito dall’assolutamente sostanziale e in questo sa e vuole se stesso” (1997, p. 583).

Esse movimento de interiorização desemboca na poesia. O som, na música, ainda está diretamente ligado à sensibilidade, isto é, puramente sentimental. O som na poesia, ao contrário, atinge o sentimental, mas não só isso, também é dotado de significado, representando mais autenticamente a ideia. A poesia é, por fim, a arte da saída da arte, a que aspira desde seu início a história da estética. Segundo Hegel, quando desaparece a pura sensibilidade surge a espiritualidade. Para ele, a beleza não cobre a idealização da forma objetiva, mas a forma interior da alma em si mesma.

No romantismo, segundo Hegel, a natureza é despojada de caráter divino. Assim, o mar, as montanhas, os vales, os rios, as fontes, bem como todos os processos da natureza perdem o seu valor como meios de representação do Absoluto ou partes constitutivas dele. Dessa forma, o conteúdo está concentrado no sentimento e na representação, na alma que aspira à união com a verdade. Para Gonçalves, “Hegel encontra no princípio religioso do amor cristão o fundamento da interioridade que ele define como princípio estético essencial da forma de arte romântica” (2001, p. 336).

Para Hegel, na arte romântica, a interioridade está debruçada sobre si mesma, o conteúdo total do mundo exterior tem a liberdade de movimentos. Tudo pode, por conseguinte, ter lugar na representação romântica, o grande, o pequeno, o importante e o insignificante, o moral e o imoral e quanto mais a arte se seculariza mais se prende ao que há de finito no mundo. Na França, foi Diderot quem defendeu a reprodução do natural/real na arte; na Alemanha, Goethe e Schiller. Entretanto, Hegel se contrapõe a isso, pois, segundo ele:

L’arte romantica non ha più come meta la libera vitalità dell’esistenza nella sua quiete infinita e nell’immergersi dell’anima nel corporeo; non ha più a meta questa vita come tale nel suo concetto più proprio, ma volge le spalle a questo culmine della bellezza; essa intesse il suo interno anche con

l'accidentalità della formazione esterna, concedendo un illimitato margine d'esplicazione ai tratti marcati del brutto (1997, p. 592, v. 1).

Na opinião de Berlin, o resultado do Romantismo é o liberalismo, a tolerância, a decência, a conscientização das imperfeições da vida e, em certa medida, um acréscimo da autocompreensão racional. Isso, segundo Berlin, “era lontanissimo delle intenzioni dei romantici” (2003, p. 223).

Enquanto processo artístico, segundo Hegel, as obras de arte são frutos e produtos da sensibilidade, da imaginação e da inspiração do artista. No que tange à sensibilidade, as obras de arte ou literárias, segundo um determinado percurso do espírito na história, têm em vista uma expressão ou manifestação sensível, mas a obra de arte, embora apresente aparências sensíveis, não precisa existir verdadeiramente sensível.

Na verdade, o objeto da arte é a aparência do sensível, em outras palavras, da forma. É somente o sensível que se dirige aos dois sentidos sublimados do homem: a vista e o ouvido. Já o olfato, o paladar e o tato apenas se referem às coisas materialmente sensíveis. De tal modo, “il sensibile è nell'arte spiritualizzato, giacché lo spirituale in essa appare sensiblizzato” (HEGEL, 1997, p. 49). Já no que tange à imaginação e à inspiração, a primeira constitui a atividade criadora do artista/poeta e a segunda é considerada como um estado da alma do artista.

Na concepção de Hegel, a arte é a doutrina do belo e tem por objeto o belo artístico. Ela faz parte do espírito absoluto juntamente com a religião e a filosofia. Mas enquanto a religião utiliza imagens metais empiricamente constituídas, a filosofia usa conceitos e a arte usa o sentimento, o objeto sensível. Como a arte é parte do espírito absoluto, ela exprime uma verdade absoluta. Hegel explicita que a arte deve revelar o espiritual, o real. Ao tratar do talento artístico, o idealista alemão explicita que o talento artístico é um dom natural porque “il suo produrre ha bisogno della sensibilità” (1997, p. 50).

A atividade artística exerce-se sobre conteúdos espirituais representados de um modo sensível. A esses conteúdos a fantasia atribui formas sensíveis. Para exemplificar, Hegel cita o caso do homem experimentado, conhecedor da vida, mas que não consegue formular em regras a sua experiência, ou seja, só sabe explicitar a

sua experiência concreta em narrativas de casos isolados. Isso também pode ocorrer com a invenção de um conteúdo que o espírito não consegue exteriorizar a não ser com uma imaginação vulgar assentada na lembrança de acontecimentos vividos, de experiências realizadas, mas que não é propriamente criadora.

Já a imaginação criadora da arte, ou fantasia, segundo Hegel, é própria de um grande espírito e de uma grande alma, ou seja “è il concepire ed il produrre rappresentazioni e forme, anzi i più profondi e universali interessi umani, manifestandoli in immagini sensibili completamente determinate” (1997, p. 50).

Ainda, segundo o filósofo alemão, nem sempre o defeito de uma obra de arte provém da falta de dons do artista, mas da insuficiência do conteúdo que pode resultar a insuficiência da forma. Logo, tanto mais perfeita é uma obra de arte quanto mais estiver em correlação a uma verdade profunda, ao seu conteúdo e a sua ideia, isto é, existe uma ideia e uma forma. A ideia é abstrata, enquanto ela não se inserir numa forma absoluta, qualquer forma que assuma lhe será exterior. Assim, quando uma ideia apropria-se de uma forma que não lhe convém gera violência. Segundo Hegel, nessa incongruência de uma com a outra,

il rapporto dell'idea con l'oggettività diventa perciò un rapporto negativo, poiché l'idea come interno è essa stessa insoddisfatta di questa exteriorità e in quanto universale sostanza interna di essa, si solleva in modo sublime (1997, p. 90).

Com efeito, o que o belo e o sublime apresentam em comum não são juízos dos sentidos, mas da reflexão. Assim, segundo Justi, as diferenças são “que o belo supõe forma (forma é limitação) e o sublime é informe, o belo apresenta um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, um conceito indeterminado da razão” (2009, p. 122).

Hegel considera a atividade artística de um triplo ponto de vista: da imaginação, do gênio artístico e da inspiração; da objetividade desta atividade criadora; da originalidade (1997, p. XXX). Para o autor da *Fenomenologia do Espírito*, a imaginação criadora é a faculdade artística mais importante. Segundo Hegel, “nell'arte e nella poesia è sempre molto sospetto un inizio che si fermi all'ideale, perché l'artista deve attingere dalla sovrabbondanza del-

la vita e non dalla sovrabbondanza di astratte generalità” (1997, p. 316). Nesse sentido, o artista não precisa de filosofia para fazer arte, mas de apelar para a reflexão calma e vigilante do intelecto e para a profundidade e ação vivificadora do seu sentimento.

O autor dos *Cursos de Estética* acrescenta que o artista não deve entregar-se às suas concepções pessoais, ao chamado ideal, mas deve embeber-se na realidade. Ele acredita que é necessário inicialmente examinar atentamente o material fornecido pela fantasia para depois criar a obra de arte. Hegel descreve uma espécie de levedação daquilo que foi acolhido, um processo que permite ao artista apropriar-se das coisas reais, das formas concretas, que ganham sentido, passando a exprimir de modo completo a consciência do próprio artista, a verdade e o modo de apropriação do próprio artista. A essa atividade criadora da fantasia com a qual o artista consegue dar forma real ao que é racional em si, é que “si chiama genio, talento, ecc.” (HEGEL, 1997, p. 318).

Segundo Hegel, considerando os estreitos laços que prendem o artista ao que procede do espírito e ao que à natureza pertence, para criar uma poesia é preciso exteriorizar a intimidade subjetiva e executá-la. Em outras palavras, o poeta deve encontrar em si mesmo a inspiração e do exterior utilizar o estímulo para a produção. Para ele, as canções populares são canções que pertencem ao gênero da objetividade. Ao ouvi-las, percebe-se que exprimem exteriormente um sentimento mais íntimo e mais profundo do que aparentam.

Entretanto, tal sentimento não se manifesta completamente porque a arte não atingiu o grau de perfeição que lhe possibilite expressar claramente o conteúdo dela. Assim, a arte se limita a exprimir simples alusões. É como se o coração estivesse apertado e constringido e, para compreender a si próprio, olhasse o seu reflexo no espelho. Na poesia, pelo contrário, é o sentimento íntimo que se exprime, de modo que nada tem de trivial e grosseiro, pois mostra “il meglio dell’artista” (HEGEL, 1997, p. 326).

No tocante à originalidade, Hegel explica que ela não consiste na observância das leis de estilo, mas na inspiração subjetiva que escolhe um assunto racional e o desenvolve escutando apenas a voz da subjetividade artística. Na verdade, ela “constituisce quindi la più intima interiorità dell’artista” (1997, p. 330, v. 1). Segundo Hegel, geralmente se entende por originalidade a posse de certas singularidades próprias de uma pessoa e que em nenhuma outra se encontra. No entanto, esta é uma péssima originalidade que consis-

te no espírito de humor. O idealista alemão condena o gênero de humor efêmero e superficial, pois, segundo ele, a verdadeira obra de arte deve estar depurada da falsa originalidade, ou seja, em vez de seguir os caprichos e os interesses do momento, deve encarnar o verdadeiro eu na obra a ser realizada.

Hegel atribuiu às artes particulares três distribuições no sistema: o primeiro lugar pertence, pela própria natureza das coisas, à arquitetura, pois ela representa os começos da arte cujos materiais utilizados eram desprovidos de qualquer espiritualidade; o segundo lugar pertence à escultura, que também se serve ainda de materiais pesados; o terceiro lugar pertence às artes que têm por incumbência exteriorizar a interioridade subjetiva, a pintura, a música e a poesia.

Comparando a poesia com a arquitetura, o autor dos *Cursos de Estética* (1997) avalia a segunda como a mais pobre das artes porque ela não exprime de maneira adequada o essencial. Também a considera uma arte incompleta, uma vez que não manifesta o espiritual na matéria que usa em suas obras. Em relação à escultura, Hegel diz considerá-la a arte clássica por excelência, visto que ela tem a capacidade de exprimir um vulto humano através de sua obra. É também considerada por Hegel como a arte perfeita do ponto de vista artístico. No entanto, como todas as coisas perfeitas também a escultura tem defeito, ou seja, é incapaz de expressar a experiência humana permanecendo apenas no belo artístico.

Ao tratar da pintura, o idealista alemão enuncia que o princípio essencial dela é:

la soggetività interna nella vitalità dei suoi sentimenti, rappresentazioni ed azioni, abbracciante cielo e terra, nella varietà delle situazioni e delle apparenze esterne entro il corporeo, ed ho perciò riposto il centro della pittura nell'arte romantica, cristiana" (1997, p. 891).

Ainda, segundo este estudioso, a pintura faz da figura exterior a expressão total do interior. Ela deve utilizar os objetos exteriores, tanto os que encontram na natureza como as manifestações do organismo humano. Geralmente, a pintura não pretende tornar os objetos concretamente visíveis, propõe-se antes de tudo a obter uma visibilidade particularizante, ou seja, uma visibilidade interior, subjetiva. Na verdade, o que a pintura efetivamente pretende ex-

primir nas suas representações é a alma, pois tudo o que vive na alma existe de modo subjetivo, ainda que se refira a algo objetivo e absoluto. Hegel acredita que os sentimentos que pulsam na alma podem possuir em seu conteúdo algo universal, mas não podem trazer consigo a forma dessa universalidade. Esses sentimentos devem aparecer apenas da maneira como eu “in quanto questo soggetto determinato, mi sento e mi so in esso” (HEGEL, 1997, p. 896).

Já a música tem por materiais os sons e as suas configurações, os acordes e suas separações, as suas combinações, oposições, durações. Tudo isso elaborado com método. Diferentemente da pintura, ela se afasta da objetividade, isto é, tanto o interno quanto o externo assumem a subjetividade como forma e como conteúdo. É objetiva em sua subjetividade. A vantagem que ela possui em relação às artes anteriores é que não permanece no sentimental. Mas o conteúdo dela é impalpável.

A poesia, por sua vez, é mais rica e a mais ilimitada, ela ganha do ponto de vista espiritual o que perde do ponto de vista sensível. O estudioso alemão a considera a arte romântica por excelência. O conteúdo conceitual dela não é sentimental como na música, mas é a única arte que pode expressar a verdade, e que expressa o conteúdo conceitual no plano sensorial como um meio de usar a palavra.

A próxima seção será dedicada às formulações referentes à poesia presentes na estética hegeliana.

### 1.3 A ESTÉTICA NA POESIA

Na opinião de Hegel, a poesia, tal como a música, baseia-se no princípio da percepção imediata da alma, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura. Mas ela deve ser essencialmente diferenciada das outras artes pelo caráter que reúne em si mesma. No tocante à pintura, onde for o caso de levar um conteúdo à contemplação exterior, a poesia permanece sempre em vantagem. Em relação à música, ambas têm em comum o ressoar como material exterior. A mais rica em conteúdo é a escultura e a mais pobre é a arquitetura. Segundo o estudioso, um elemento só se torna poético depois de ter sido elaborado pela arte, tal como a cor que se torna pictórica depois de trabalhada e o som que, após ser trabalhado, se torna musical. Neste sentido, na poesia é a fantasia artística que torna poético um conteúdo de modo que:

esso, invece di porsi come figura architettonica, plastico-sculurale e pittorica, o di effondersi come suono musicale, si lascia comunicare nel discorso, in parole, e nella loro combinazione linguisticamente bella (1997, p. 1079).

Assim, a fantasia poética de um lado deve manter-se no centro entre a universalidade abstrata do pensamento e a corporeidade sensível concreta que se manifestam nas artes figurativas; do outro, ela deve em seu conteúdo configurar tudo aquilo que quer alcançar em interesse teórico.

Na opinião do idealista alemão, para que se possa definir o que é poético, faz-se necessário conhecer o conteúdo e o modo de exposição da arte, uma vez que a natureza do poético coincide em geral com o conceito do belo artístico e da obra de arte. Para ele, a fantasia poética, em vez de permanecer encerrada pelas suas criações em limites impostos pela natureza dos materiais empregados, como ocorre nas artes plásticas e na música, “bensí deve in generale sottoporsi solo alle esigenze essenziali di una manifestazione ideale e artistica” (1997, p. 1086).

Como para Hegel o objeto verdadeiro da poesia é o reino infinito do espírito, ele acredita que a principal missão da poesia consiste em evocar à consciência a potência espiritual. Embora a consciência prosaica possua o mesmo conteúdo que a poética, existe uma distinção entre as formas de representação poética e prosaica. A poesia, como arte, é mais antiga que a prosa. Ela teve início quando o homem “intraprese ad esprimere se stesso” (1997, p. 1088). Quando o homem no interior da atividade e necessidade prática se volta à concentração teórica e se comunica, imediatamente surge uma expressão formada, “una prima eco poetica” (Ibidem).

Ainda, segundo Hegel, a expressão verdadeiramente poética deve manter-se distante tanto da retórica meramente declamatória. Quanto a sua forma de expressão, a poesia é, de maneira geral, descritiva. Mas descritivo não é bem termo exato, uma vez que o poeta, nas suas descrições deve amplificar os fatos reais que descreve.

Outra forma de arte abordada por Hegel é a sátira. Segundo o idealista alemão, esta forma de arte exprime oposição entre a subjetividade finita e o mundo degenerado. Na verdade, ela não tem nada de épico. Também não pertence à lírica, uma vez que não ex-

prime o sentimento da alma, “ma l’universale del bene e dell’in sé necessario, che, mescolato certo con particolarità soggettiva, appare virtuosità particolare di questo o quel soggetto” (1997, p. 577). Mas a sátira não se envolve naquela atmosfera livre que origina os prazeres estéticos. Pelo contrário, permanece em desacordo com a subjetividade e a realidade exterior. Portanto, a sátira não pode ser considerada um gênero poético.

Para Hegel, a primeira característica da poesia é colocar-se em palavras, alcançar uma expressão e obter uma expressão para o conteúdo no *medium* sensível específico da poesia, a linguagem. A segunda característica é que a palavra é subordinada e não é em torno dela que tudo gira na poesia. Na verdade, a poesia não nasce de um mero trabalho imanente da linguagem, ela decorre do campo representativo.

Segundo Hegel, o verdadeiro objeto da poesia é:

il regno infinito dello spirito. Infatti la parola, questo docilissimo materiale che appartiene immediatamente allo spirito ed è più di ogni altro in grado di cogliere gli interessi e i movimenti di esso nella loro vitalità interna, deve essere rivolta, come accade nelle altre arti per il marmo, il colore ed il suono, soprattutto a quell’espressione a cui si dimostra massimamente adeguata (1997, p. 1087).

Hegel, fazendo referência à linguagem poética, explicita que a “fantasia poetica si differenzia dai modi d’invenzione di ogni altro artista” (1997, p. 1126) pelo fato de exprimir suas criações com auxílio de palavras e da linguagem. Com efeito, segundo o idealista alemão, a poesia só se torna verdadeiramente poética quando está incorporada em palavras e se dá acabamento nelas. Entretanto, o poeta deve evitar mergulhar no comum, aquilo que nos rebaixaria ao mero cotidiano, ao trivial da prosa; deve colocar-nos em outro terreno que não aquele que ocupamos em nossa vida costumeira.

Como para Hegel o modo de representação poética se contrapõe ao prosaico, este não depende do imaginático e do metafórico, que são indistintos e inexatos, e sim da exatidão e da inteligibilidade. Mas como os modos de representação e a concepção de mundo prosaico e poético são ligados em uma única consciência, é

possível haver prosa poética. Na opinião de Hegel os meios de que se serve a linguagem poética são os seguintes:

- a) Existem palavras e designações singulares, próprias à poesia, quer trate de enobrecer o pensamento, quer de minorar ou majorar os efeitos. O mesmo ocorre no que se refere à associação de certas palavras, a formas determinadas de flexão e ademais coisas semelhantes. A poesia pode recorrer a arcaísmos ou forjar neologismos, evidenciando, dessa forma, uma grande audácia e força criadora, desde que não aja contra o gênio da língua.
- b) No que concerne à disposição das palavras, a este campo pertencem às chamadas figuras do discurso, à medida que se referem ao revestimento linguístico. O uso destas figuras pode, por vezes, conduzir para o retórico e declamatório no mau sentido da palavra quando empregadas segundo certas regras oratórias. Mas, quando bem empregadas, essas figuras são de grande eficácia e um dos meios exteriores mais ricos da poesia.
- c) A estrutura dos períodos, que engloba todos os outros aspectos da poesia, pela sua sucessão simples ou complicada, pelo seu caráter brusco, descontínuo, fragmentado, pelo fluir silencioso, transbordante ou tempestuoso, pode contribuir para a expressão de situações, de sentimentos e de paixões de qualquer espécie (1997, p. 1127-1129).

No emprego desses meios, segundo Hegel, podem ser diferenciados os estágios no que concerne à representação poética. Assim, a dicção poética pode surgir entre um povo numa época que a linguagem ainda não está formada, mas se elabora justamente por meio da poesia. O discurso do poeta, enquanto “espressione dell’ interno” (1997, p. 1128) representa então algo de novo, que suscita a admiração, à medida que revela, por meio da linguagem, aquilo que até agora estava oculto. O autor dos *Cursos de Estética* cita, como exemplo, Dante, que soube legar ao seu povo o dom admirável de uma linguagem viva da poesia e dar a conhecer o seu gênio inventivo, ousado e pleno de energia. Mas critica o estilo de Schiller, que, apesar de usar abundantes figuras de retórica, a exposição permanece “nell’insieme prosaica” (1997, p. 1130).

Entretanto, segundo o idealista alemão, a poesia não se limita apenas a revestir-se de palavras, mas progride para o falar efetivo e, assim, se eleva para o elemento sensível do ressoar dos fone-

mas e das palavras. Isso nos conduz ao domínio da versificação. A prosa versificada não é ainda poesia, apenas versos, tal como a expressão meramente poética. De modo geral, um conteúdo tratado prosaicamente possibilita apenas uma prosa poética. Ainda, segundo Hegel, a poesia necessita do metro e da rima “come il primo e unico alone sensibile” (1997, p. 1131) e pode-se dizer que ela tem mais necessidade deles do que de uma assim denominada bela dicção rica em imagens.

Na poesia, segundo o autor de *A Lógica*, a sonoridade sensível das palavras, nas associações destas, ignora toda a sujeição, e a missão do poeta consiste exatamente em introduzir a regularidade, em impor limites sensíveis às palavras. Com isso, o poeta desenha para si uma espécie de contorno firme e quadro sonoro para as suas concepções e para a estrutura e beleza sensível delas. Como na música<sup>15</sup>, na poesia todo intervalo tem o seu acento particular.

Isso explica porque certas partes, depois de terem sido postas em relevo, atraem para si outras e juntas formam um todo perfeito. Assim, as sílabas adquirem valores variados, uma vez que as sílabas longas aparecem já acentuadas em confronto com as breves “cosicché, quando l’ictus cade su di loro, esse risultano doppiamente importanti di fronte a quelle brevi ed appaiano messe in rilievo anche di fronte alle lungue non accentuate” (1997, p. 1139).

No entanto, segundo Hegel, pode acontecer que o ictus<sup>16</sup> recaia sobre as breves e, neste caso, ocorre um efeito contrário ao que foi dito anteriormente. Ao acento do verso, vem acrescentar-se outro acento, o da palavra como tal, fora do emprego métrico. A propósito da versificação rítmica, sem rimas, segundo Hegel, os pontos mais importantes são os seguintes: A medida temporal fixa das sílabas segundo a sua distinção entre breves e longas, bem como sua composição diversa em relações e métricas determinadas; a animação rítmica pelo acento, pela cesura e pelos efeitos que resultam da coincidência entre o acento do verso e da palavra; a sonoridade que, no interior desse movimento, resulta da ressonância das palavras, sem se contrair em rimas (1997, p. 1134-1135).

Para a rítmica, que resulta não sonoridade como tal, mas principalmente da duração e do movimento do tempo, o ponto de partida simples é constituído pelo comprimento e brevidade natural

<sup>15</sup> Segundo Gonçalves e Souza, os textos denominados homéricos “não se tratam de uma literatura simples, pois são obras musicais, e delas podemos inferir uma complexidade performática que é, em várias de suas faces, especificamente musical (2008, p. 16).

<sup>16</sup> Intensidade maior de uma sílaba em relação às demais de um vocábulo, frase ou verso.

das sílabas, para cujas diferenças os fonemas mesmos, as letras, as consoantes e as vogais a serem expressas, fornecem os elementos (Ibidem). Naturalmente sílabas longas são, sobretudo, os ditongos ai, eu, oi, visto que possuem uma sonoridade reforçada concreta e duplicada, tal como entre as cores acontece com o verde. Isso também ocorre com as vogais que têm uma ressonância prolongada. Diferentemente dos ditongos e das vogais longas, se mostram como breves, segundo a natureza, as sílabas que são formadas pelas vogais breves, sem que entre a vogal anterior e a posterior estejam duas ou mais consoantes.

Na figura 9 mostra-se o sistema de versificação de Hegel:



Figura 9 - Sistema de versificação de Hegel

Fonte: Hegel (1997, p. 1131-1136).

Ao fazer suas reflexões sobre a poesia épica, Hegel enuncia que a epopeia (Epos) exige um conteúdo em si mesmo substancial, a fim de expressar que ele é e como ele é. O modo de exposição épico mais simples é o epigrama, ou epígrafe, que significa letra (s) gravadas (s) sobre colunas, monumentos, ofertas votivas e outros objetos. O epigrama diz simplesmente o que é a coisa, uma vez que ainda não há uma expressão do pensamento do homem. Este observa o que está em torno de si e acrescenta ao objeto. O passo posterior é a eliminação do desdobramento do objeto em realidade exterior e em inscrição.

Então, a poesia, sem a presença sensível do objeto, exprime a representação acerca da coisa. Os provérbios, por exemplo, nos quais os antigos condensaram aquilo que tem mais força, mais significação geral do que as coisas sensíveis, colunas, templos, constituem as bases firmes e o vínculo sustentador para os homens no agir e no saber. Para Hegel:

L'antica elegia greca ha in parte questo tono epico; così, per es., di Solone c'è pervenuto qualcosa di tale natura, che facilmente assume tono e stile parenetico: esortazioni, avvertimenti riguardanti la vita in comune nello Stato, le leggi, l'eticità ecc. Anche le massime auree che portano il nome di Pitagora rientrano in questo campo (1997, p. 1164).

Há também as cosmogonias e as teogonias que são mais profundas, mas que têm um fim didático ou moral menos explícito. Como exemplo de cosmogonias, o estudioso alemão cita as religiões orientais e, sobretudo, a poesia indiana que foi fértil na invenção e descrição muitas vezes selvagens acerca do nascimento do mundo e das potências que nele continuam atuando.

Já a respeito das teogonias, ele explicita que elas só merecem este nome porque os deuses delas não são simples personificações das forças da natureza e se opõem ao Deus único das religiões monoteístas cujo pensamento e espírito teria criado bíblias religiosas. A mais conhecida destas teogonias é a que tem nome de Hesíodo. Mas, segundo o estudioso alemão, a este gênero épico falta ainda:

da un lato, la conclusione autenticamente poetica. [...] Dall'altro, il contenuto per sua natura non offre qui la visione di una totalità in sé compiuta, in quanto manca essenzialmente della realtà umana vera e propria che è la sola a dover fornire la materia veramente concreta per l'opera delle potenze divine (1997, p. 1167).

Apesar de esses gêneros oferecerem um tom épico, o conteúdo não era ainda concretamente poético, portanto, para atingir a sua forma perfeita, a poesia épica deve prencher, segundo Hegel, as lacunas assinaladas. Na opinião do idealista alemão, as verdadeiras epopeias descrevem um estado nacional ou um acontecimento real no meio desse estado. É o conjunto da concepção de mundo e da vida de uma nação que constitui o conteúdo e determina a forma do épico propriamente dito. Isso consiste na consciência religiosa de todas as verdades do espírito humano, a vida concreta, a vida polí-

tica e doméstica e até as necessidades que a vida exterior comporta e os meios de satisfazê-las.

Assim, todas as grandes nações possuem a Bíblia do povo, porém nem todas as bíblias possuem a forma poética de epopeia. Hegel cita como exemplo o Antigo Testamento que contém muitas lendas e histórias reais, assim como fragmentos poéticos intercalados, mas o conjunto não constitui uma obra de arte. Já os poemas de Homero, considerados pelos gregos uma Bíblia poética, são considerados arte.

Em razão do caráter objetivo da epopeia, segundo o autor dos *Cursos de Estética*, o poeta, como sujeito, deve apagar-se, ou seja, deve desaparecer. Na *Ilíada*, por exemplo, ora Nestor, ora Calchas interpretam os acontecimentos, mas essas interpretações são do poeta, até mesmo o que passa na alma dos heróis, como ocorre quando Atena vem apaziguar a cólera de Aquiles:

È il poeta che ha fatto ciò, ma giacché l'epos presenta non il mondo interno del soggetto poetante, bensí la cosa stessa, il soggetto della produzione deve essere posto in secondo piano esattamente nella stessa misura in cui il poeta si immerge completamente nel mondo che egli svolge dinanzi ai nostri occhi. Per questo aspetto il grande stile epico consiste nel fatto che l'opera sembra che si canti da sé e si presenta come autonoma senza avere in testa il nome dell'autore (1997, p. 1173).

Ainda, segundo Hegel, um poema épico não pode ser criado senão por um único indivíduo, mesmo expressando o espírito de todo um povo. A respeito de *Ilíada* e *Odisseia*, o estudioso enuncia que existe uma opinião segundo a qual Homero “non è mai esistito” (1997, p. 1174) e que os diferentes cantos do poema teriam sido compostos por vários autores. Nos *Cursos de Estética*, Hegel assinala que o que constitui o conteúdo de uma obra épica não é um ato isolado e arbitrário, mas uma ação ramificada na totalidade de sua época e na vida nacional. Assim, o estado de civilização mais apropriado para servir de pano de fundo à poesia épica é o que apresenta uma forma fixa e pré-existente, mas de modo que os indivíduos se indentifiquem com ela de forma viva e original.

Nesse sentido, se forem colocados somente os heróis no topo do poema, então, a determinação do que existe ou deve existir assumiria um caráter mais subjetivo do que convém à epopeia, que deve ter um caráter objetivo. Assim, uma nação com uma constituição demasiado sólida, com leis bem elaboradas e com uma justiça eficiente não pode ser tema de uma poesia épica. Como arte, a poesia épica tem por missão colocar-nos na presença de um mundo preciso, com todas as suas particularidades e esse mundo só pode ser de um povo determinado.

Isso, segundo Hegel, também pode ser aplicado às relações do homem com a natureza, da qual ele obtém os meios para suprir as suas necessidades. Assim, o que o homem precisa para a sua vida exterior: casa, pátio, tenda, sofá, cama, espada, lança, navio, caça, comida, bebida e carro para conduzi-lo para a luta servem de pano de fundo para a poesia épica. Porém o intelecto, com todas as generalidades que exerce, e a indústria não conseguiram introduzir-se na concepção de mundo épico. É este estado do mundo, diferente do idílico, que o estudioso alemão chama de “condizione eroica” (1997, p. 1178). Nos poemas de Homero, a vida pública e doméstica não é apresentada sob o aspecto de uma realidade bárbara como mera prosa do entendimento de uma vida familiar e estatal ordenada e sim aquele centro originalmente poético. Como exemplo disso, Hegel cita a *Ilíada* em que:

Agamennone è certamente il re dei re, e gli altri principi obbediscono al suo scettro, ma il suo dominio non diviene l'arida connessione di comando e ubbidienza, di signore e servi. Al contrario, Agamennone deve usare molti riguardi e sapersi comportare con discrezione, poiché i singoli capi non sono luogotenenti o generali convocati a rapporto, ma sono indipendenti quanto lui; liberamente si sono raccolti attorno a lui o sono stati indotti alla spedizione con i più svariati mezzi, ed egli si deve consigliare con loro, perché, se non sono d'accordo, si tengono lontani dalla battaglia, come fa Achille (1997, p. 1178).

Com efeito, no excerto acima, Hegel mostra que a livre participação e a ruptura voluntária, por meio das quais a independên-

cia da individualidade se conserva incólume, dão à relação inteira a forma poética. Na visão desse estudioso, algo semelhante ocorre em Ariosto e em Tasso em que esta livre relação ainda não foi colocada em perigo. Os heróis de Ariosto, por exemplo, partem isolados para aventuras próprias. O povo comporta-se com os seus chefes como os príncipes diante de Agamenon. Dessa forma, a admiração e o respeito ante o mais forte que não quer usar de violência constituem o princípio de submissão. Assim, por ocasião de uma luta entre gregos e troianos, Homero relata que eles perderam muitos guerreiros valorosos, mas que a perda foi menos numerosa que a dos troianos. Para Hegel, só uma alma nobre é capaz de pôr no seu *pathos* toda a riqueza da sua subjetividade. Na arte ideal, o *pathos* deve ser a representação de um espírito rico e total. O idealista alemão acrescenta que é a poesia épica, mais do que a dramática e a lírica, a que mais se presta a representar os caracteres totais.

Na opinião de Merker, motivos éticos do *pathos* das ações trágicas são “forse la maggiore delle istanze positive della sua estetica circa la presenza nella tragedia greca, di problemi morali e filosofici inscindibili dalla sostanza poetica” (1997, p. LVIII). A trilogia trágica de Sófocles intitulada Édipo Rei, por exemplo, serve para Hegel como modelo de *pathos* ideal. Para Hegel, os heróis trágicos são tão culpados como inocentes. Eles agem a partir do *pathos*. Gonçalves acredita que é preciso compreender a relação entre o destino de Antígona e o de Édipo para entender o conceito hegeliano da culpa trágica. Segundo ela, Hegel formula a tese sobre a acetação de culpa pelo herói trágico “apenas na medida em que cuidadosamente distingue este conceito dialético de culpa de um conceito prosaico dessa culpa em um sentido moral moderno” (2001, p. 309).

Após delinear a poesia épica em Hegel, agora a atenção será centrada na poesia lírica. De acordo com Hegel, a lírica nasce da épica, mas ainda não se desenvolve para o drama. Contrariamente ao que sucede nas demais artes, segundo o idealista alemão, o que predomina na lírica é a subjetividade da criação espiritual. Enquanto que na poesia épica desaparece o sujeito que representa e sente em sua atividade a objetividade de tudo aquilo que ele coloca para fora, a exemplo da escultura e da pintura, na poesia lírica o coração se abre para expressão de si mesmo. Segundo Hegel, sabe-se que basta exprimir e descrever com palavras a dor ou a alegria para logo atenuá-las pelo desabafo até o alívio. No entanto, a poesia lírica não pode recorrer ao mesmo processo para produzir o mesmo efei-

to na consciência alheia, uma vez que a missão dela é mais elevada: “Il compito, cioè, di liberare lo spirito non dal sentimento, ma nel sentimento” (1997, p. 1245).

Na opinião do autor dos *Cursos de Estética*, o conteúdo da poesia lírica é a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Ele pode tratar de uma grande variedade de assuntos da vida social. Mas enquanto a épica pode apresentar em uma mesma obra a totalidade do espírito nacional em suas manifestações reais, a lírica foca apenas em um aspecto dessa totalidade. Assim:

La lirica non deve mettere in mostra bibbie poetiche, quali vedemmo nella poesia epica. Essa gode invece del vantaggio di potere sorgere in quasi tutte le epoche di sviluppo nazionale, mentre l’epos vero e proprio resta legato a determinate epoche originarie e in tempi posteriori di sviluppo prosaico riesce solo parzialmente ( 1997, v. 2, p. 1246).

Hegel vê no conteúdo da poesia lírica um fato análogo ao que acontece na pintura: os temas são completamente acidentais, ou seja, “può risiedere sia nei teneri sospiri dell’animo, sia nella novità di concezioni sorprendenti, sia infine nella arguzia di frasi e singole trovate mirabili” (1997, p. 1248). Já no que concerne à forma da lírica, por meio da qual um conteúdo se torna obra de arte lírica, o indivíduo constitui o ponto central. Por isso, o indivíduo deve aparecer em si mesmo, de um modo poético, rico em fantasia.

Como na poesia lírica quem se exprime é o indivíduo, Hegel considera que esse ser pode contentar-se com um conteúdo insignificante, uma vez que o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade, da disposição da alma e dos sentimentos. Assim, quaisquer acontecimentos, façanhas, eventos, situações físicas e morais podem ser englobados na esfera da poesia e trabalhados por ela. Ademais o conteúdo da poesia é todo o mundo de representações configuradas ricamente em fantasia. Como na música, a poesia abandona o lado oposto do ressoar e da percepção. Então o interior se exterioriza. Por meio disso, o poema lírico alcança uma unidade inteiramente diferenciada da epopeia, a interioridade.

Nessa perspectiva, um poeta lírico autêntico vive em si mesmo, aprende as relações segundo a sua individualidade e se dá a conhecer. Para ilustrar, Hegel cita o exemplo de Píndaro que quando era convidado a cantar um vitorioso nas disputas, ou quando fazia por impulso próprio, apoderava-se de tal forma do seu objeto que a sua obra já não era mais um poema sobre o vitorioso, mas uma efusão a partir de si mesmo. Assim, o que dá unidade lírica a uma obra não é o pretexto exterior, por mais real que seja, mas o movimento interior que provoca.

Outro aspecto que vale salientar é que, segundo o autor da *Fenomenologia do Espírito*, a poesia lírica pode manifestar-se em narrações descritivas. As formas mais simples deste gênero, que apareceu principalmente entre os espanhóis, são os romanceiros, que exercem profunda ação educativa. Hegel explicita também que a poesia popular constitui uma variedade da poesia lírica. Nela se reflete, sobretudo, a particularidade regional ou nacional. Não é um indivíduo singular que se torna conhecível nisso com sua peculiaridade subjetiva de exposição artística e sim somente um sentimento popular que o indivíduo traz em si mesmo. Essa originalidade fornece à canção popular um frescor que é, muitas vezes, de maior efeito. Embora a forma da canção popular seja de espécie lírica, isto é, subjetiva, falta o sujeito que expresse essa forma e o seu conteúdo como propriedade do coração.

No entanto, como a lírica é “l’expression totale dello spirito interno” (1997, p. 1260), ela não pode ficar presa a conteúdos de canções populares e sim expressar poeticamente a totalidade da vida interior. Hegel acrescenta que a lírica permite a máxima liberdade em relação ao uso de figuras como a metáfora para expressar o que quer comunicar. Ele explicita que a metáfora apresenta todos os caracteres de uma alegoria, uma vez que exprime uma significação que é clara em si mesma por meio de um fenômeno da realidade concreta que lhe é próximo e está relacionado a ela. Porém, enquanto na alegoria existe uma separação entre a própria significação e a imagem, na metáfora a separação só existe de forma virtual sem estar expressamente posta. Hegel explica que a expressão metafórica só tem um aspecto: o da imagem. Já a significação revela-se no conjunto de que essa imagem faz parte. Como exemplo, ele cita as expressões “o frescor primaveril desse rosto” e “um mar de lágrimas” que só podem ser consideradas no sentido figurado e não no sentido próprio, uma vez que o conjunto da frase só possibilita a interpretação figurada. Para Hegel, “l’ambito e la varietà di forma

della metafora sono infiniti, mentre la sua determinazione è semplice” (1997, p. 455). Já no símbolo e na alegoria as relações entre o sentido e a forma não são diretas nem necessárias.

Embora seja difícil caracterizá-lo em virtude da grande variedade de modos de concepção e de formas, bem como de conteúdos, no poema lírico, como obra de arte poética, é a interioridade subjetiva que precisa ser considerada como fator unidade. Mas para que uma obra lírica possua verdadeira unidade é imprescindível que o poeta contenha uma situação de espírito determinada, se identifique consigo mesmo e se integre na totalidade do seu eu. Neste sentido, a expressão lírica exige uma situação concreta e um estado de espírito concentrado. Segundo Hegel, “questa preminente grandezza interna costituisce la nobiltà del poeta lirico” (1997, p. 1264).

Além disso, na opinião do filósofo alemão, a poesia lírica, tal como a épica, não suporta a tirania do pensamento comum, nem a lógica puramente racional, mas requer liberdade e autonomia também das partes singulares. Portanto, a matéria do poema lírico não é o objeto em seu desdobramento real pertencente a ele mesmo, e sim o movimento interior subjetivo do poeta.

No que diz respeito às espécies particulares em que a poesia lírica se desdobra, podem-se citar inicialmente os hinos atribuídos a Homero, que contêm principalmente situações e histórias mitológicas dos deuses, para cuja glória eles são compostos poeticamente. Em segundo lugar, surge a ode, que em grego significa canto. As odes eram composições poéticas cantadas e acompanhadas pela lira.

Segundo Hegel, Píndaro que escreveu odes, entre elas as “Odes Triunfais”, “nelle sue poesie egli non tanto onora l’eroe con la gloria che riversa su di lui, quando lascia udire se stesso, il poeta” (1997, p. 1264). Como para esse estudioso o divino constitui o centro em volta do qual são dispostas as representações da arte, e só para o pensamento existe o divino como unidade e universalidade, entidade desprovida de forma que escapa à ação figurativa e formativa da fantasia, só a poesia lírica pode, no seu impulso para Deus, celebrar-lhe o poder e a glória.

Há também, segundo Hegel, as canções populares, que, em decorrência da sua imediatez, permanecem presas principalmente ao ponto de vista da canção e são, na maioria das vezes, cantáveis. Normalmente expressam sentimentos e situações de diversas classes e as relações humanas mais próximas e entoam os mais diver-

sons tanto de alegria como de tristeza ou melancolia. Muitos cantos protestantes para edificação religiosa pertencem à categoria das canções. Eles exprimem pedido de perdão, arrependimento, esperança, confiança, dúvida, fé e a nostalgia por Deus.

No que se refere às formas exteriores da poesia lírica, o que mais interessa, segundo Hegel, são o metro e o acompanhamento musical. Diferentemente da poesia épica que tem o hexâmetro, pela sua marcha firme e uniforme, como a medida silábica que mais convém, a poesia lírica exige e comporta uma multiplicidade de metros e de estrutura interna variada. Hegel explica também que a poesia lírica aproxima-se mais da música do que da rima, porque a palavra e a frase tornam-se melodia efetiva e canto.

Por essa razão, no que diz respeito à execução exterior, a poesia lírica quase sempre está acompanhada de música. Essa é a razão porque o canto popular pede acompanhamento de música, segundo Hegel. Por outro lado, canções, elegias, epístolas, “non troveranno oggi facilmente un compositore” (1997, p. 1273). Além disso, ele insiste que a poesia romântica precisa revestir-se de ritmos e da sonoridade das sílabas tônicas. Também critica as teorias que pretendem banir a versificação da poesia com o simples argumento de que no falar com metro e rima se procede contra a natureza.

No que diz respeito à poesia dramática, Hegel considera este gênero de poesia “la fase suprema della poesia e dell’arte” (1997, p. 1295). Assim, em contraste com outras matérias sensíveis, como a madeira, a cor, o som, o discurso é o elemento digno para a exposição do espírito. O idealista alemão explica que a poesia dramática surgiu da necessidade de ver os atos e as situações da vida representada por personagens, que relatem os fatos e expressem os seus propósitos mediante breves ou longos discursos.

Ademais, o drama deve ser uma ação mediadora dos princípios artísticos épicos e líricos. A primeira coisa que se pode estabelecer a este respeito concerne ao tempo. A segunda concerne à ação, como execução efetiva dos propósitos e fins interiores, despojando-a da exterioridade e colocando no lugar dela o indivíduo consciente e ativo. Mas o drama não representa uma interioridade lírica e sim uma interioridade na sua realização exterior. Entretanto, a ação não pode ocorrer se não houver um espaço, no qual o indivíduo se move.

Outro ponto importante é o movimento de progressão dramática, ou seja, começo, meio e fim. Hegel enuncia que são três os

atos mais adequados à poesia dramática. As funções desses atos são as seguintes:

Il primo espone la comparsa della collisione che nel secondo presenta in modo vivo come urto degli interessi, come differenza, lotta e intreccio, finché alla fine, giunta nel terzo al culmine della contraddizione, ha la necessaria soluzione (1997, p. 1308).

Na opinião do idealista alemão, enquanto na tragédia o eternamente substancial surge vitorioso de modo conciliador à medida que elimina a individualidade conflitante, na comédia é a subjetividade que conquista o domínio; enquanto na tragédia os indivíduos se destroem ou devem resignar-se a aceitar aquilo que eles mesmos se opuseram, na comédia, os indivíduos solucionam tudo por meio de si e em si mesmos. Segundo ele, o terreno universal da comédia é, portanto, um mundo “in cui l’uomo come soggetto si è fatto padrone completo di tutto ciò che altrimenti vale per lui come mondo i cui fini si distruggono quindi mediante la loro stessa inessentialità” (1997, p. 1341).

Para Hegel, é o tema que está na base do drama. Trata-se geralmente de dinheiro e de bens, de diferenças entre classes sociais, de amores infelizes, de mesquinhas e baixezas entre gente que vive em condições miseráveis, enfim, de coisas cujo espetáculo se nos oferece cotidianamente. Em outras palavras, é a expressão do indivíduo na luta pelos seus interesses e na defesa de suas paixões.

O autor dos *Cursos de Estética* divide o modo dramático de exteriorização em canto coral, monólogos e diálogos, mas, segundo ele, a forma completamente dramática é o diálogo. O canto coral exprime os modos de pensar e os sentimentos, ora voltados para a substancialidade dos enunciados épicos, ora para o movimento da lírica. Nos monólogos, é o interior singular que se torna por si mesmo objetivo em uma situação determinada de ação. Já no diálogo só os indivíduos agentes podem expressar reciprocamente seu caráter e finalidade, tanto no que diz respeito à sua particularidade como no que diz respeito ao seu *pathos*<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> De acordo com Hegel, dificilmente se pode traduzir a palavra *pathos*, uma vez que por “paixão” se entende algo de insignificante, de baixo, como, por exemplo, quando se diz que o homem não deve sucumbir às suas paixões. O filósofo alemão acredita que é preciso dar a *pathos* um sentimento mais elevado, mais geral, diferente de lamentá-

Quanto à medida dos versos dramáticos, o autor dos *Cursos de Estética* explica que o metro dramático ocupa exatamente o meio entre o fluir calmo, uniforme do hexômetro e a medida silábica lírica mais quebrada e cortada. A esse respeito ele recomenda o metro jâmbico, uma vez que esse metro acompanha mais adequadamente o curso progressivo da ação, e particularmente o cenário possui um tom importante de uma paixão refreada.

Ainda, segundo Hegel, como o drama concentra em si o princípio da epopeia e da lírica, a expressão dramática deve ressaltar tanto elementos líricos como épicos. Assim, o lirismo encontra seu lugar nos discursos dos personagens que expressam a sua subjetividade e a epopeia pode ser representada por descrição, por exemplo, de batalhas.

Werle considera que se para o entendimento da posição hegeliana a respeito da poesia épica importa averiguar o sentido e amplitude do caráter objetivo desse gênero, e no campo da poesia lírica igualmente era fundamental que se procurasse compreender o significado do conceito de subjetividade lírica, na poesia dramática, que se manifesta como a síntese desses dois domínios, “trata-se de examinar como neste gênero ocorre no interior da poesia uma reunião da objetividade épica com a subjetividade lírica” (2005, p. 239). Assim, a via de acesso própria para examinar esta natureza ao mesmo tempo dupla do drama consiste em partir de dois momentos fundamentais de afirmação histórica: a tragédia antiga e o drama moderno. A tragédia antiga, que surgiu da épica antiga, expressa o lado objetivo da união entre o objetivo e o subjetivo. Já o drama moderno deposita um peso maior na subjetividade existente nesta união entre a objetividade e a subjetividade. Nessa perspectiva, a tragédia antiga se realiza no clássico e o drama moderno no romântico. Este estudioso acredita que embora Hegel não negue que o teatro estava presente na tragédia antiga “suas principais análises deste ponto dizem respeito a casos do drama moderno” (2005, p. 242).

A figura 10 apresenta as diferenças que existem entre o modo de desdobramento das poesias lírica, épica e dramática:

---

vel, egoísta. Dessa forma, o sagrado amor de Antígona pelo irmão, no sentido grego, pertence ao domínio do *pathos*. Assim, “il *pathos* in tal senso è una potenza in se stessa leggitima dell’animo, un contenuto essenziale della razionalità e della volontà libera” (1997, p. 261).

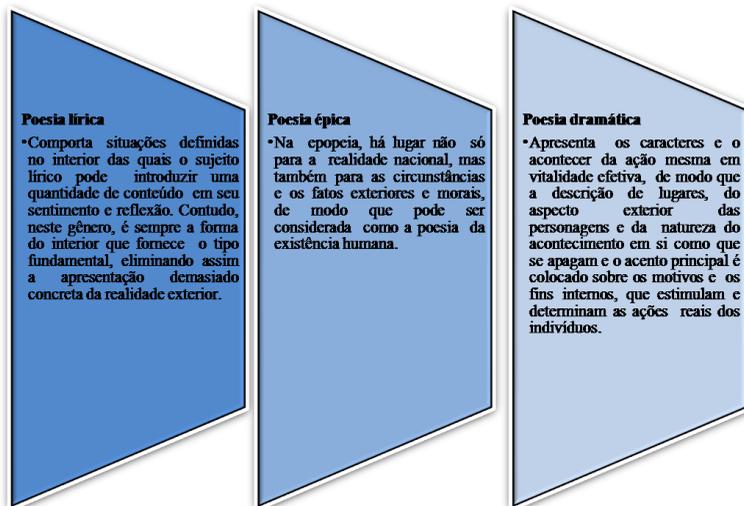


Figura 10 - Diferenças entre a poesia lírica, a épica e a dramática.

Fonte: Hegel (1997, p. 1206).

Ao longo de suas reflexões, Hegel especula a respeito de elementos de estilo. Entre esse elementos os que se relacionam à poesia são: beleza, imitação, simplicidade, feiura, subjetividade poetizadora, sublime, gosto, gênio e imaginação/fantasia.

#### a) Beleza

Na opinião de Hegel, a natureza pode ser considerada bela enquanto representação do sensível. Como para ele a manifestação da “bellezza è idea, bellezza e verità sono per un verso la stessa cosa” (1997, p. 128). Assim, nessa concepção, “il bello è l’idea come unità immediata del concetto e della sua realtà, ma l’idea nella misura in cui questa sua unità esiste immediatamente sotto parvenza sensibile e reale” (1997 p. 134). Em outras palavras, existe uma realidade exterior que possui um caráter determinado em oposição ao interior que fica em um estado de indeterminação e de abstração em vez de se concretizar na forma da unidade da alma. Por isso, esta interioridade em vez de ser verdadeiramente interior limita-se a aparecer como uma unidade que tem uma determinação exterior.

Para o idealista alemão, a unidade concreta consistiria em possuir um conteúdo de grande riqueza que faça com que a realidade exterior manifestasse a interioridade. No entanto, ele acredita que a beleza não alcançou ainda essa unidade concreta, pois ela aspira a um ideal. Segundo Hegel o que há de verdadeiramente poético na arte é aquilo que ele denomina de ideal.

Nesse sentido “a poesia dovrà sempre mettere in rilievo solo l’energico, l’essenziale, il significativo, e questo essenziale espressivo è appunto ideale e non quello che è semplicemente esistente” (1997, p. 190). Na descrição pormenorizada da narrativa de uma intriga, por exemplo, a impressão de uma fadiga enfadonha é insuportável.

Entretanto, segundo o idealista alemão, a beleza da forma não é ainda aquilo que ele denomina de ideal, porque o ideal comporta também a individualidade da forma. Assim, um rosto belo e de forma regular pode ser frio e inexpressivo.

A seguir, passemos a ver como Hegel tratou da imitação.

#### b) Imitação

No tocante à propriedade estética denominada imitação, Hegel considera que se a arte consistir numa imitação fiel do que já existe, ela priva-se de exprimir o belo. Na visão dele, a arte não pretende adaptar-se à natureza como esta aparece ao espírito, mas possibilitar que o espírito apareça sensivelmente numa existência visível adequada a ele. Como na arte o sensível corresponde à categoria do belo, da ideia do belo, a relação da ideia com o sensível é de ordem de verdade, não de natureza.

Com efeito, para Hegel, a arte não é reprodução da natureza. Trazendo a discussão para o contexto atual, parece possível dizer que, na pintura de retratos, por exemplo, em que se trata de fixar os traços do rosto, a semelhança constituiu-se um elemento importante, mas nunca é perfeita, uma vez que sempre falta algo em relação ao modelo natural.

Segundo Hegel, se a arte quiser imitar a natureza, ela estará condenada a permanecer inferior à natureza como “un verme che si sforza di strisciar dietro a un elefante” (1997, p. 53). Para ele, o homem mostra mais habilidade nas produções provenientes do espírito do que nas imitadas na natureza. Hegel explica que ao se pronunciar contra a imitação da natureza quer dizer somente que o

natural não deve ser a regra, isto é, a lei suprema da representação artística.

Hegel postula que se a imitação da natureza for considerada finalidade de arte, o belo objetivo desaparece, porque o objeto e o conteúdo do belo desaparecem, uma vez que é preciso preocupar-se em como proceder para obter uma imitação tão perfeita. Além disso, quando a “imitazione è simile al modello naturale” (Ibidem), jamais se obtém a reprodução rigorosamente fiel dos modelos. O autor dos *Cursos de Estética* considera que a poesia, por não ser puramente descritiva, em nada constitui imitação da natureza.

Entretanto, caso se queira por todo custo aplicar à poesia o princípio da imitação será preciso fazer um longo circunlóquio que reduzirá a verdade em mera probabilidade. Portanto, o fim da arte não consiste na imitação puramente formal daquilo que existe, já que, segundo ele, dessa forma de imitação só resultam artificios técnicos que não condizem com uma obra de arte. Hegel acrescenta outra propriedade estética, a simplicidade, em suas reflexões nos Cadernos de Estética.

### c) Simplicidade

A simplicidade, ainda que não discutida amplamente, é outra propriedade estética acrescentada por Hegel em suas reflexões sobre a estética na poesia. Na poesia épica, por exemplo, a vida doméstica e pública não é apresentada sob o aspecto de uma realidade bárbara nem sob a forma de uma vida familiar e política perfeitamente organizada, mas ocupando um meio ingenuamente poético. O idealista alemão cita o belo exemplo do modo de proceder simples na *Odisseia* em que Homero fala de coisas simples como do escudo de Aquiles, de casamento, da agricultura, de rebanhos e assim por diante. O estudioso também recorda que Homero se detinha na descrição de um cajado, cetro, cama, armas, vestimentas e umbrais e não se esquecia de mencionar as dobradiças nas quais é fixada a porta. Assim, abater bois, prepará-los e servir vinho são ocupações de heróis, que estes executam como sendo finalidade e prazer, ao passo que, entre nós, explicita Hegel, isso parece muito trivial, em contraste com a vida intelectual mais digna. No trecho a seguir, ele trata dessa simplicidade:

L'esistenza degli eroi ha una **semplicità** incomparabilmente piú originaria di oggetti ed

invenzioni e può quindi indugiare nella loro descrizione perché tutte queste cose sono ancora sul medesimo piano e valgono come alcunché in cui l'uomo ripone ancora l'onore della sua abilità, della sua ricchezza e del suo interesse positivo, in quanto tutta la sua vita non lo allontana da ciò per condurlo in una sfera solo intellettuale (p.1179-1180. Grifo nosso).

Para Hegel, como a vida dos heróis comporta uma simplicidade incomparavelmente mais primitiva dos objetos, o poeta pode demorar-se na sua descrição. Mas, segundo o autor de *A Fenomenologia do Espírito*, as descrições circunstanciadas de Homero, por exemplo, não devem parecer um acréscimo poético a uma questão mais rasa, e sim a apresentação desses objetos tais como existem no espírito dos homens. Ainda, na opinião do idealista alemão, a poesia pode usar a vida doméstica, “che ha come sua sostanza la rettitudine, la saggezza mondana e la morale corrente, viene rappresentata nei soliti intrecci borghesi, in scene e figure tratte dalle classi medie ed inferiori” (1997, p. 667). Logo, a poesia pode dar à arte um conteúdo familiar.

Segundo Hegel, a expressão verdadeiramente poética abstém-se tanto da retórica puramente declamatória quanto daquela pompa e jogo chistoso da dicção, ainda que se possa manifestar nisso uma beleza e liberdade de expressão. Além disso, quem faz uso da expressão poética “non deve mai perdere l'aspetto della spontaneità, ma deve anzi dar sempre ancora l'impressione di essere sgorgato quasi da sé dall'intimo germe della cosa” (1997, p. 1131). Para o filósofo, o estado de civilização mais conveniente para servir de base para a poesia épica é aquele em que os indivíduos se identifiquem com ela, de maneira original, uma vez que se forem colocados apenas heróis no cume do poema, a determinação do que existe, ou deveria existir, terá um caráter mais objetivo do que convém à epopeia.

Outra propriedade estética discutida por Hegel é a feiura.

d) Feiura

Ao tratar da arte romântica<sup>18</sup>, em oposição à arte simbólica e à arte clássica, o autor faz referência à feiura. Para ele, o feio está ligado à dor cristã e à constatação do pecado. Nessa perspectiva, o feio equivale ao mal. Assim, a aplicação da feiura em uma manifestação ideal, ou seja, na arte, seria concretizada pela possibilidade de retratar o mal, que seria um tipo de alargamento da experiência estética. Como o espírito manifesta a sua presença no sujeito humano, este tende a conquistar a vitória sobre a finitude. Para isso, ele suporta sofrimentos cruéis, dores, torturas, a fim de assegurar o triunfo do espírito, uma vez que bem-aventurada é a alma que lutou e sofreu, mais ainda a que triunfou dos seus sentimentos. Tomando como exemplo pinturas românticas que revelam esse tipo de conteúdo, Hegel explicita que elas podem retratar aspectos não necessariamente belos:

Le torture, le atrocità inaudite, il torcimento e lo slogamento delle membra, i martiri corporali, gli strumenti degli aguzzini, le decapitazioni, il supplizio dell'abbrustolimento del rogo, dell'odio bollente, della ruota ecc., sono esteriorità in se stesse brutte, repugnanti, repellenti, la cui distanza dalla bellezza è troppo grande perché possono essere scelte ad oggetto da un'arte sana (1997, p. 612).

Para Hegel, o artista pode realizar uma execução perfeita de um assunto desse gênero, mas será apenas uma perfeição referida ao aspecto subjetivo, uma vez que a representação desse processo negativo precisa de outro elemento que ultrapasse as torturas do corpo e da alma: a conciliação do espírito consigo mesmo. Segundo o estudioso alemão, existem muitas histórias, lendas e poemas sobre a feiura na literatura.

Além disso, o filósofo alemão descreve o feio como efeito de desuniões que produzem nebulosamente o feio, o odioso e o repulsivo nas esferas sensíveis e espirituais. O feio desapareceria, caso houvesse uma espiritualização completa da natureza e da história, abolindo a dissonância e a desunião.

---

<sup>18</sup> “Nelle lezioni sull'estetica la forma d'arte romantica diventa appunto l'espressione della moderna coscienza cristiana o religiosa assoluta” (MERKER, 1997, p. LXIV).

Entretanto, para Hegel isso já não compete à arte, que chega ao fim quando o cômico, o caricatural, torna-se absoluto. Para ele, o juízo entre o belo e o feio pode ser arbitrário, pois o que é feio para uns pode ser bonito para outros. Se um objeto é considerado feio é porque não possui aquilo que se julga ser belo, tal consideração é sempre subjetiva, o que é feio para uns pode ser até sublime para outros e vice versa. Segundo o filósofo, “se noi guardiamo [...] i singoli individui e il loro gusto accidentale, al gusto delle nazioni [...] questo contiene le massime diversità ed opposizione” (1997, p. 54). Mas Hegel não concede ao feio muita relevância. Isso será tratado com mais profundidade por Rosenkranz, discípulo dele, no ensaio intitulado “Estética do Feio”. Vejamos, a seguir, outra propriedade estética.

#### e) Subjetividade poetizadora

Hegel também especula sobre a subjetividade poetizadora, outra propriedade estética. Segundo o idealista alemão, quanto mais específica é a precisão que o artista deve ter, mais especializado deve ser o talento exigido para executar uma tarefa. No entanto, para a arte da poesia, o talento poético não está tão sujeito a esta condição. O poeta deve apenas ser dotado de uma rica fantasia e já que utiliza de palavras, “non deve per un verso pretendere di raggiungere la compiutezza sensibile in cui come forma esterna il contenuto va colto dall’artista figurativo” (1997, p. 1115).

Nesse sentido, a missão do poeta, apesar da grande habilidade necessária para o tratamento poético da linguagem, está isento da superação relativamente multifacetada de dificuldades técnicas. Por outro lado, quanto menos capaz for a poesia de realizar uma concretização exterior, mais deverá procurar suprir este defeito, na profundidade da fantasia, em busca de concepções artísticas autênticas. Desse modo, “il poeta è con ciò in grado di penetrare in tutte le profondità del contenuto spirituale e di riportare alla luce della coscienza tutto quel che in loro si nasconde” (1997, p. 1116). Para Hegel, se nas outras artes a interioridade deve transparecer, e efetivamente transparece por meio da sua forma exterior, também a palavra é o meio de comunicação mais compreensível e mais adequado ao espírito. A palavra permite apreender e exprimir tudo o que se agita nas profundidades da consciência, e também tudo aquilo que habita as suas regiões aparentemente mais inacessíveis. Vista dessa forma, a poesia “è in grado di abbracciare il contenuto spiri-

tuale in tutta la sua pienezza e profondità” (Ibidem). Portanto, deve-se exigir do poeta uma experiência vasta e penetrante a respeito do tema que ele quer tratar. Além disso, o poeta precisa conhecer a existência humana por dentro e por fora e ter acolhido em seu interior a amplitude do mundo. Para poder criar, a partir de sua subjetividade, o poeta deve romper qualquer laço prático com seu tema, contemplá-lo livremente e manter uma atitude isenta de qualquer interesse pessoal. Outro elemento estético utilizado por Hegel em suas reflexões é o sublime<sup>19</sup>.

#### f) Sublime

Hegel reflete sobre o sublime ao fazer análise das formas simbólicas por meio das quais se exprime a espiritualidade no Oriente Médio. Na opinião de Pinna, a análise hegeliana do sublime se desenvolve em um âmbito de “confine tra i fenomini artitici e quelli religiosi” (2007, p. 59). Em Hegel, o sublime não está relacionado apenas ao perigo e à destruição, mas, sobretudo, à elevação espiritual, moral e intelectual, acima do cotidiano e da baixaza do indivíduo. Na opinião do estudioso alemão, beleza do ideal e sublimidade possuem caráter distinto. De fato, no ideal, a interioridade penetra de tal forma a realidade que existe entre uma e outra perfeita correspondência, na qual reside, exatamente, a razão de sua interpenetração. No sublime, pelo contrário, o exterior em que a substância toma corpo, desempenha um papel subordinado à substância. Inferioridade e subordinação são condições requeridas para que Deus, desprovido de forma e cuja essência não permite que se expresse em nada de profano e de finito, possa encontrar uma expressão visível numa obra de arte. Para o idealista alemão:

Il sublime presuppone il significato in una autonomia di fronte a cui l'esterno deve ap-

---

<sup>19</sup> O termo sublime tem as suas raízes na Antiguidade. Etimologicamente vem do latim *sublimis*, composto de sub-limen. O termo em suas origens está diretamente ligado à arquitetura. A função do sublime é comover: “é o lugar onde domina o *pathos* – o lugar mais violento dos afetos, mais indicado para promover o impulso que conduz à ação (BARBAS, 2006, p. 2). Para esse autor, sublime é diferente de belo. Este está ligado ao prazer, à graça, àquilo que não perturba, àquilo que coloca o homem em relação aos outros, ou seja, desperta em nós sentimentos de calma e serenidade, quando somos confrontados com uma forma harmônica, que surge a partir da representação de informações em nossas almas e sentimentos causas de emoção e emoção.

parire solo come subordinato, nella misura in cui l'interno non vi appare ma va tanto oltre che a rappresentazione non viene appunto nient'altro che questo essere ed andare oltre (1997, p. 420).

No símbolo é a forma que desempenha o principal papel e cabe a ela ter uma significação, embora não possa exprimi-la perfeitamente. Mas, na sublimidade, ao símbolo e ao seu conteúdo a significação se opõe com toda a sua clareza e torna-se expressão da essência pura concebida de doadora de uma significação. Nesta perspectiva, a obra de arte só deve exprimir esta significação que mostra tudo o que há de sublime em Deus. Assim, a arte do sublime deve ser considerada a arte do sagrado por excelência. Ainda, segundo Hegel, a arte do sublime aparece mais limitada do que a arte simbólica, pois não vai além da aspiração ao espiritual e mantém uma corrente de permutas entre o natural e o espiritual. Este gênero de sublime é o que caracteriza a poesia sagrada dos hebreus. O conteúdo desta poesia é Deus, soberano e criador do universo. Com efeito, desaparece a ideia de procriação, a do nascimento puramente natural das coisas do seio de Deus, dando lugar à ideia da criação realizada por uma potência e uma autoridade espirituais. Para ilustrar, o filósofo alemão faz uso do exemplo típico de sublime já utilizado na obra de Longino: “Dio disse: sia la luce! E la luce fu” (1997, p. 422).

Na poesia sagrada do sublime, perante o ser infinito, o mundo fica imobilizado na sua determinação racional, ao contrário da concepção simbólica em que nada está firme no seu lugar e o finito a qualquer momento pode transformar-se em divino e o divino pode descer ao finito. Nesta concepção, que não violenta e deixa subsistir as leis naturais é que aparece o milagre. Portanto, para Hegel, o sublime propriamente dito consiste em que “l'intero mondo creato appare in generale come finito, limitato, che non sostiene se stesso né poggia su di sé, e su questa base esso può essere considerato solo come un acessório a gloria e lode di Dio” (1997, p. 424). Na opinião de Pinna, Hegel aprofunda e articula progressivamente “l'aspetto simbolico-religioso della sublimità nelle culture orientali in relazione ad un interesse sempre crescente per la storia delle religioni antiche” (2007, p. 61). Outra propriedade estética utilizada por Hegel em suas reflexões sobre poesia é o gosto.

### g) Gosto

Na opinião de Hegel, o gosto serve para apreciar a aparência exterior de uma obra de arte, o arranjo dos diversos elementos, a habilidade de execução, a técnica mais ou menos elaborada, ou seja, “*il senso educato della bellezza*” (1997, p. 42) denomina-se gosto. Ademais, o gosto é um modo sensível de apreender o belo e este, por sua vez, seria a ideia concretizada sensivelmente. A teoria das belas-artes e das ciências do belo destina-se a formar o gosto. Mas o gosto é um modo sensível de apreender o belo. Ele não vai além dos detalhes, de modo que estes concordem com o sentimento, e repele a profundidade que o todo consegue produzir.

Ao postular a importância do gosto para se apreciar uma obra de arte, e aqui o olhar volta-se à poesia, Hegel oferece aspectos suscetíveis que possam interessar a um especialista, uma vez que o papel deste é voltar-se para aspectos técnicos, sobre as condições históricas e outras circunstâncias exteriores. Como a obra de arte deve dirigir-se ao homem e possuir uma matéria sensível, o idealista alemão acredita que seria uma obra de péssima poesia dar forma imaginativa a uma ideia já anunciada em prosa. Essa reflexão permite considerar que a bela arte está destinada “a suscitare il sentimento” (1997, p. 41). Ao contemplá-la, um indivíduo pode mergulhar nela e até esquecer a própria existência.

Para Hegel, o sentimento é objetivo, mas a obra de arte deve possuir um caráter de universalidade e objetividade. Ao ler uma poesia, por exemplo, é possível mergulhar nela até esquecer-se de si mesmo. Tal como na religião, ela deve conduzir-nos ao esquecimento do particular enquanto a examinamos. Porém, quando a atenção se centra nas particularidades, o exame da poesia se torna uma ocupação fastidiosa, porque esta é ocupação do especialista e não do apreciador de arte. Ao gosto, o que importa são os aspectos exteriores, secundários, acessórios das coisas. A subjetividade em relação ao objeto estético deve estar mais interessada em conhecer, entregando-se às particularidades de cada objeto, do que em preferir. Dessa forma, ter gosto é ter capacidade de julgamento, sem preconceitos. Além disso, se examinamos o particular à luz do sentimento, consideramos não a coisa em si, mas nós mesmos e as nossas particularidades subjetivas. Para precisar melhor, o fim da obra de arte é despertar em nós o sentimento do belo. Esse sentimento assume o sentido do belo que, em outras palavras, é ter gos-

to. Hegel também refletiu sobre a propriedade estética criadora de fantasia denominada gênio.

#### h) Gênio

Hegel denomina gênio/talento a “attività produttiva della fantasia [...] con cui l’artista trae la forma reale in se stesso come sua opera pi  intima cid  che   in s  e per s  razionale” (1997, p. 318). Mas o filósofo alemão adverte que não se deve confundir a fantasia com a imagina o meramente passiva, uma vez que a fantasia   criativa. Em geral, segundo Hegel, distingue-se o talento do gênio. Diz-se tal pessoa tem talento como violinista, outro como cantor, mas para realizar algo com perfei o   preciso ter dons para a generalidade da arte e perceber dentro de si a inspira o que são o gênio possui. Para Hegel, “il talento senza gênio non oltrepassa quindi i limiti dell’abilit  esterna” (1997, p. 319). Segundo ele, normalmente, se diz que gênio e talento são inatos ao homem, mas isso em certo aspecto   verdadeiro e falso em outro. Pode-se dizer, por exemplo, que um homem nasceu para pensar, para cultivar as ciências. Neste sentido, basta ter recebido uma educa o e ter trabalhado com aplica o. No entanto, para as artes, são necessárias disposi es específicas, essencialmente naturais. Assim, o artista/poeta não se limita a revestir as suas produ es da forma puramente espiritual do pensamento, e não recusa o domínio da imagina o e da sensibilidade. Também não esquece que quem fornece a matéria para realizar a sua obra   o mundo sensível. Hegel explicita que as diferentes artes dependem do gênio nacional e das disposi es naturais de um povo. Como exemplo, o idealista alemão cita os italianos que possuem, segundo ele, o dom natural do canto e da melodia; os gregos que souberam dar ao poema épico uma magnífica forma e atingiram a perfei o na escultura.

Cellerino, por sua vez, explica que a história do gênio   já em Setecentos a história da guerra que todas as intelig ncias da Europa “mossero al francese che aveva osato nominare le regole in cospetto del genio” (1995, p. 943). Segundo ela, as letras inglesas j  haviam utilizado a expressão em 1734 e, em 1813, a obra *Allemagne* de Madame de Sta l consagra o g nio alemão contra a conven o francesa. Esta autora também diz que os delineamentos do g nio inicialmente n o se referem   discussão entre antigos e modernos. Na opinião dela, os talentos livres ou românticos e o gênio que “secondo il senso comune disprezza i legami dell’arte, le vane

regole e le poetiche precostitute, hanno una parentela assai stretta , perchè nascono in um unico parto” (Ibidem).

Outro traço que caracteriza o gênio, na opinião de Hegel, é a facilidade da produção interior e o empenho técnico que ocorre em algumas artes. No caso do pintor, faz-se referência aos obstáculos em relação ao desenho, ao domínio das cores, a sombra e a luz. No que diz respeito ao poeta, comenta-se sobre a dificuldade da métrica e da rima. No verdadeiro artista, há a coexistência da representação teórica e do dom de execução. O que se agita na sua fantasia se manifesta diretamente na sua poesia. Assim,

il genio autentico è da sempre venuto a capo dei lati esterni dell’escuzione tecnica, e ha domato anche il più povero e apparentemente più indocile materiale, a tal segno che questo è stato costretto ad accogliere in sé e manifestare le forme interne della fantasia (1997, p. 321-322).

Segundo Hegel, são os estímulos exteriores que incitam a inspiração, mas é o interesse sobre o assunto vivenciado dentro do poeta que faz surgir a inspiração do gênio. Logo, a inspiração artística nada mais é que “l’essere riempiti interamente dalla cosa, essere presenti interamente nella cosa e non aver pace prima che sia conziata ed in sé conchiusa la forma artistica” (1997, p. 324). Assim, quando o artista tiver identificado o objeto deverá possuir a sabedoria de esquecer a sua particularidade subjetiva, para se embeber inteiramente do seu assunto, mas é a inspiração que dá ao artista a liberdade para desenvolver a atividade criadora. Outra propriedade estética abordada por Hegel foi a imaginação criadora/fantasia.

### i)Imaginação criadora

Hegel denomina a imaginação criadora de fantasia para diferenciá-la da imaginação puramente passiva e explica que nesta atividade criadora há um dom e um sentido “per cogliere la realtà e le sue forme, che imprimono nello spirito, mediante un attento udire e vedere, le più varie immagini di ciò che esiste” (1997, p. 316). Há também, segundo ele, uma memória capaz de manter na lembrança o colorido mundo destas imagens multiformes. Mas o estudioso assevera que a imaginação criadora/fantasia não se limita à simples

apreensão da realidade exterior e interior, uma vez que a obra de arte não é somente uma manifestação do espírito encarnado em formas exteriores, “ma ad apparenza esterna devono giungere anche la verità e razionalità del reale, in sé e per sé essenti” (1997, p. 317). Ademais, o idealista alemão entende que uma fantasia fácil jamais produzirá uma obra durável. Assim, a missão da imaginação criadora é ter consciência desta racionalidade intrínseca e mantê-la na forma de proposições e representações gerais, porém de acordo com uma realidade concreta e individual. Dessa forma,

l'artista deve rappresentare a se stesso quel che in lui vive e si agita, nelle forme e nelle apparenze di cui ha assunto in sé immagine e figura, e che sa piegare al suo scopo nella misura in cui sono in grado di accogliere e compiutamente esprimere anche per parte loro il vero in se stesso (1997, p. 317-318).

Para atingir essa recíproca penetração do conteúdo real e do conteúdo racional, o artista deve fazer uma reflexão calma e vigilante para atingir a profundidade do seu sentimento. Hegel entende que sem reflexão, sem escolha, sem comparações, o artista não consegue dominar o conteúdo que pretende abordar. Despertando a sensibilidade, o artista pode fazer com que o assunto se mantenha “in unità soggettiva con l'io interno” (1997, p. 318). Dessa forma, o artista não deve apenas ter experiência do mundo em todas as suas manifestações exteriores e interiores, mas que tenha também suportado algum sofrimento. Hegel ressalva que o conteúdo da fantasia poética ocupa um lugar intermediário entre a universalidade abstrata do pensamento e a corporeidade sensível e concreta das outras artes particulares, uma vez que o poeta não apenas tem que instituir o mundo interior do ânimo e da representação de si mesmo, mas também necessita encontrar um elemento interior que satisfaça a este interior.

Após o delineamento dos elementos estéticos que compõem as reflexões Hegel sobre poesia, passemos a seguir às reflexões de Leopardi.

## CAPÍTULO II - A ESTÉTICA DE LEOPARDI

### 2.1 A ESTÉTICA NA CARTA DE 1816 E NO *DISCORSO DI UN ITALIANO INTORNO ALLA POESIA ROMANTICA*

Um dos primeiros escritos de Leopardi sobre estética, com especial atenção à poesia, foi uma carta, escrita em 1816, aos compiladores da Biblioteca Italiana e o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, de 1818, como veremos a seguir.

Em 1816, após ler o artigo “Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni”, de Madame de Staël, publicado na primeira edição da revista *La Biblioteca italiana*, e traduzido por Pietro Giordani, Leopardi escreveu uma carta em réplica ao que a estudiosa francesa havia escrito, mas a carta não foi publicada. Nesse artigo, Staël fazia uma análise sobre como a tradução era feita pelos franceses, ingleses, alemães e italianos. A respeito dos primeiros, ela dizia serem raras as boas traduções poéticas. Os ingleses, apesar de terem feito traduções com exatidão e naturalidade, não tinham o estilo e a potência de Homero. Os alemães, por sua vez, tiveram Voss que traduziu Homero como ninguém traduziu em outra língua. Em relação aos italianos, a principal crítica era a tradução quase que exclusiva dos clássicos. Na opinião de Madame de Staël, os italianos deveriam:

tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche (2007, p. 396).

Leopardi, por sua vez, até concorda que o poeta deve ter conhecimento de “Storia, di Geografia, di Metafísica, di Morale, di Teologia” (2007, p. 402), mas discorda que tenha que conhecer os gostos de todos os povos e a forma como aplicam as suas ideias históricas, físicas, metafísicas e teológicas. Ele defende a tradição literária italiana como razão patriótica e demonstra a necessidade de os autores italianos estudarem de forma madura os autores gregos, latinos e italianos, “che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo” (2007, p. 404-405).

Além disso, recorda que os gregos chegaram ao ápice da poesia e os outros não podiam fazer outra coisa que imitá-los. Homero, o maior de todos os poetas, não teve modelo. Quanto aos latinos, Dante sempre será imitado. Critica os modernos por fazerem cópias de outras cópias e diz que não vê como se pode ser original recorrendo a outros autores. O enfrentamento do poeta de Recanati, em relação à poesia dos modernos, ocorre com base na compreensão de realidade. A dificuldade que os modernos têm de criar uma poesia que tenha forma harmoniosa e que evoque a magia da natureza tem tudo a ver com o distanciamento que o homem estabelece com a natureza. Para fazer poesia, é preciso de nostalgia. Portanto, o autor do *Discorso*<sup>20</sup> sugere que os modernos imitem os antigos que escreviam com desenvoltura e deixavam espaço para que os leitores criassem as suas próprias fantasias.

Ainda, segundo Leopardi, entre os seus contemporâneos poucos são originais, uma vez que o terreno é estéril e não produz nada de novo. Além disso, os modernos nunca conseguiram se igualar aos antigos, porque:

essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato (2007, p. 403).

O autor do *Zibaldone* acredita que não se deva ignorar o que pensam e criam os estrangeiros que escrevem com engenho, mas conhecer não significa que seja necessário imitar. Segundo Gaetano, Leopardi amadureceu a sua vocação classicista por meio da escola *marchigiano-romagnola*<sup>21</sup> que lhe deu a luz para escrever a carta. Para este estudioso foi uma experiência que exemplifica a

<sup>20</sup> Segundo Brose, “in this Discourse Leopardi explicitly supports the Classicist position, all the while actually espousing views consonant with what we call Romanticism. The poet, according to Leopardi, must always strive for naturalness and simplicity, quality this he admired in his beloved Greeks (2005, p. 267).

<sup>21</sup> Uma escola literária cuja particularidade era “la difesa dagli avamposti del nuovo delle lettere classiche, esaltate a tal punto che in alcuni esponenti si tradusse in punte di chiesura dogmatica e becero legittimismo” (GAETANO, 2002, p. 37).

tentativa de um intelectual da província pontificia “di partecipare a pieno titolo [...] ad un dibattito di portata nazionale che richieva di indebolire le ragioni del partito classicistico e della sua millenaria tradizione (2002, p. 37).

Em janeiro de 1818, o jornal *Spettatore* publica em dois fascículos um texto sobre o Giaurro, fragmento de um conto turco, escrito por Lord Byron e transposto em versos italianos por Pellegrino Rossi. Segundo Camiciottoli, o texto de Byron “é trasformato da Di Breme in un vero e proprio saggio di poetica romantica, ottenendo comme effetto più immediato quello di rinfocolare la querelle non ancora sopita tra classicisti e romantici” (2010, p. 88).

Nesse ensaio, Di Breme diz que os antigos faziam poesia sobre qualquer tema por ignorância e por acharem que no tempo presente são incompatíveis a lógica e a ilusão das fábulas. Leopardi escreve então “con furia il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, una delle più belle tra le Difese della poesia, che mai siano state ideate” (COPIOLI, 2007, p. 5).

No *Discorso*, que é considerado por Pietro Citati “un testo apocalittico, assai più della canzone ‘All’Italia’” (2010, p. 142), Leopardi censura Di Breme por este ter dito que os antigos faziam poesia sobre qualquer tema por ignorância e por acharem que no tempo presente são incompatíveis a lógica e a ilusão das fábulas. Para o recanatense, as colocações de Di Breme parecem perigosas, visto que “sono per la più parte acute e ingegnose e profonde” (2007, p. 73), e, apesar de serem colocações falsas, podem persuadir muitas pessoas.

Ainda no *Discorso*, Leopardi faz várias críticas aos modernos<sup>22</sup>: censura os românticos por acreditar que eles se esforçam ao máximo para desviar a poesia do relacionamento com os sentidos; critica os românticos por aceitarem que, para iludir, a fantasia tem que estar adequada aos costumes e verdades atuais; diz que o poeta deve imitar a natureza, contrariamente aos românticos que pensam que a inclinação ao primitivo não faz parte de nós (2007, p. 75-80).

Mas Leopardi reconhece que a poesia romântica, com suas semelhanças e formas, causa deleite a um grande número de pessoas por três motivos: a corrupção do gosto que existe entre os poetas

---

<sup>22</sup> Segundo Copioli, “nella polemica con la modernità, che i romantici incarnano, almeno in questo momento, Leopardi antivede ciò che un secolo dopo testimonierà Walter Benjamin, sulla liquidazione del valore d’autenticità (l’unicità, la quintessenza) dell’opera d’arte”.

e leitores; o caráter tosco de corações e fantasias; a singularidade dos temas. Para o autor dos *Cantos*, a singularidade da poesia romântica não se encontra nos objetos, mas na imitação de coisas que “sono per noi comuni e presenti, e ci stanno o ci passano tutto giorno avanti agli occhi” (2007, p. 105).

Por isso, Leopardi considera que a verdadeira poesia está na raridade da imitação e na familiaridade do objeto. Percebe nos românticos uma contradição por eles criticarem os temas escolhidos pelos italianos, como as fábulas gregas, e usarem fábulas celtas e árabes, ou seja, temas antípodas. Reprova o sentimentalismo expresso pelos românticos que se fundamenta no horror e na redução de toda a poesia ao sentimental, postura que exclui as epopeias, as canções triunfais, as odes, os cantos da categoria de composição poética.

Para o autor do *Zibaldone*, a natureza pura, como era vista pelos antigos, como, por exemplo, a lua sobre um lago ou um bosque, o corte da lenha, deve suscitar sentimentos sem que haja necessidade de acrescentar nada. Os antigos retratavam a natureza, os objetos e as circunstâncias. Leopardi questiona ainda como os românticos podem dizer que os antigos não eram sentimentais se a natureza é sentimental e os antigos a imitavam. Na opinião dele, é preciso suscitar o patético, que os franceses denominavam de “sensibilitè” e que também poderia ser denominado de sensibilidade. É justamente neste ponto que, segundo Leopardi, Breme e os demais românticos se desviam do rumo. Para o recanatense, a força da imaginação<sup>23</sup> ou da fantasia necessita do pathos. A imaginação consiste em um olhar onipotente.

Ungaretti acredita que o artigo de Di Breme foi essencial para a formação de Leopardi, provocando considerações fundamentais para sua poética, por isso, este crítico vê o *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* como uma arte poética. Afirmar que tomado conhecimento do texto de Breme<sup>24</sup>, Leopardi conscientizou-se de:

<sup>23</sup> Leopardi faz uso do significado de imaginação que era aplicado no mundo grego e latino. Segundo Brettoni (1997, p. 63), “la parola φαντασία copriava un’area semantica molto vasta, conteneva contemporaneamente i ter sensi di vedere, ricordare, fingere, ma anche apparire (come nel sogno), vedere-sapere”.

<sup>24</sup> Para Curi, as discussões das teses de Di Breme foram logo superadas pelas circunstâncias e, em particular, pelo desenvolvimento do pensamento de Leopardi que lhe permitiram esclarecer a própria poética e retomá-la com mais precisão, ora polemizando com o adversário, ora concordando com ele sobre algumas teses que serão fundamentais no seu sistema, como, por exemplo, a contraposição natureza e razão, poesia e fi-

- a) l'importanza del patetico ai suoi tempi;
- b) che non poteva esserci poesia senza un sentimento dell'infinito;
- c) che l'infinito era um'illusione, originata dalla potenza evocativa, dalla potenza incantatoria della parola” (2007, p. 44).

Camiciottoli, por sua vez, assegura que o Discurso parece ser a evidência mais sólida da formação gradual e progressiva do pensamento estético leopardiano que percorre longas curvas já bem delineadas. De um lado, procura conciliar a admiração pelos antigos com as exigências da literatura moderna; de outro lado, procura preservar a disciplina violada pelos abusos do Romantismo (2010, p. 93).

Ao rebater Di Breme, o poeta recanatense insiste sobre os seus conceitos de natureza e naturalidade. Segundo ele, os antigos em geral cantam mais que podem a natureza e os românticos mais que podem a civilização, “quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini” (2007, p. 93).

Além disso, para Leopardi, a imitação a que se referem os românticos milaneses parece um artifício, uma vez que não é possível imitar a natureza longe dela. Ademais não é plausível utilizar a palavra natural onde a natureza está ausente. Leopardi explica que para os antigos a poesia era imitação do sensível, da natureza viva. No entanto,

i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale (2007, p. 75).

---

losofia, a concepção da poesia como imitação da natureza, que é tão imaginativa, a ideia que a ciência e o real matam a imaginação, a distinção entre engano e ilusão da imaginação e o engano e ilusão do intelecto e a questão do hábito. Tudo isso, segundo Curi, são “oggetti dell'indagine che ha e avrà come campo lo *Zibaldone* (2002, p. 401).

Com o *Discorso*, Leopardi constrói a própria teoria da imitação em oposição às teses românticas. Além disso, o poeta recanamente estabelece uma importante diferença entre os românticos e os poetas clássicos. Para Leopardi, os românticos buscam a civilização e as formas de beleza mutáveis, enquanto que os clássicos buscam a natureza e as formas e belezas imutáveis. Essas colocações ganham dimensão e profundidade nas reflexões sobre estética do *Zibaldone*, como se pode constatar na próxima seção.

## 2.2 A ESTÉTICA DE LEOPARDI NO *ZIBALDONE DI PENSIERI*

O *Zibaldone di Pensieri* é uma espécie de diário, que, como observa Asor Rosa, dada “la complessità e la varietà delle considerazioni che vi sono raccolte, può anche essere letto in maniera autonoma” (2009, p. 558).

No *Zibaldone* há um palco de muitas reflexões: natureza e arte; filosofia e moral; verso e prosa; língua e estilo; antigo e moderno; prazer e dor; tradução e interpretação; poesia e música; o comportamento dos homens e as línguas que falam; a história da língua italiana considerada em relação às diversas épocas que a caracterizam. Há também, segundo Prete, uma zona de reflexão leopardiana “che si distende, con interruzioni e riprese, lungo tutto il tempo di scrittura dello *Zibaldone*. Si tratta delle annotazioni sull’assuefazione, sull’esercizio, sulla formazione delle facoltà” (2002, p. 105), ou ainda, de acordo com Solmi, o *Zibaldone* apresenta “un pensiero in movimento” (1983, p. XXXII), tanto pelas suas conclusões e afirmações quanto pelo seu procedimento irrequieto e rigoroso.

Solmi explicita que no *Zibaldone* são reconhecidos dois setores bem distintos e independentes entre eles: um estritamente filológico e outro filosófico-moral. O aspecto filológico mostra um Leopardi especialista. Já o aspecto filosófico-moral demonstra a necessidade de o jovem Leopardi prospectar-se intelectualmente. A maturação filosófica expressa nessa obra deu-se aos vinte e um anos quando Leopardi foi forçado a fazer um repouso em decorrência de uma doença nos olhos. Além disso, segundo Solmi, o *Zibaldone* tem todas as características de uma obra destinada para durar e surpreende por sua atualidade e nisto consiste o segredo de sua importância. Ainda, de acordo com esse crítico italiano:

Lo *Zibaldone* viene incontro al nostro gusto moderno per gli stati spontanei e germinali della riflessione colta nel suo puntuale svolgimento e arricchimento, e al correlativo nostro sospetto per gl'irrigidimenti dialettici e sistematici. Inoltre una tale attualità si riflette anche nella novità, cronologicamente intesa, di tanti aspetti del pensiero di Leopardi [...] (1983, p. XLVII).

Contrariando alguns autores que afirmam ser o *Zibaldone* uma obra assistemática, Cacciapuoti explicita que há um sistema que move todo o percurso do texto. Além disso, na opinião da autora, o *Zibaldone* possui uma forma aberta, seja pela sua própria estrutura seja pela sua composição lógica que proporciona diversas e infinitas possibilidades de percurso. Essa estudiosa explica que o *Zibaldone* é composto de inúmeros outros textos, sendo que cada um deles tem a sua especificidade e mantém-se ligado ao jogo fragmentado da obra. Para Cacciapuoti, “la scrittura delo *Zibaldone* è [...] una scrittura incentrata sulla possibilità in testo che offre virtualmente altri testi” (2002, p. XXIX), logo, parece ser possível afirmar que pode ser considerado um hipertexto.

Stefano também define o *Zibaldone* como um texto de caráter hipertextual, como se pode verificar no trecho a seguir:

Lo *Zibaldone* potrebbe definirsi l'antesignano dell'ipertesto: è il primo testo, nella storia della letteratura, a proporre una lettura non lineare, ma reticolare, sia pure mantenendo la bidimensionalità della scrittura. Attraversando l'apparente caos esteriore, il lettore costruisce un suo *cosmos* per mezzo di rimandi, notazioni che ricordano i links dell'ipertesto. E' un testo "tridimensionale", più esattamente è un insieme di blocchi o frammenti testuali collegati fra loro secondo una rete di interconnessioni semantiche non sequenziali. Come l'ipertesto anche lo *Zibaldone* potrebbe essere letto come un sistema reticolare, fatto di associazioni, che ricorda il funzionamento della mente umana (2010, p. 2).

Na opinião de Leopardi, a literatura e as belas artes estão sujeitas a regras universais que mudam, mas, de modo particular, devem mudar não somente as diversas naturezas, “ma anche le diverse qualità mutabili, vale a dire opinioni, gusti, costumi ec. degli uomini, che danno loro diverse idee della convenienza relativa” (2005, p. 66). Convicto de que a literatura e as belas artes estão sujeitas aos costumes, aos gostos e às opiniões das pessoas, e de que o belo é relativo, Leopardi diz que, depois de Locke, supor o belo e o bom absolutos é retornar às ideias de Platão, ressuscitar as ideias inatas após tê-las destruído, uma vez que “tutto non è buono, bello, vero, cattivo, brutto, falso, se non relativamente; e quindi la convenienza delle cose fra loro è relativa, se così posso dire, assolutamente” (2005, p. 309).

Para Camiciottoli, “l’estetica può essere considerata una scienza nella misura in cui agisce quale strumento conoscitivo all’interno della sistematica totalità del sapere. L’uomo, in quanto essere, sente e, solo sucessivamente, pensa” (2010, p. 194), já que, para Leopardi, as sensações e os sentimentos pertencem a uma dimensão poética da qual a razão não pode prescindir, pois como ele mesmo afirma “tutto ciò ch’è poetico si sente piuttosto che si conosca e s’intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s’intende, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo” (2005, p. 637).

No início do *Zibaldone*, período que corresponde entre 1817 e 1818, Leopardi delinea um sistema de Belas Artes “in drastica opposizione al coro romantico” (CAMINCIOTTOLI, 2010, p. 65). Ao elaborar esse sistema, Leopardi parte do princípio de que toda arte deve ter como objeto o verdadeiro, devendo ser elaborado a partir da imitação da natureza. Diz o escritor que não é o belo, mas o real, ou seja, a imitação da natureza o objeto das belas artes. Segundo ele, “se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti” (2005, p. 11). Percebe-se que Leopardi traça as suas reflexões aproximando-as da natureza: “La perfezione di un’opera di Belle Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della natura” (2005, p. 12).

Segundo o recanatense, se fosse o belo, ou o mais bonito, aprazeria mais e, dessa forma, se atingiria a perfeição metafísica que, ao invés de agradar, causa estuacão nas artes. Para elucidar, Leopardi diz que o belo não é somente o que está nos limites da natureza, já que é a imitação da natureza que proporciona o prazer das

belas artes. Se fosse o belo por si, seria o mais bonito que iria dar prazer, mas isso não ocorre, uma vez que paixões, mortes e tempestades podem agradar ainda que sejam ruins.

De acordo com Gaetano, Leopardi apresenta uma estética caracterizada “pertanto dal superamento delle concezioni metafisiche del bello ideale invalse nella tradizione occidentale e in parte ancora dominante ai suoi tempi nella cultura di strazione classicista” (2002, p. 16). Observa-se que as reflexões estéticas de Leopardi têm o intuito de classificar os gêneros literários conforme a nobreza dos objetos imitados, como se pode observar no fragmento a seguir:

Diversi rami della imitazione che formano i diversi oggetti delle belle arti e i diversi generi p.e. di poesia, i quali tanto più son degni e nobili quanto più degni ec. sono gli oggetti, onde un genere che abbia per oggetto il deforme, sarà un genere poco stimabile e da non mettersi p.e. coll'epopea, benché anch'esso sia un genere di poesia destando la meraviglia e quindi il diletto col mezzo dell'imitazione (2005, p. 13).

O poeta de Recanati não utiliza o termo estética introduzido por Alexander Baumgarten em 1750 (*Aesthetica*). Em vez disso, recorre ao termo “Belle Arti”, que deriva dos escritos teóricos franceses da primeira metade de 1700, divulgados na Itália por Giuseppe Parini na sua “Lezione di Belle Lettere” (CAMICIOTOLLI, 2010, p. 69). Para esse estudioso de Leopardi, “il Sistema di Belle Arti ricorda, non solo nel titolo, un testo molto diffuso nel Settecento, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* di Charles Batteux” (Ibidem). De acordo ainda com Camiciottoli, Batteux colocava a natureza como centro de todos os processos artísticos e produtivos, perseguindo o objetivo de uma simplificação do discurso relativo às Belas-Artes. Embora tenha seguido o caminho aberto por Batteux e demonstrado em muitas de suas observações o magistério aristotélico, Leopardi avança com as suas próprias reflexões e constrói o seu próprio sistema.

No sistema de Belas-Artes elaborado por Leopardi, este diz que o fim da poesia é “il diletto; secondario alle volte, l'utile. - Oggetto o mezzo di ottenere il fine - l'imitazione della natura, non del bello necessariamente” (2005, p. 13). A causa primária do fim é a

surpresa, força do admirável e de seu desejo inato no homem, disposição para acreditar no admirável ou em outra coisa real ou verossímil. Neste sentido, o prazer das tragédias não é causado pela coisa imitada, mas pela imitação que surpreende. Esse deleite/prazer gerado pela surpresa é o prazer suscitado pelas Belas-Artes, como, por exemplo, o horror ao tédio. Leopardi também explica que desproporção, inconveniência, coisas fora do lugar, feiura, deformidade, crueldade, tristeza, quando empregadas ou colocadas nos seus lugares não são defeitos, uma vez que agradam e através da imitação causam surpresa. Logo, o feio deve permanecer no seu lugar, ou seja, na comédia e na tragédia, já na épica e na lírica terá um lugar raro, uma vez que o vil raramente deve ter lugar na poesia. No sistema de Belas Artes, Leopardi define a lírica e a epopeia como formas de representação do sublime, mas também do belo, como se pode ver no quadro a seguir:

Del Bello Epoepa, Lirica ec.	Del Sublime Lirica Epoepa ec.	Del terribile Tragica ec.
Del ridicolo e vizioso ec. Commedia Satira Poesia bernesca	<p>Vari rami del bello.</p> <p>Belo delicato – grazioso, ameno - elegante. V. Martignoni ec. Annali di Scienze e lettere n. 8. p. 252-54. Ci può essere il bello delicato e il non delicato. Ercole Apollo.</p> <p>Bello sublime. Giove.</p>	

Quadro 1 – Representações do belo e do sublime.  
Fonte: Leopardi (2005, p. 13).

Na opinião do poeta de “Alla Luna”, com relação às Belas-Artes, o entusiasmo impede a invenção, já que “l’eccesso delle sensazioni, o la soprabbondanza loro, si converte in insensibilità” (2005, p. 177). Por isso, é preciso muita calma para um bom desempenho. Assim, o ânimo do poeta ou do escritor ainda que “nato pieno di entusiasmo di genio e di fantasia, non si piega più alla creazione delle immagini, se non di mala voglia, e contro la

sottentrata o vogliamo dire la rinnovata natura sua” (2005, p. 179).

Caminciottoli (2010) afirma que a estética leopardiana está embasada no princípio mimético. Esse princípio configura-se de três formas diferentes:

- 1) mimesis intesa come imitazione della natura; da cui, in base alla nobilita degli oggetti imitati, secondo uno schema di rigida osservanza aristotelica, nasce la divisione dei generi letterari;
- 2) mimesis retorico-letteraria, intesa come imitazione di altri autori, strettamente legata all’inventio dall’uso dei loci memoriae;
- 3) mimesis che invece riguarda più strettamente la ricezione, la reazione cioè del pubblico (lettore o spettatore) all’opera letteraria (2010, p. 153).

Lendo *L’Essai Sur le Goût* de Montesquieu, presente na biblioteca da família, e apoiado de uma série notável de outras publicações, Leopardi obteve, segundo Prete, “il primo slittamento del bello dall’ordine estetico” (2006, p. 141). A presença assídua desse filósofo do iluminismo no *Zibaldone* leva Leopardi a adotar um método analítico capaz de indagar sobre os fundamentos da estética, como, por exemplo, as leis relativas ao belo, à graça, ao gosto, o hábito, a natureza, o prazer, a surpresa, entre outros. O trecho abaixo revela um dos princípios sobre estética adquirido por Leopardi em *L’Essai Sur le Goût*:

Perchè una cosa non piacevole per se stessa, tuttavia piaccia quando riesce inaspettata, in somma da che derivi il piacere della sorpresa considerata puramente come sorpresa, si spiega colla teoria della noia esposta di sopra in questi pensieri. Perchè l’uomo prova piacere ogni volta ch’è mosso potentemente, purchè non dal timore o dal male. Perchè poi il piacere inaspettato riesca ordinariamente maggiore dell’aspettato, si spiega parte colla detta ragione, parte con quella che ho notata, p.73. E v. se vuoi

Montesquieu *Essai sur le goût. Des plaisirs de la surprise*. Amsterdam 1781. p.386. Du je ne sais quoi. p.394. progression de la surprise p. 398. (2005, p. 76).

Com a influência de Montesquieu<sup>25</sup> e das ideias antropológico-políticas de Madame de Staël, Leopardi estabelece que “le regole della letteratura e belle arti non possono affatto essere universali, e adattate a ciascheduno” (2005, p. 66).

Na opinião de Cacciapuoti, o escritor italiano desenvolve uma teoria estética empirista, derivada dos seus mestres do século XVIII, como, por exemplo, Locke e Hume. Do primeiro, o *Zibaldone* se nutre daquela tempérie cultural que no Século XVII “si volge ai grandi elenchi del sapere sistemati secondo una forma di ordine che si abbina a una genesi della conoscenza secondo la línea che da Locke previene all’Ideologia” (2010, p. VIII). Já no que diz respeito ao segundo, ainda de acordo com Cacciapuoti, os “punti centrali del racconto che Hume fa di sé, costituiscono altrettanti elementi della riflessione leopardiana” (1997, p. XVI).

Para Leopardi, a estética está na mente de quem a contempla, como pode ser constatado em partes do *Zibaldone* em que Leopardi demonstra sensibilidade e interesse pelas artes. O autor do *Zibaldone* fundamenta seus conceitos sobre beleza em Locke, que é contrário às ideias inatas de Platão. Camiciottoli explicita que a argumentação de Locke contra o inatismo articula-se em dois momentos: o primeiro é mostrar que não existem ideias e princípios inatos; o segundo consiste em estabelecer que não há princípios práticos inatos. Consequentemente nenhum conhecimento é inato. Esse fundamento estético adquirido de Locke faz com que Leopardi submeta todo o inatismo a um processo destrutivo. Isso pode ser verificado em muitas páginas do *Zibaldone* “fra cui anche quelle riguardanti il concetto di bello - dedicate a combattere le idee assolute con le armi del relativismo” (2010, p. 121).

Para Leopardi, nada é absoluto. Por isso ele questiona: “Qual cosa par più assoluta e generale, almen fra gli uomini, di

---

<sup>25</sup> Na opinião de Camiciottoli a presença frequente de Montesquieu no *Zibaldone* permite o aditamento de um método analítico capaz de investigar os fundamentos da estética, como, por exemplo, as leis relativas ao belo, à graça, a gosto, ao *non so che*, mas também aquelas que regem, ou seja, o hábito, a natureza, o amor próprio, “la cui verifica e applicazione svolge un’azione propedeutica sugli altri settori della teoria del bello leopardiana (intorno ai generi letterari e al moderno rapporto tra poesia e filosofia)” (2010, p. 116).

quello che la corruzione sia nauseosa? (2005, p. 735). Ao contrário do que acredita Platão, ou seja, que a arte não deve ter comprometido com o belo, e sim, com a verdade, levando o indivíduo a refletir, parece possível afirmar que a concepção de beleza de Leopardi assemelha-se à visão de Badiou (2002, p. 14) para quem a arte “é incapaz da verdade, sua essência é mimética, sua ordem a da aparência. [...] O destino da arte não é nem de longe a verdade. É bem certo que a arte não é verdade, mas também não pretende ser”. Para o poeta de Recanati, a verdade certamente não é beleza, “perchè il vero [...] non fu mai bello” (2005, p. 285).

Ao posicionar-se contra o belo absoluto, o autor do Zibaldone também argumenta que uma das provas evidentes e cotidianas de que o belo não é absoluto, mas relativo, é que a beleza não pode ser demonstrada a quem não a vê ou a quem não a sente por si mesmo. A poética de Leopardi, por exemplo, está centrada em relativismos. Para ele, “non solamente il bello ma forse la massima parte delle cose e delle verità che noi crediamo assolute e generali, sono relative e particolari” (2005, p. 81). Nessa perspectiva, é possível alterar a ordem dos fatores. Assim, nada é igual a infinito e infinito pode ser reduzido a nada, como Leopardi elucida no fragmento abaixo:

[...] nel giudicare della bellezza differiscono non solo i tempi da' tempi, e le nazioni dalle nazioni, ma gli stessi contemporanei e concittadini, gli stessi compagni differiscono sovente da' compagni, giudicando bello quello che a' compagni par brutto, e viceversa. E convenendo tutti che non si può convincere alcuno in materia di bellezza, vengono in somma a convenire che nessuno de' due che discordano nell'opinione, può pretendere di aver più ragione dell'altro, quando anche dall'una parte stieno cento o mille, e dall'altra un solo. Tutto ciò avviene sì nelle cose che cadono sotto i sensi, e queste o naturali, o, massimamente, artificiali, sì nella letteratura ec. ec.[...] (2005, p. 252).

Assim, dedicado a combater as ideias absolutas, o estudioso recanatense se utiliza das armas do relativismo e as usa em muitas

páginas do *Zibaldone*. Em uma delas, ele escreve que “il tipo o la forma del bello non esiste, e non è altro che l’idea della convenienza” (2005, p. 66). Para Leopardi, a literatura e as belas artes não podem ser universais, embora estejam sujeitas a regras universais, as quais se modificam em muitas particularidades, dependendo de nação para nação, segundo as opiniões, gostos e costumes dos povos. Por isso, enuncia que “le regole della letteratura e belle arti non possono affatto essere universali, e adattate a ciascheduno” (2005, p. 66). Portanto, a beleza não é absoluta, mas depende das ideias de conveniência. Ainda sobre o belo absoluto, o recanatense explica que a teoria dos românticos limitava-se a provar que não há um belo absoluto nem o bom gosto de modo estável e que a beleza varia de um para o outro.

Leopardi, como aponta Camiciottoli, “mostra fedeltà ai precetti mimetici di Aristotele e ne recupera al più autentico valore fondandovi sopra la propria estetica” (2010, p. 67). O poeta de Recanati, de fato, se aproxima dos preceitos miméticos de Aristóteles<sup>26</sup> e toma-os como base para a sua estética. Na visão de Leopardi, o domínio das artes está fundamentado no princípio mimético, ou seja, é por meio da imitação natureza, e não do belo, que a arte produz maravilha e cumpre o seu objetivo principal: o prazer.

Para o autor do *Zibaldone*, o homem, a exemplo da natureza, não gosta da inatividade, pois se sabe que a natureza não é inativa. O ser humano quer força, energia, arte que exprima paixão, pois isto o faz sentir-se forte. Não basta que a pintura, a escultura, a arquitetura ou a poesia sejam belas, eficazes, elegantes, ou pelanamente imitativas. Elas precisam, na verdade, exprimir paixão. Em decorrência disso, o poeta de Recanati faz estes três questionamentos:

---

<sup>26</sup> Aristóteles não imaginou as artes tal como as compreendemos atualmente. Aliás, os escritos do autor de *A Poética* foram decisivos para os estudos sobre estética, ou seja, muitos dos princípios das estéticas modernas e contemporâneas têm origem nas considerações aristotélicas sobre a poesia épica, sobre a música e sobre a poesia dramática. No texto *Tópicos*, que trata da ciência da dialética, ele afirma que o belo é também um termo ambíguo. As ambiguidades estéticas a que Aristóteles se refere surgem no sujeito quando provocam sentimentos contraditórios, como atração e repúdio, prazer e desconforto, tristeza e êxtase. Isto pode ser provocado pelo conteúdo da mensagem. Para o autor de *Tópicos*, “agudo diferencia uma nota de outra, e de igual modo um sólido de outro (1987, p. 19). Dessa forma, graves e agudos podem apresentar valores denotativos e também adquirirem novos sentidos, isto é, graves e agudos ganham conotação musical. Trazendo a discussão para o contexto atual, parece ser possível dizer que, na pintura, podem-se observar obras belas, as quais, ao mesmo tempo, podem causar desconforto. Uma foto de uma catástrofe não deixa de ser bela. Na literatura, a descrição de uma cena horrenda pode ser bela.

“Che vuol dire che l'uomo ama tanto l'imitazione e l'espressione ec. delle passioni? e più delle più vive? e più l'imitazione la più viva ed efficace?” (2005, p. 482). Com efeito, para Leopardi, a poesia, a pintura ou a escultura por mais belas, eficazes, elegantes e imitativas que sejam, se não exprimirem paixão, se não tiverem por objeto nenhuma paixão (ou apenas alguma pouco viva) ficam sempre em segundo plano em relação àquelas obras de arte que exprimem paixão. Neste sentido, as poesias dramáticas e a lírica são colocadas em primeiro plano pela força e energia que expressam. Ainda, segundo o autor do *Zibaldone*, o homem odeia inatividade e espera que as Belas-Artes se libertem dela.

Ainda, de acordo com Leopardi “tutto quello che la bellezza promette, e par che dimostri virtù, candori di costumi, sensibilità, grandezza d'animo, è tutto falso” (2005, p. 102). Em agosto de 1828, o reccatense reafirma este ponto de vista quando diz que “in letteratura, tutto quello che porta scritto in fronte *bellezza*, è *bellezza* falsa, è *bruttezza*. *Verità* fecondissima, e *ricchissima* di applicazioni, che occorrono ad ogni ora” (2005, p. 904).

Na seção a seguir, o olhar é lançado sobre as formulações de Leopardi a respeito dos elementos estéticos na poesia.

### 2.3 A ESTÉTICA NA POESIA

Ao se referir à poesia, Leopardi dá destaque aos clássicos antigos. Para ele, a mais genuína poesia nasceu na antiguidade clássica, sobretudo com os gregos, uma vez que é original e não segue modelos. Esse é um tipo de poesia bela pela sua simplicidade e, segundo o autor da “La Ginestra”, “la semplicità è quasi sempre *bellezza* sia nelle arti, sia nello stile, sia nel portamento, negli abiti ec. ec. ec. Il buon gusto ama sempre il semplice ” (2005, p. 323).

Leopardi mostra no *Zibaldone* a coincidência que há entre a sabedoria antiga e a poesia. Segundo ele, “i primi sapienti furono i poeti” (2005, p. 583), pois, na Antiguidade Clássica, a imaginação influía e dominava o povo, bem como os sábios, sem nenhum mistério ou outro fim qualquer. Assim, os primeiros sábios anunciaram as verdades em versos, fazendo representações com aparência de fábulas. Prete, referindo-se a Leopardi, explicita que nele “la conoscenza dei poeti antichi - l'amore per la sapienza poetica degli antichi - si confronta con le forme della poesia proprie della modernità” (2002, p. XI).

Outra colocação que Leopardi faz é que “il poeta vecchio sia meglio adattato alla poesia d’immaginazione, che a quella di sentimento proprio [...], perchè l’immaginazione è propria de’ fanciulli, e il sentimento degli adulti” (2005, p. 330). Como exemplo de poeta antigo, no início do *Zibaldone*, o recanatense faz referência a Vincenzo Monti, “poeta veramente dell’orecchio e dell’immaginazione, del cuore in nessun modo” (p. 28), cuja poesia é original e possui harmonia, suavidade, elegância e graciosidade nos versos.

Mas o poeta grego mais referenciado no *Zibaldone* parece ser Homero. Segundo Leopardi, ele escrevia “per servir di regola agli altri, e impedirli di esser liberi, irregolari, grandi, e originali come lui” (2005, p. 102). O autor do *Zibaldone* explica que a poesia grega não seguia regras, pois “fu certamente anteriore alle regole del poema epico [...] così neanche le seguì, ma seguendo la natura, molto miglior maestra delle Poetiche e de’ Dottori di Scuola e delle teorie” (2005, p. 611).

Segundo Leopardi, embora os grandes poetas tenham cometido alguns deslizes, estes ocorriam pela falta de experiência, uma vez que a literatura estava nascendo. No fragmento abaixo, Leopardi se rebela contra os literatos que reclamam da falta de unidade existente na obra *Iliade* de Homero:

Riprendono nell’Iliade la poca unita, l’interesse principale che i lettori prendono per Ettore, il doppio Eroe (Ettore ed Achille), e conchiudono che se Omero nelle parti è superiore agli altri poeti, nel tutto però preso insieme, nella condotta del poema, nella regolarità è inferiore agli altri epici, particolarmente a Virgilio. Certo se potessero esser vere regole di poesia quelle che si oppongono al buono e grande effetto della medesima e alla natura dell’uomo, io non disconverrei da queste sentenze (2005, p. 611).

Para esses literatos, a unidade era uma qualidade essencial do poema épico, que devia apresentar-se como um mundo orgânico e indissolúvel. Daí a necessidade “che il protagonista fosse unico, unica l’azione, continuata la narrazione, pur attarverso episodi cospiranti in ultima ratio al fine del poeta” (CAMICIOTTOLI, 2010, p. 205).

A partir de 1828 são contínuas as reflexões sobre as produções de Homero. No fragmento a seguir, de 24 de julho desse ano, o estudioso recanatense escreve sobre a *Iliade* de Homero que:

Dans l'Iliade, Homère a chanté une guerre qui doit se terminer par la destruction de Troie, mais dont l'auteur laisse à peine entrevoir l'issue funeste placée avec art dans une perspective vague et lointaine. L'Odyssée retrace les suites malheureuses de cette lutte. Les Troyens sont pour le lecteur l'objet d'une tendre pitié et de ce sentiment d'admiration, que font naître les actions nobles et généreuses, le patriotisme et le dévouement; toutefois ils doivent succomber après dix ans d'une défense héroïque, car ils sont inférieurs en nombre, et le Destin leur est contraire. Par opposition à cette peinture, Homère nous montre les Grecs animés d'un esprit de vengeance, vains, présomptueux, en proie à la discorde, toujours prêts à abuser de leur force. Le sort veut la ruine de Troie, et les Troyens supportent avec résignation ce malheur, qu'ils n'ont pas mérité, mais que les dieux leur envoient; tandis que les Grecs ne doivent qu'à eux-mêmes, à leur propres fautes, aux vices grossiers auxquels ils s'abandonnent, les justes punitions que ces mêmes dieux leur infligent (2005, p. 900).

Nas discussões de Leopardi sobre a poesia antiga, ele considera a imaginação como fonte de toda a criação literária. A característica distintiva da poesia antiga, segundo o recanatense, está no domínio da imaginação. Partindo da ideia de que a ilusão é necessária para a poesia, ele considera a imaginação como fonte de toda a escrita criativa e compara a poesia dos antigos à imaginação das crianças<sup>27</sup>. Para o recanatense, a imaginação<sup>28</sup> que possuíam os poetas antigos “possono sentirla solo i fanciulli” (2005, p. 38).

---

<sup>27</sup> De acordo com Copioli: “Il Romanticismo fa proprio il vasto mito dell’infanzia, della poesia, e dei poeti dell’infanzia, allungandone come sempre i riverberi sino a noi, oltre Baudelaire: ‘Le génie n’est que l’enfance retrouvée’; oltre Ungaretti: ‘un espoir inas-souvi d’innocence’” (2007, p. 217).

Ainda, a respeito da imaginação, Leopardi explicita que é preciso diferenciar força de fecundidade, pois, segundo ele, “altro è la forza altro la fecondità dell’immaginazione e l’una può stare senza l’altra. Forte era l’immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell’Ariosto” (2005, p. 66). Leopardi evidencia que os antigos deixam espaço para o leitor criar fantasias. Para exemplificar, o escritor italiano cita o poeta latino, Ovídio, os italianos, Dante e Ariosto, e o grego Homero. Leopardi também explicita que Ésquilo e Homero, não tinham regras e esquemas para seguir. O dramaturgo Ésquilo, inventando ora uma ora outra tragédia, sem regras pré-fixadas variava naturalmente em cada composição.

Homero, por sua vez, escrevendo seus poemas, vagava livremente pelos campos da imaginação e escolhia o que lhe parecesse melhor, pois tudo lhe era presente de fato, não havendo exemplos anteriores que o constrangessem e lhe obscurecessem a vista. Dessa maneira, não corria o risco de não ser original, ou melhor, os poetas antigos eram sempre originais e se fossem semelhantes era por acaso. Aquilo que Homero escrevia de forma magnífica e sem artifício, nós, com muito artifício, não podemos fazê-lo senão mediocramente e de forma que, de uma maneira ou de outra, os padecimentos quase sempre são descobertos. Assevera Leopardi já em um dos primeiros fragmentos do *Zibaldone* que: “tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia” (2005, p. 38).

A passagem da poesia dos antigos para a poesia dos modernos deu-se por meio da leitura que Leopardi fez de *Corinne* de Madame de Staël. Segundo Serban, “l’influence que cet ouvrage exerça sur l’esprit de Leopardi apparaît considérable. Ce fut pour lui comme un trait de lumière: ce livre venait à son heure, et comme à point nommé, dans la vie de Leopardi” (2010, p. 131). Além de *Corinne*, Leopardi também leu *De F. Allemagne* em que Mme de Staël coloca em relevo as características dos povos do Norte

---

<sup>28</sup> A reflexão sobre a imaginação também é de interesse de De Sanctis (2009). Para esse crítico, a imaginação dá “l’ornato e il colore” (p. 129). Mas ele a considera inferior à fantasia que é “facoltà createice, intuitiva e spontanea, è la vera musa, il ‘deus in nobis’” (Ibidem). Além disso, para esse historiador, a imaginação é plástica, dá o desenho, a face; a fantasia trabalha interiormente; a imaginação é análise; a fantasia é síntese; a imaginação tem muito de mecânico e é comum à poesia e à prosa; a fantasia é privilégio de pouquíssimos que são verdadeiramente poetas, como, por exemplo, Dante.

com os do Sul, fazendo uma analogia com a literatura antiga e a moderna.

Segundo Leopardi, nesse período, a imaginação tornou-se quase estéril “anzi la fantasia era quasi disseccata” (2005, p. 63). Para o autor, o termo poeta era dado apenas aos antigos, mas os modernos que possuem esse nome de poetas, na verdade, são filósofos e “ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo” (Ibidem).

Ao referir-se aos poetas modernos italianos, Leopardi diz que entre os poetas contemporâneos a ele, alguns não sentem e não pensam e assim escrevem, outros sentem e pensam, mas por falta de arte “si trovano subito voti, e di tutto quello che avevano in mente, non trovano più nulla, e volendo pure scrivere si danno al fraseggiare, e all'epitetare e se la passano in luoghi comuni e così chiudono la poesia” (2005, p. 59).

Além disso, ele explicita que os modernos agem somente com o coração e se esquecem da imaginação. A poesia dos tempos deles é a sentimental, própria dos adultos, diferente da imaginativa, própria das crianças e cheia de fantasia. Essa poesia também se tornou poesia de sentimento e, ao mesmo tempo, filosófica, porque não expressa senão uma verdade concebida unicamente no intelecto. Quando são destruídas todas as fantasias e ilusões, a poesia só expressa o conteúdo de verdade racional, isto é, o sentimento de vazio e nulidade, em outras palavras, desilusão.

Para Pesaresi, a defesa de Leopardi a respeito das ilusões é mais uma jogada polêmica contra o vulgar. Ele não defende a noção de ilusão por si só, mas como uma espécie de autoindulgência niilista: ele aceitou-a como um meio repouso temporário da labuta. Assim, na opinião deste crítico, “Like Dante, Leopardi does not yield to the temptation of a subjectivistic reduction of love” (1992, p. 70).

Na opinião de Leopardi, para os modernos, não há outra inspiração que não seja a melancolia e o sentimentalismo<sup>29</sup>, diferente da poesia dos antigos. A poesia melancólica nasce do sentimento profundo de infelicidade, isto é, do desenvolvimento extremo de sensibilidade, sentimento que deriva da morte das grandes ilusões. Segundo o recanatense, os poetas italianos que possuíam

---

<sup>29</sup> Essa é, segundo Asor Rosa a “schilleriana distinzione tra poesia ‘naturale’ e ‘ingenua’ (quella degli antichi) e poesia ‘sentimentali’ (quella dei moderni)” (2009, p. 423),

gênio e natureza poética sentimento e paixão foram melancólicos. Para ele, “la poesia malincolica e sentimentale è un respiro dell’anima” (2005, p. 61), ou seja, ela expressa aquela opressão que vem do peito causada por uma paixão ou por um desânimo da vida. Leopardi postula que a inspiração poética só pode ser parcialmente transmitida pelo poeta, porque “l’entusiasmo l’ispirazione, essenziali alla poesia, non sono cose durevoli” (2005, p. 916).

Ainda, segundo Leopardi, os poetas modernos só conhecem o caminho do artifício e obedecem a regras fixas. Além disso, não são originais, uma vez que ser original significa primeiramente “rompere violare disprezzare lasciare da parte intieramente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi di generi ec. (2005, p. 29). No entanto, a originalidade, de acordo com Leopardi, não consiste apenas no estilo, mas também “la facoltà e l’uso dell’immaginazione e dell’invenzione è tanto indispensabile allo stile” (2005, p. 664).

Em pleno apogeu do Romantismo<sup>30</sup>, Leopardi faz críticas ao movimento, tomando partido aberto pelos clássicos, porque ele considera que a poesia clássica possui uma pureza espiritual que não existe na poesia romântica. O autor do *Zibaldone* questiona por que tantos imitadores de obras clássicas não ocuparam o mesmo grau de fama que os autores imitados. Ele acredita que isso ocorre porque é mais fácil aperfeiçoar uma obra já inventada do que inventá-la já perfeita. Comenta que, na Itália, em um período que era moda imitar, surgiram muitos imitadores “di sommo ingegno” (2005, p. 63) como Sanazzaro, imitador de Virgílio, e Tasso, imitador de Petrarca, entre outros, mas nenhuma imitação conseguiu igualar-se à obra imitada, e, por conseguinte, merecer um posto similar àquele do original. Assim, em matéria de literatura basta tomar conhecimento da imitação para colocar a obra “infinitamente al di sotto del modello” (Ibidem) ainda que a cópia pudesse ser melhor que o original.

Na Itália, o romantismo teve um caráter moderado e equilibrado. Isso ocorreu por influência da tradição clássica e pela cultura iluminística ainda radicada nos escritores nacionais. Os temas abordados eram múltiplos como, por exemplo, a dor, que deriva da

---

<sup>30</sup> Segundo Asor Rosa, o movimento Romântico teve “strette relazioni con la riflessione filosofica contemporanea (l’io de Fichte, l’idea di Hegel, l’assoluto di Schelling)” (2009, p. 422).

consciência do contraste entre aspirações do indivíduo e a realidade com que este se debate. Outro tema típico abordado pela literatura romântica era o sentido do mistério que rodeia as pessoas. Mas se para os pensadores do século XVIII isso era um motivo de orgulho e otimismo, para Leopardi era motivo de tristeza e de pessimismo, como já observaram De Sanctis, (2001), Loretta Marcon (1996) e Brockmeier (2001).

Com efeito, Leopardi considera a poesia moderna como sentimental, como já foi dito anteriormente, apoiada na lembrança e na nostalgia da condição natural perdida, opondo-se historicamente à poesia antiga, ingênua e imaginativa. Segundo ele, “in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi” (2005, p. 63). Disso depreende-se que a aceitação de uma poesia sentimental e filosófica seria um recuo às posições românticas, muito embora esse romantismo deva ser debitado à angústia e à nostalgia em que mergulha.

Ainda, em suas reflexões a respeito da estética na poesia, Leopardi escreve a propósito da métrica e critica os versos italianos pela falta de harmonia, uma vez que muitas coisas podem ser ditas a respeito da infinita variedade de opiniões dos homens a respeito da harmonia das palavras. Assim, segundo ele, “se esistesse un’assoluta armonia, [...] e se i versi italiani fossero assolutamente armoniosi, lo sentirebbe tanto il forestiero e il fanciullo ignorante della lingua quanto l’italiano adulto nè più nè meno” (2005, p. 280).

Na *Zibaldone*, Leopardi elaborou a sua própria concepção de gêneros literários. Seguindo o exemplo de Platão, que trabalha com três gêneros: mimético, narrativo e misto, o poeta de Recanati coloca o lírico em primeiro lugar, pois ele é próprio “di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico d’ogni altro, vera e pura poesia in tutta la sua estensione; [...] espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell’uomo” (2005, p. 873). Na opinião de Guerini, “ao dar ao lírico o lugar de honra entre os gêneros, Leopardi está, mais uma vez, demonstrando a sua autonomia e ousadia em relação às teorias vigentes até então” (2007, p. 109).

Ainda a respeito do gênero lírico, o poeta recanatense explica que “dei 3 generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l’esperienza de’ poeti moderni lo proverebbe)” (2005, p. 945), uma vez que é o mais poético de todos os poemas. Na opinião do autor das *Operette morali*,

na lírica, que não é propriamente imitação, as obras de gênio abrem o coração e o reavivam. Mesmo quando representam vivamente a nulidade das coisas, mesmo quando trazem à luz a inevitável infelicidade da vida, ou até mesmo quando expressam as mais terríveis aflições de uma alma que se encontra em estado de tédio e desengano em relação à vida, trazem sempre consolo.

Ao se referir ao poeta lírico, Leopardi diz que ele é lírico por inspiração e “sarà sempre capace di scoprire altissime verità infiammato dal più pazzo fuoco con l’anima in totale disordine, l’uomo posto in uno stato di vigor febbrile” (2005, p. 402). Já o filósofo é sublime por especulação. Leopardi diz que como tinha o hábito de ler Petrarca, ao escrever coisas líricas, a natureza o levava a seguir o estilo desse autor do *Trecento*.

Ao referir-se ao épico, Leopardi explica que este nasce depois do lírico e é, de certa forma, uma ampliação deste, pois o poema épico também era cantado com a lira e com a música, pelas ruas, ao povo, como os primeiros líricos. Nesse sentido, “esso non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato” (2005, p. 873-874). Para Leopardi, a poesia épica não apenas em sua origem, mas em todos os aspectos, “in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica” (2005, p. 927). O autor explica que as regras do gênero épico derivam de Homero, “le quali non esistevano, anzi sono derivate dal suo poema, e quella maniera ch’egli ha tenuto è poi divenuta regola” (2005, p. 174).

Além disso, ele diz que o autor da *Iliada* e *Odisseia* “come ingegno sovrano ch’egli era” (Ibidem), estudava a natureza, os homens e o belo para criar as regras que ainda não existiam. Com efeito, na Grécia, depois de Homero não houve mais épicos, com exceção de Apollonio Rodio. Mesmo Homero (se for verdade que a *Odisseia* é posterior à *Iliada*, como diz Longino) não acrescentou nada a sua fama publicando a *Odisseia*. Leopardi diz acreditar que essas duas obras “non sieno di uno stesso autore” (2005, p. 192), mas que a forma de compor a *Odisseia* foi uma imitação do estilo, da língua, do tema da *Iliada*, com aquela languidez e tédio que todos podem ver. No gênero épico, como em todos os outros, na opinião de Leopardi, existem muitas espécies e muitas diferenças de formas individuais. Ele considera abusiva a colocação feita por

Sismondi<sup>31</sup> que o poema épico *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, publicado um ano antes de *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, tenha sido o primeiro poema regular que surgiu na Europa depois do Ressurgimento, porque considera que regulares só podem ser considerados os similares aos poemas de Homero e Virgílio. Mas existem poemas de formas diversas e “dentro uno stesso genere (come l’epico) si danno mille specie, ed anche mille differenze di forme individuali. Qual divario dall’Iliade all’Odissea, dall’una e l’altra all’Eneide” (2005, p. 370).

Para Leopardi, Homero, mesmo não conhecendo a arte, que dele nasce, e seguindo somente a natureza e a si mesmo, “cavò dalla sua propria immaginazione ed ingegno un’idea, un concetto, un disegno di poema epico assai più vero, più conforme alla natura dell’uomo e della poesia, più perfetto, che gli altri” (2005, p. 623), e escreveu os poemas épicos mais longos e mais ricos. Leopardi verificou que durante o “andamento degli studi umani” (2005, p. 102), os seres que possuíam um espírito mais voltado para o sublime, o livre e o irregular, ou seja, um espírito de gênio, quando adquiriram fama estável e universal, tornaram-se clássicos. Mas a originalidade desses escritores não pode servir de modelo àqueles que o sucedem, uma vez que “impedisce l’originalità de’ successori” (Ibidem). Na opinião de Muñiz, essas colocações de Leopardi são ambiciosas, pois, segundo ela, o autor do *Zibaldone* não só propõe a imitação dos clássicos, mas também “comparte la ilusión en la atemporalidad del genio poético natural” (2010, p. 108).

Ainda, para o autor de “L’Infinito”, o objetivo do poeta épico não deve ser de narrar, mas de descrever, de comover, de elevar o estado de espírito e aquecê-lo, de corrigir os costumes e despertar a virtude. O poeta épico deve despertar nas pessoas o amor à pátria e ao louvor; exaltar as virtudes do seu país, dos seus ancestrais e dos seus heróis. Tudo isso deve ser o propósito do poeta épico. Para Leopardi, poemas cheios de descrições longas, dissertações e declamações de frases morais, políticas, de louvor, de culpa, de exortação e de dissuasão do próprio poeta, e coisas semelhantes, “non sono poemi epici ec. perchè il poeta mostra veramente di avere per principali fini, quei ch’e’ non deve se non avere senza mostrarlo” (2005, p. 694). De certa forma, segundo Leopardi, o poema épico é uma amplificação do lírico que, entre outros meios,

---

<sup>31</sup> Infere-se disso que Leopardi tenha lido a obra *Histoire des républiques italiennes du moyen-âge*, de Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi.

utiliza a narração poeticamente modificada. É um hino das nações, dos heróis, mas é um hino prolongado. Ele se afasta bastante do drama, porém está bastante próximo do lírico.

Já o gênero dramático, na concepção de Leopardi, é o último dos três gêneros “di tempo e di nobilità. Esso non è un’ispirazione, ma un’invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua”. (2005, p. 874). O autor do *Zibaldone* coloca o gênero dramático em último plano, porque, como explicita Caminciottoli, se a poesia épica revela a Leopardi “la vera essenza delle strutture poetiche, la drammatica è invece rivelatrice per via negativa dei suoi contenuti, o meglio, degli impulsi interiori da cui la composizione deve generarsi” (2010, p. 212).

Leopardi crê que a imitação sugerida pela natureza é por essência diferente do drama. Este, por sua vez, não é próprio das nações incultas, uma vez que é filho da civilização e do ócio, não da natureza. É utilizado por pessoas que querem passar o tempo, ou seja, é entretenimento inventado como tantos outros: não é uma inspiração, mas uma invenção. É verdade, segundo Leopardi, que a natureza ensina a alterar a voz, forjar palavras, imitar gestos e atos de qualquer pessoa. Essa imitação pode ser bem feita, mas o recanatense não concorda que seja feita por meio de diálogos, muito menos utilizando regras e medidas. Ademais, a natureza não exclui a harmonia, já que o mérito e o deleite de tais imitações “consiste tutto nella precisa rappresentazion della cosa imitata, di modo ch’ella sia posta sotto i sensi, e paia vederla o udirla” (Ibidem).

Ainda, sobre o drama, Leopardi diz que espera da poesia menos do que da épica. Para ele, “essa è cosa prosaica: i versi vi sono di forma, non di essenza, nè le danno natura poetica. Il poeta è spinto a poetare dall’intimo sentimento suo proprio, non dagli altri” (2005, p. 912). Segundo o poeta de Recanati, na maioria dos dramas antigos havia um coro, e a respeito disso muito se falou a favor e contra. O recanatense considera que o drama moderno desapareceu, porque não possui o charme da antiga poesia que tem por substância o vago e o indefinido “ch’è la principal cagione dello *charme* dell’antica poesia e bella letteratura” (2005, p. 557). Para Leopardi, o indivíduo é sempre coisa pequena, muitas vezes feio, outras vezes desprezível. Por isso, o belo e o grande necessitam do indefinido, e este não pode ser colocado em cena, se não for introduzido na multidão, uma vez que “tutto quello che vien dalla molti-

tudine è rispettabile, bench'ella sia composta d'individui tutti disprezzabili” (Ibidem).

Além disso, nos dramas modernos, o interesse está voltado para os leitores ou para os ouvintes, para que estes olhem os personagens e contemplem a si mesmos, ou seja, vejam seus sentimentos, pensamentos, infortúnios, casos, circunstâncias e sentimentos “quasi in un fedelissimo specchio” (2005, p. 681). Leopardi diz ainda que se pode ter certeza que a intenção das tragédias gregas era bem diferente, em algum sentido contrária.

O recanatese também utiliza nas suas reflexões sobre poesia<sup>32</sup> algumas propriedades estéticas como beleza, imitação, prazer, simplicidade, feiura, hábito, novidade, surpresa, sublime, gosto, graça, gênio e imaginação.

#### a) Beleza

Quando trata da beleza na poesia, Leopardi demonstra acreditar que se percebem as mais altas manifestações dessa propriedade estética na natureza e que, portanto, a tarefa mais elevada da arte é a imitação da natureza. Ele concebe a beleza fazendo inicialmente alguns questionamentos, como se pode ver no fragmento a seguir:

[...] Che cosa è la bellezza? lo stesso in fondo, che la nobiltà e la ricchezza: dono del caso? È egli punto meno pregevole un uomo sensibile e grande, perchè non è bello? Quale inferiorità di vero merito si trova nel più brutto degli uomini verso il più bello? Eppure non solamente lo scrittore o il poeta si deve guardare dal fingerlo brutto, ma deve anche guardarsi da entrare in comparazioni sulla sua bellezza. Ogni effetto svanirebbe se parlando o di se stesso (come fa il Petrarca) o del suo eroe, l'autore dicesse ch'egli era sfortunato nel tale amore perchè le sue forme, o anche il suo tratto e maniere esteriori (cosa al tutto corporea) non piacevano all'amata, o perch'egli era men bello di un suo ri-

---

<sup>32</sup> Em Leopardi, o termo poesia, muitas vezes, é usado como correspondente de literatura. Por isso, as propriedades estéticas aqui analisadas podem servir não apenas para a poesia em particular, mas para a literatura em geral.

vale ec. ec. Che cosa è dunque il mondo fuorchè [1694] NATURA? (2005, p. 374).

Leopardi considera que o intelecto humano é material em todas as suas ações e concepções. Portanto, a mesma teoria aplicada ao intelecto deve ser aplicada ao coração e à fantasia. Assim, a virtude, o sentimento, as maiores qualidades morais, as qualidades mais puras do homem, as mais sublimes, infinitas, as mais distantes da matéria, podem ser utilizados como materiais para produzir belas poesias. Para o poeta de “*A Silvia*”, há uma diversidade de opiniões em torno das belas artes e o ideal de beleza é relativo, ou seja, a ideia de um artista sobre a beleza se forma de acordo com os usos de seu tempo e de sua nação. Ele trata disso em muitas páginas do *Zibaldone*, mas no início ele enuncia que possui duas grandes dúvidas: a primeira consiste em saber se o povo em seu tempo pode ser juiz das obras das Belas-Artes. Já a segunda é se o protótipo do belo é realmente natural e não depende das opiniões e do hábito “che è una seconda natura” (2005, p. 13). Para a primeira, não tem resposta. Sobre a segunda, observa que a beleza está na conveniência a respeito de um tema, ou seja, aquilo que se está habituado a ver nele e, vice-versa inconveniente. Por isso, segundo o recanatense, pode parecer-nos belo o feio ou o defeituoso. Leopardi diz parecer-lhe que na natureza não existe nada além do delineamento do belo como são “l’armonia la proporzione e cose tali che secondo il solo lume naturale debbono trovarsi in ogni cosa bella: e che l’ombreggiare gli oggetti belli dipenda tutto dalle nostre opinioni” (2005, p. 14).

Ainda a respeito da beleza, Leopardi explicita que “l’occhio ch’è la parte più significativa della forma umana, è anche la parte principale della bellezza” (2005, p. 353). Disso se infere que as características simbólicas também fazem parte da estética do poeta de Recanati, porque este sabia que na arte existe a possibilidade de simbolização. Para o entendimento do lugar ocupado pelos olhos na teoria estética de Leopardi, vejamos o recorte a seguir:

All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di una campana;

e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita [...] che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (2005, p. 928).

Disso também se infere que a palavra olho<sup>33</sup> tem uma implicação metafórica relacionada à perda que Leopardi teve da vista.

Ainda no contexto da beleza, na opinião de Leopardi, o belo ideal tem raízes na natureza. Ela é criativa e nós lhe pertencemos, uma vez que a sua força continua influenciando nas nossas representações e nos nossos pensamentos. Quando somos criativos como os artistas, é sempre a força criativa da natureza que age, conferindo forma como faz com as estrelas e com os átomos.

Para Leopardi, o belo ideal, único, eterno, imutável e universal é uma utopia, uma vez que nem a natureza o ensina ou o mostra, nem os filósofos ou os artistas “l'hanno mai scoperto o lo scuopro, a forza di osservazioni, come si sono scoperte e si scuopreno le altre idee stabili e invariabili appartenenti alle scienze del vero ec. ec.” (2005, p. 631). Embora o belo ideal não exista, “la natura è la massima fonte del bello” (2005, p. 174).

No tocante à beleza como forma de representação estética, Leopardi faz referência à impressão imediata provocada por ela, já que a impressão que faz a beleza “è proprio della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono o l'ascoltano o l'avvicinano, lo spaventare; e questo si è quasi il principale e il più sensibile effeto ch'ella produce” (2005, p. 674). Segundo o reca-

---

<sup>33</sup> Croce explicita que o belo físico serve como simples ajuda para a reprodução do belo interior, uma vez que das expressões “potrebbe obiettarsi: che l'artista crea le sue espressioni dipendendo o scolpendo, scrivendo ou componendo; e che per cio il bello fisico, anzi che seguire, precede talvolta il bello estético”. Essa é uma forma de entender o procedimento do artista que, na realidade, não faz uma obra de arte sem antes tê-la visto com a fantasia. Caso não a tenha visto ainda, usará o belo físico, não para exteriorizar a sua expressão que naquele momento não existe, mas para ter um simples ponto de apoio à meditação e à concentração interna. Dessa forma, “il punto fisico di appoggio non è il bello fisico, istrumento di riproduzione, ma un mezzo che si potrebbe dire pedagógico, pari al ritirarsi nella solitudine o ai tanti altri espedienti” (1923, p. 121).

natense, isso ocorre devido ao efeito que a arte provoca nos sentidos, uma vez que a beleza não precisa de tempo para causar uma boa impressão, ou seja, o efeito é instantâneo.

No *Zibaldone*, além de refletir sobre a beleza, Leopardi também modela possíveis definições e aplicações no campo artístico. Para o poeta de Recanati, a beleza é substancialmente a ideia que uma pessoa faz a respeito das coisas ou das várias partes de uma única coisa. Em outras palavras, cada pessoa tem os seus próprios modelos de beleza que consistem de um determinado conjunto de relações internas, as quais determinam para aquela pessoa o que é beleza. A percepção da beleza está relacionada ao hábito, que Leopardi chama de “assuefazione”. Ao perceber as coisas ordenadas, dispostas sempre do mesmo modo, pode-se ver essa constância um modelo. Portanto, para Leopardi, a beleza é resultado da conveniência, uma vez que o belo está nos olhos de quem o vê. O autor dos *Cantos* sustenta que a beleza é algo determinado pela sociedade ou pelos indivíduos. Segundo ele, se todos os homens fossem feios, a feiura seria beleza. Logo, segundo ele, qualquer pessoa pode verificar que o belo e o feio não podem ser absolutos. Ele lança esta pergunta: “Che ragione ha ella in se per esser bruttezza? Se tutti o la maggior parte degli uomini fossero così fatti, non sarebb'ella bellezza? (2005, p. 411). Outra propriedade estética utilizada por Leopardi para refletir sobre poesia é a imitação.

#### b) Imitação

O poeta de Recanati separa a imitação da imaginação. Para ele, a faculdade imitativa “è una delle principali parti dell'ingegno umano” (2005, p. 314). Considera que aprender é, em grande parte, imitar, visto que a faculdade de imitar requer uma atenção exata e minuciosa ao objeto e suas partes e uma facilidade de habituar-se. Nesta perspectiva, quem facilmente se habitua, facilmente imita bem. Por isso, Leopardi cita um exemplo próprio:

Con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l'immaginazione, e a rifarlo ec. Così leggendo un libro in una lingua forastiera, m'assuefacevo subito dentro quella giornata a parlare, anche meco stesso e senza avvedermene, in quella lingua. Or questo non è

altro che facoltà d'imitazione, derivante da facilità di assuefazione (2005, p. 314).

Na opinião de Leopardi, “l'imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec.” (2005, p. 912). Ela é produto da imaginação, que vê o mundo como não é; portanto, não pode ser uma pintura fiel daquilo que é realmente. Assim, finge, inventa, fazendo do poeta um criador inventor. Segundo Colaiacomo: “per Leopardi l'imitazione e lo studio sono la base e la strada dell'originalità” (1995, p. 285).

Por outro lado, Leopardi enuncia que a imitação da natureza não precisa ser necessariamente da beleza. Assim, feiura, deformidade, crueldade, imundície, tristeza, quando empregadas nos devidos lugares não são defeitos, já que agradam e por meio da imitação “producono la meraviglia, ma sono difetti fuor di luogo, per esempio in un'anacreontica l'immagine di un ciclope, (per lo più), in un'epopea, per lo più, la figura di un deforme ec.” (2005, p. 13). Aqui também o recanatese se aproxima de Aristóteles<sup>34</sup>, pois a exemplo do filósofo grego, para Leopardi a finalidade da arte é, por excelência, imitar a natureza da maneira mais perfeita possível. Portanto ele emite o seu juízo estético assim:

La perfezione di un'opera di Belle Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della natura. Ora se è vero che la perfezione delle cose in sostanza consiste nel perfetto conseguimento del loro oggetto, quale sarà l'oggetto delle Belle Arti? (2005, p. 12).

Ao comparar a poesia com as outras artes em relação à imitação da natureza, Leopardi diz que a pintura, a música e a

---

<sup>34</sup> Para Aristóteles, que definia as artes poéticas como imitativas, imitar tanto pode significar simular, fazer como outro faz, ou simular (parecer-se com o outro, fazer como se fosse o outro), arte ou técnica pertence ao campo de *miméomai* e de *mímesis*. Aristóteles apresenta como causa e origem da poesia – poésis, ação de fazer, criar alguma coisa – a tendência humana à imitação, visando à conquista do belo poético, sendo, portanto, “natural em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo - pois os metros são parte dos ritmos -, os que a princípio foram mais bem-dotados para isso pouco a pouco deram origem, a partir de suas poucas improvisações à poesia (1999 p. 40).

escultura se assemelham a ela, apesar de não passarem muita paixão. As pinturas de países e os idílios, por exemplo, não fazem muito efeito. Segundo ele, a arquitetura não consegue passar paixão. Já a poesia lírica e a poesia dramática “son tenue fra le prime per la ragione contraria” (2005, p. 482). Leopardi considera que quem não escuta a natureza, o som da língua, quem não reconhece o sopro de vida na natureza não pode afirmar que quer imitá-la, ou seja, quem tem pretensões de imitar a natureza nessa condição de distância, e de ocultação, só pode viver no artifício. E acrescenta que em grande parte a beleza das belas artes consiste na escolha de sensações indefinidas de imitar, como se pode ver no trecho a seguir:

Quello che ho detto altrove degli effetti della luce, del suono, e d’altre tali sensazioni circa l’idea dell’infinito, si deve intendere non solo di tali sensazioni nel naturale, ma nelle loro imitazioni ancora, fatte dalla pittura, dalla musica, dalla poesia, [1983]ec. Il bello delle quali arti, in grandissima parte, e più di quello che si crede o si osserva, consiste nella scelta di tali o somiglianti sensazioni indefinite da imitare. E questo è un bello che non entra punto nella teoria di quel bello o brutto che nasce dalla convenienza o sconvenienza, e ch’io nego essere assoluto; sebbene neppur questo è assoluto, ma parte dipendente dalla natura dell’uomo in quanto ella è tale, e per le ragioni dette nella teoria del piacere; parte soggetto anch’esso all’assuefazione, alle circostanze ec. (24. Ott. 1821.) (2005, p. 422).

O sentido dado por Leopardi ao termo imitação não foi embasado na teoria da correspondência para a qual a representação é o modo mais perfeito de mostrar o objeto em si sem desfocá-lo. Imitar, portanto, significa mostrar, trazer para fora o oculto. Assim, para Leopardi, no julgamento das obras de arte, o belo está no grau de perfeição que o artista consegue alcançar ao imitar a natureza. O efeito final de uma obra de arte depende exclusivamente do nível de intensidade do sentimento que o objeto representado é capaz de transmitir ao destinatário. Ao apresentar a imitação de objetos como capaz de excitar no homem verdadeiras paixões, a doutrina leo-

pardiana, seguia “verso uma teoria poetica per la quale il valor artistico consisteva nel grado di emozione procurata del opera d’arte, compreso sensisticamente fra i poli del piacere-deletto e del dolore-noia” (CAMINCIOTTOLI, 2010, p. 75).

Para Leopardi, a faculdade de imitação nada mais é que hábito, pois, segundo ele, aquele que se acostuma facilmente, vendo, ouvindo, sentindo ou lendo, em pouco tempo reduz ao hábito apreensões ou sensações que logo se tornam como próprias, podendo representá-las, exprimindo-as em vez de imitá-las. Nessa perspectiva, imitação não é exatamente verdadeira imitação, mas expressão de afetos, pensamentos, sentimentos ou imaginações. Assim, a faculdade de imitar pode ser qualidade de grandes gênios. Quando discute essa questão no *Zibaldone*, Leopardi anota:

Il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimo in se stesso quello che imita, sicché la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d’appresso se medesimo, ma espressione. Giacché l’espressione de’ propri affetti o pensieri o sentimenti o immaginazioni ec. comunque fatta, io non la chiamo imitazione, ma espressione (2005, p. 783).

Além disso, Leopardi explicita que a natureza fornece para imitações temas em sua maior parte em desuso, fora de regra, como, por exemplo, o bizarro, o ridículo, o extravagante, a deficiência. Então essas imitações jamais são um evento, mas uma ação simples, ou seja, um ato sem partes, sem causas, sem consequências. Nesse sentido, “la imitazion suggerita dalla natura, è per essenza, del tutto differente dalla drammatica. Il dramma non è proprio delle nazioni incolte. Esso è uno spettacolo, un figlio della civiltà e dell’ozio” (Ibidem). Uma outra propriedade estética abordada por Leopardi é o prazer.

### c) Prazer

Na construção do Sistema de Belas Artes, Leopardi afirma que o fim da poesia é o prazer/deleite. O poeta de Recanati introduz o tema prazer que é recorrente em toda a obra e presente em sua memória como recordação das sensações provadas na infância e na adolescência que de tempos retornam e o fazem sentir o mesmo e-

feito. Mas não pode haver prazer sem ilusão. O prazer, que é o fim da poesia, segue duas direções: a primeira, simplicidade e naturalidade; a segunda, a natureza do homem com suas paixões fortes e mais diversas e as suas energias morais. Na tragédia, por exemplo, o prazer é produzido não pela coisa imitada, mas pela imitação que provoca surpresa; o objetivo secundário, talvez, a utilidade, uma vez que o útil não é o fim da poesia, ainda que essa possa usá-lo. Mas Leopardi assevera que o objeto ou meio de atingir o fim da poesia, ou seja, o prazer/deleite é “l’imitazione della natura, non del bello necessariamente” (2005, p. 13). Ainda, na opinião do poeta de Recanati, a causa primeira do objetivo produzido por esse objeto é a potência do maravilhoso e desejo por ele, inerente ao homem: tendência a acreditar no maravilhoso: a surpresa é produzida também pela imitação do belo.

Como já foi dito anteriormente, as Belas-Artes têm por fim o prazer/deleite. Em uma ocorrência no *Zibaldone*, o recanatense observa que o prazer é apenas contemplação do passado ou antecipação do futuro, nunca a partir do presente, ou seja, o prazer humano “si può dire ch’è sempre futuro, non è se non futuro, consiste solamente nel futuro. L’atto proprio del piacere non si dà. Io spero un piacere; e questa speranza in moltissimi casi si chiama piacere” (2005, p. 147). O autor dos *Cantos* exemplifica isso dizendo que se alguém foi elogiado, ou encontrou uma oportunidade de brilhar, ou obteve a glória etc. no passado, o prazer terminou no ato. Agora o prazer estará no futuro, no desenho da ideia do prazer<sup>35</sup>. Prevê-se o prazer, e essa expectativa, na maioria dos casos, é denominada prazer. Se neste momento o prazer não satisfaz, deve-se tentar novamente, então, o prazer cresce e se fica satisfeito, inteiramente satisfeito.

Na opinião de Leopardi, o mais sólido prazer desta vida é “il piacer vano delle illusioni” (2005, p. 35). O autor considera as ilusões como coisas de certa forma reais, ingredientes essenciais do sistema da natureza humana dados pela natureza a todos os homens. Uns mais, outros menos, principalmente na juventude, experimentam ilusões de felicidade. Elas são próprias do jovem em particular, sem elas, nossa vida seria a coisas mais miserável e

---

<sup>35</sup> O fundamento da teoria do prazer de Leopardi, segundo Floris, é derivado do “sistema empiristico di Locke e all’ulteriore apporto sensistico del Trattato delle Sensazioni di Condillac” (1997, p. 48), que postulou o conjunto prazer/desprazer como impulso fundamental e primário do homem.

bárbara. Com efeito, prazer é o que todos procuram, todavia nunca o encontram, uma vez que não se deseja um prazer temporário, mas um que dure para sempre. A responsabilidade disso é da natureza, que dá às suas criaturas todas as necessidades de prazer e felicidade, mas não proporciona meios para atingi-los, já que no mundo nada é infinito ou ilimitado.

Em suas reflexões sobre o prazer na poesia, Leopardi também faz referência ao sentimento do vago. Para ele, o vago seria algo indefinido que busca prazer. Por conseguinte, é inseparável das sensações prazerosas. Na opinião de Leopardi, as observações da essência do distante e do vago indeterminado estão sempre ligadas ao som e são, muitas vezes, formas de prazer. Neste sentido, o que dá prazer são as coisas vigorosas como: “Il tuono, la tempesta, la grandine, il vento gagliardo, veduto o udito, e i suoi effetti ec.”, e não somente as relativas ao homem (2005, p. 442). Assim, uma sensação viva traz para o homem uma veia de prazer, ainda que ela possa passar a ideia de desprazer, de dor. Na visão de Leopardi, a palavra é observada na relação com aquilo que diz e no indefinido que expressa. O poeta se distancia da palavra, ou seja, vai além dela mesma. Logo, a distância é substância do poético assim como o indefinido e o vago (Ver figura 11).



Figura 11 - Figuras que constituem a substância do poético.  
Fonte: Leopardi (2005, p. 930).

No entendimento de Leopardi, a poesia é muito mais autêntica quando pode evocar o infinito, o obscuro e o vago. É essa

a sua essência, a força que a torna sublime, no nível sintático e semântico, aos olhos do leitor. Segundo Leopardi, para que seja possível apreciar a beleza do vago e do indefinido, faz-se necessária uma atenção precisa e meticulosa na escolha dos objetos, da iluminação e da atmosfera. No *Zibaldone*, Leopardi parte da premissa que há um público duplo para as artes: um constituído do povo e o outro das pessoas instruídas. Ao último é concedido o prazer das artes aperfeiçoadas como, por exemplo, a literatura e a poesia. Propenso à popularização da arte e fazendo uma abertura à poética popular, o escritor defende a ideia de que o povo deve readquirir o prazer perdido.

Para isso, é preciso que os textos sejam menos perfeitos, “non già scrivendo come il popolo parla, ma riducendo ciò ch'ella prende dal popolo, alle forme alle leggi universali della sua letteratura, e della lingua nazionale” (2005, p. 289). Essa dupla natureza do público também faz com que Leopardi estabeleça a mesma distinção na música: “E di qui, e non d'altronde, nasce la diversità de' gusti musicali ne' diversi popoli. Dico ne' popoli, e non dico negl'intendenti” (2005, p. 631). Isso nos autoriza, segundo Camiciottoli, a fazer um “accostamento dell'estetica leopardiana alla teoria musicale, ‘da leggere in trasparenza della sua stessa poesia’” (2010, p. 236).

#### d) Simplicidade

Outro elemento utilizado por Leopardi ao discutir a estética da poesia é a simplicidade, que aparece em vários trechos do *Zibaldone* e já fora referenciada por Platão em *A República*. Para o estudioso de Recanati, ela está relacionada à beleza, à graça, à arte, à naturalidade e ao bom gosto. Ademais, “la semplicità è quasi sempre bellezza sia nelle arti, sia nello stile, sia nel portamento, negli abiti ec. ec. ec. Il buon gusto ama sempre il semplice” (2005, p. 323). O escritor de Recanati explica que a simplicidade é bela porque ela se parece muito com o natural. Por isso, a simplicidade é parte essencial do bom gosto, que ama sempre aquilo que é simples.

Assim, as poesias e os textos gregos serão sempre belos, não em relação a si mesmos, mas em relação à simplicidade e a naturalidade. O conceito de simplicidade é para Leopardi fundamental. Ela é fruto de longa arte e longo estudo e não tem nada a ver com espontaneidade. Na construção leopardiana do método de poesia, a

simplicidade é parte essencial, pois caracteriza o bom gosto como categoria estética. Leopardi considera a simplicidade como um dos principais elementos do estilo. Ele não somente teoriza sobre ela, como também a exercita. Em vários fragmentos do *Zibaldone*, este tema é tratado por Leopardi relacionado à graça, à arte, à beleza, à naturalidade e ao bom gosto. Para ele,

La semplicità dev'esser tale che lo scrittore, o chiunque l'adopra in qualsivoglia caso, non si accorga, o mostri di non accorgersi di esser semplice, e molto meno di esser pregevole per questo capo. Egli dev'esser come inconsapevole non solo di tutte le altre bellezze dello scrivere, ma della stessa semplicità. [...] (10. settembre 1820.) (2005, p. 88).

Do ponto de vista do autor das *Operette morali*, a simplicidade é bela, porque frequentemente não é mais que naturalidade, isto é, uma coisa pode ser caracterizada como simples “non perch'ella sia astrattamente e per se medesima semplice, ma solo perchè è naturale, non affettata, non artificziata, semplice in quanto agli uomini, non a se stessa, e alla natura ec” (2005, p. 323).

Para Pesaresi, Leopardi, embora cético em relação a qualquer princípio ou ideia absoluta, reserva-se um critério estável e universal para o julgamento estético, fundado em um conceito de natureza que foi obtido com as leituras de Rosseau. Na opinião dele, “Leopardi’s ‘semplicità’ appears to be the necessary garb of a poetry which is aware of its own impotence to heal the tragedy of human existence” (1992, p. 74).

Assim, a simplicidade da poesia diz respeito à própria essência da poesia como uma atividade humana e não apenas como forma de expressão. O princípio das artes plásticas deve ser reconhecido na natureza, e não na beleza, por isso, o autor do *Zibaldone* diz que: “La semplicità è quasi sempre bellezza sia nelle arti, sia nello stile, sia nel portamento, negli abiti ec. ec. ec. Il buon gusto ama sempre il semplice” (2005, p. 323).

Leopardi acrescenta a sua discussão sobre a poesia um outro elemento de estilo: a feiura.

e) Feiura

A feiura, para Leopardi, é representada pela vontade de não limitar o belo apenas à esfera da imitação, mas de estendê-la também ao feio e ao terrível, uma vez que essas características também fazem parte da natureza:

Il brutto, come tutto il resto, deve star nel suo luogo; e nell'epica e lirica avrà luogo piú di raro, ma spessissimo nella commedia tragedia satira, ed è quistion di parole ec. come sopra. Il vile di raro si dee descrivere, perché di raro può star nel suo luogo nella poesia, eccetto nelle satire commedie e poesia bernesca, non perché non possa essere oggetto della poesia (2005, p. 11).

Na opinião de Leopardi, “non vale il dire che è il solo bello dentro i limiti della natura, perchè questo stesso mostra che è l'imitazione della natura dunque che fa il diletto delle belle arti” (2005, p. 11). O autor do *Zibaldone* acredita que se fosse o belo por si ele deveria dar mais prazer de um mundo ideal do que a descrição do nosso. Também explicita que não deve ser somente o belo natural o objetivo das Belas-Artes. Segundo ele:

Omero ha fatto Achille infinitamente men bello di quello che potea farlo, e così gli Dei ec. e sarebbe maggior poeta Anacreonte che Omero ec. e noi proviamo che ci piace più Achille che Enea ec. onde è falso anche che quello di Virgilio sia maggior poema ec. (2005, p. 11).

Aristóteles já havia dado o primeiro passo para a ruptura do belo associado à ideia de perfeição. Assim, o belo já não está mais separado do homem, mas intrínseco a ele. Com esse filósofo, o belo passa a seguir critérios de simetria. No *Zibaldone*, Leopardi também discute isso, trata, como referido acima, do feio, mas também do imperfeito, da irregularidade, do grotesco, do ruim, da crueldade, da imundície e da tristeza e coloca a criação artística sob o amparo humano. Assim, essas propriedades tornam-se motivos de estética. Isso leva Leopardi a conscientizar-se de que todos esses elementos podem tornar-se literários. O poeta recanatense considera que:

[...] intorno alla diversa impressione che fanno ne' fanciulli i nomi propri (e si può aggiungere le parole di ogni genere), e alle diverse idee che loro applicano di bellezza o di bruttezza, secondo le circostanze accidentali di quell'età, serve anche a dimostrare come sia vero che il bello è puramente relativo, e come l'idea del bello determinato non derivi dalla bellezza propria ed assoluta di tale o tale altra cosa, ma da circostanze affatto estrinseche al genere e alla sfera del bello (2005, p. 274).

O interesse do recanatense é inteira e iluministicamente voltado para o objeto e não para o sujeito, pelo menos a beleza, para ele, não funciona como expressão do próprio sujeito. No entanto, de qualquer forma, considerando a eficácia de certas formas de arte sob uma base psicológica-naturalista, Leopardi aprecia a arte não como objeto independente e autosuficiente, mas em estreita relação com o homem. Assim, para ele, a poesia por mais elegante e imitativa que seja se não exprimir paixão, se não tiver por objeto nenhuma paixão, não será agradável. Neste sentido, a poesia dramática e a poesia lírica são agradáveis “per la ragione contraria” (2005, p. 482).

Nas primeiras páginas do *Zibaldone*, o problema de representabilidade do feio constitui-se para Leopardi uma questão aberta. Para ele, também o feio pode tornar-se objeto de representação na obra de arte. Até então, o feio não havia sido foco de pesquisa estética a não ser em *Laocoonte* (1766), um ensaio de Lessing, “al quale va senz’altro il merito di aver dato impulso alle prime analisi su questo tema” (CAMICIOTTOLI, 2010, p. 71). Assim, Leopardi assume uma posição diferente daqueles que pensam que o objeto da arte é o belo. Para ele, o feio deve estar no seu lugar. Na lírica e na épica, ele ocorre raramente, mas é frequente na comédia, na tragédia e na sátira.

Na poesia, segundo o poeta de Recanati, deve-se evitar o vil, exceto nas sátiras e na poesia bernesca, porque não é objeto de poesia. Ainda que um seja mais nobre e digno, outro menos, nos diversos gêneros de poesia, nada impede que um tenha mais particularmente por objeto o belo, outro, o doloroso, “altro anche il brutto e il vile” (2005, p. 11-12).

Na perspectiva leopardiana, a feiura, considerada desproporção e impropriedade, diferindo do belo que é harmonia e conveniência, depende das opiniões, dos gostos e dos hábitos das pessoas. Em outras palavras, o diferente e o contrário parecem feios, porque produzem um efeito contrário ao que as pessoas estão acostumadas a ver. Logo, feiura é aquilo que causa insatisfação, ou seja, manifesta-se inadequado entre a natureza e a forma.

A propósito disso, Leopardi observa que certas pessoas, quando as vemos pela primeira vez, elas nos parecem feias, mas, pouco a pouco, com o hábito de vê-las, os seus defeitos exteriores vão se tornando menos feios, mais suportáveis e finalmente se tornam bonitas para nós. No entanto, se nos desabituar-mos de vê-las ela voltarão a ser feias para nós. Assim, segundo o escritor italiano, ocorre com outros gêneros de objetos sensíveis, muitos dos quais pelo hábito de vê-los “ci parvero belli da principio, cioè prima di esserci formata un'idea distinta e fissa del bello; veduti poi dopo lungo intervallo, ci paiono brutti e bruttissimi (2005, p. 281).

Além disso, Leopardi põe em evidência que o feio e o belo são relativos: o que é considerado feio por um grupo pode ser avaliado como belo por outro. Aliás, todas as incursões de Leopardi no terreno da literatura procuram passar a noção de que não há belo absoluto. Como para Leopardi o belo é relativo, ligado a ele também está a irregularidade. O autor das *Operette morali* amplia a tradicional ideia da estética como o estudo do belo ordenado. Demonstra sentimento pelo que não é ordenado, o fascínio pela irregularidade. Dá novo significado à estética. Com esta visão, ele mostra que a estética está aberta à possibilidade de novas ordenações.

Leopardi também enuncia que a elegância consiste em qualquer coisa de irregular. Mas, segundo ele, esta elegância só é apreciada nos escritores reconhecidos. Já “infinite altre che meriterebbero lo stesso nome, e sono della stessa natura, non paiono eleganze e non piacciono, perchè la loro irregolarità si trova in autori non abbastanza accreditati” (2005, p. 331), ou seja, estes não possuem autoridade por não possuírem séculos ao seu favor. Leopardi cita, por exemplo, as locuções e metáforas, que usadas por autores com credibilidade dão sabor e elegância à poesia, mas que, quando usadas por poetas sem credibilidade, “daranno sapor di rozzezza, d'ignoranza, di ardire irragionevole, di sproposito, di temerità ec.” (Ibidem).

A discussão leopardiana também aponta para o fato que o hábito é um outro aspecto importante a ser tratado nas reflexões sobre a estética na poesia.

#### f) Hábito

Refletindo sobre o hábito, Leopardi identifica um ponto fundamental da estética moderna: as leis da arte não são incluídas na natureza. Elas são artificiais, baseiam-se em exercícios habituais e, portanto, podem ser alteradas e modificadas.

Para Camiciottoli, a relevância do conceito de hábito para o funcionamento do sistema do belo “non si limita soltanto a quanto appena detto, ma si esplica soprattutto nel ruolo di tramite tra ingegno e imitazione che, proprio grazie ad essa, giungono a un rapporto di interdependenza” (2010, p. 123).

Segundo Speciale, a expressão hábito “è uno dei termini chiave dell’intero pensiero di Leopardi” (1992, p. 137). Para esse estudioso, Leopardi fez do hábito uma segunda natureza que, em outras palavras, é aquela capacidade intelectual de fazer das experiências do mundo da cultura a principal força motriz para produzir poesia. O recanato estabelece uma relação entre memória e hábito. Para ele, a memória não é mais que uma faculdade adquirida pelo hábito. Neste sentido, aprender, na maioria das vezes, nada mais é que imitar, visto que a faculdade de imitar é a faculdade de observar com atenção exata um objeto e suas partes, ou seja, é uma facilidade de habituar-se. Assim, quem facilmente se habitua, facilmente consegue imitar bem.

Ainda em defesa do hábito, Leopardi acrescenta que “l’uomo è assuefabile; dunque egli è dissuefabile; o viceversa. Il tale individuo ha tanta capacità di assuefazione; dunque tanta di dissuefazione nè piu nè meno” (2005, p. 772). Ademais, o hábito tem em nós a propriedade natural que nos faz julgar uma coisa sobre a outra, um indivíduo, uma espécie. Também em relação ao hábito, em suas anotações teórico-autobiográficas, Leopardi indica que a forma de escrever não é somente resultado da técnica, mas também da leitura e que o hábito de leitura é um exigência necessária para escrever bem. A imersão no prazer da leitura cria um hábito mental que suscita o desejo de criar obras artísticas.

Na visão de Leopardi, tanto a beleza como o bom gosto tornam-se obrigatórios em um determinado ambiente. A causa disso é o hábito. Para ele, o gosto e o belo não são inatos nem absolutos. E

acrescenta que não somente o belo, mas talvez a maior parte das coisas e das verdades que acreditamos ser absolutas e gerais são relativas e também particulares. Neste sentido, “l’assuefazione è una seconda natura e s’introduce quasi insensibilmente” (2005, p. 209).

Em 24 de junho de 1821, referindo-se à memória, Leopardi diz que esta nada mais é que virtude imitativa e que as lembranças seriam como imitações de fatos ocorridos no passado. Assim, os hábitos são como imitações, especialmente porque quase todos os hábitos e todas as atitudes ou experiências habituais da mente dependem em grande parte da memória. Já em 4 de agosto de 1821, fazendo uma reflexão sobre a natureza intelectual da memória, mais especificamente sobre o caráter criativo dela, o poeta de “Alla luna” escreve que “la memoria non è altro che una facoltà che l’intelletto ha di assuefarsi alle concezioni, diversa dalla facoltà di concepire o d’intendere” (2005, p. 330). Posteriormente, ele se refere à força do hábito:

La forza dell’assuefazione della prevenzione, dell’opinione nel giudizio del bello ec. si può vedere anche negli effetti che tu provi vedendo una pittura, udendo una musica, leggendo un libro ec. se tu ne conosci l’autore s’egli t’è familiare ec. La qual cosa ora accresce le bellezze, ora le scema, ora finge quelle che non ci sono, o scuopre le più difficili a vedere, e le più fine, e rende sensibilissimi ad ogni menoma cosa ec. (2005, p. 397).

Para Leopardi, a poesia em relação à emoção e ao estímulo necessita de um fingimento que possa persuadir. Portanto, qualquer criação poética desprovida de persuasão não pode produzir os antigos efeitos, sobretudo nos tempos modernos, porque nos antigos o hábito nos proporciona certa persuasão, principalmente se o poeta também for antigo, visto que ao se identificar em nós a ideia daqueles fatos, daqueles tempos e daquelas poesias, com aquelas ficções, estas nos aparecem naturalmente e nos persuadem. Outro ponto expressivo para a estética na poesia é o conceito de novidade.

g) Novidade

Na opinião do autor do *Zibaldone*, a novidade está no domínio do poeta. Para exemplificar, ele cita as poesias de Vincenzo Monti, que são “osservabili la bellezza novità efficacia delle imagini, particolarmente sublimi, ma anche di ogni altro genere, la mollezza e dirò così sveltezza, agilità, disinvoltura dell’espressione” (2005, p. 16). Segundo Leopardi, na poesia dramática não é tanto a perfeição que demanda “quanto la novità degli scritti” (2005, p. 193). O autor explica que quando o poeta substitui uma expressão por outra nova ele pode obter um bom efeito sobre a imaginação do leitor, uma vez que a substituição de uma palavra desgastada por uma novidade pode excitar o leitor pelo fato de ser nova:

L’efficacia dell’espressioni bene spesso è il medesimo che la novità. Accadrà molte volte che l’espressione usitata sia più robusta più vera più energica, e nondimeno l’esser ella usitata le tolga la forza e la snervi; e il poeta sostituendo in suo luogo un’altra espressione men robusta, forse anche men propria ma nuova, otterrà un buon effetto sulla fantasia del lettore, ci sveglierà quell’immagine che l’altra espressione non avrebbe potuto eccitare; e la sua frase sarà veramente più efficace, non per se stessa, ma per la circostanza dell’esser nuova (2005, p. 16).

Ao referir-se à novidade na língua italiana, Leopardi trata do grecismo, latinismo e do espanholismo. Para ele, “molta bella ed utile novità possono trarre gli scrittori italiani moderni, come ne trassero gli antichi e classici nostri” (2005, p. 667). Por isso, sugere que sejam introduzidas palavras do espanhol no italiano como foram introduzidos vocábulos latinos e gregos, que possibilitam muitas formas de dizer as coisas.

Leopardi explicita que a poesia, a pintura e a escultura são mais suscetíveis de novidade “e considerandole in un certo grado di perfezione, non possono nelle loro principali qualità esser più che tanto differenti nelle differenti nazioni (2005 p. 405). O recanaten-se, que, refletindo sobre poesia, comparou-a com a arquitetura também acredita que neste sistema de arte a novidade é preponderante. E este é um novo gênero de semelhança entre estas duas artes: arquitetura e música. O estudioso considera que a arquitetura e

a música variam muito nas diferentes esferas de costume, mas dentro de uma mesma esfera de costumes não têm muita novidade. No entanto, ele assevera que todas as belas artes que são suscetíveis de novidade, considerando-as num certo grau de perfeição, nas suas principais qualidades não podem ser tão diferentes.

Entretanto, segundo Leopardi novidade contínua produz monotonia, pois o homem se acostuma com a “continua novità come alla uniformità, e allora l'oggetto nuovo gli è tanto familiare, quanto un oggetto vecchio, e la novità in genere gli è più familiare e ordinaria, che la uniformità. ec. (8. Sett. 1821.)” (2005, p. 367).

#### h) Surpresa

Leopardi concebe a surpresa como outra propriedade estética na poesia. Para ele, a surpresa é causada por palavras com sentido metafórico. Essas palavras são muito importantes na caracterização do discurso literário em geral, uma vez que instauram uma ruptura e suscitam um efeito poético. Em outras palavras, a surpresa consiste na ocorrência de algo imprevisto pelo/para o leitor que lhe parece fora da expectativa. A propósito disso, infere-se que a poesia se forma melhor por meio da surpresa/tensão/estranheza que rompe nas frases as associações normais e cria nexos inesperados:

A quello che altrove dico delle cause per cui piace la rapidità ec. dello stile, massime poetico, ec. aggiungi che da quella forma di scrivere, nasce necessariamente a ogni tratto l'inaspettato, il quale deriva dalla collocazione e ordine delle parole, dai sensi metaforici, i quali ti obbligano, seguendo innanzi colla lettura a dare alle parole già lette un senso bene spesso diverso da quello che avevi creduto; dalla stessa novità dei traslati, e dalla naturale lontananza delle idee, ravvicinate dall'autore ec. Tutte cose, che oltre il piacere della sorpresa, diletano perchè lo stesso trovar sempre cose inaspettate tien l'animo in continuo esercizio ed attività; e di più lo pasce colla novità, colla materiale e parziale meraviglia derivante da questa o quella parola, frase, ardire ec. (9. Dic. 1821.) (2005, p. 461).

Sempre a propósito da poesia, Leopardi faz referência às palavras com sentido conotativo, capazes de ressonância de sentido distante do denotativo. Para ele, “le parole lontano, antico, e simili sono poeticissime” (2005, p. 390). Já as palavras “irrevocabile, irremeabile e altre tali” (2005, p. 345) produzem sempre uma sensação de prazer e são muito poéticas (se não se estiver muito acostumado a utilizá-las), porque dão uma ideia de confim. Também as palavras “posteri, posterità [...], futuro, passato, eterno, lungo in fatto di tempo, morte, mortale, immortale, e cento simili” (2005, p. 414) são palavras de sentido e significação um tanto indefinidos. Além disso, são poéticas e nobres.

Para Leopardi, por exemplo, as palavras “finito, ultimo ec., (le quali però sono di lor natura, e saranno sempre poeticissime, per usuali e volgari che sieno, in qualunque lingua e stile)” (2005, p. 463). Vale lembrar que para o reccatense tudo o que é finito, tudo o que é último, desperta sempre no homem um sentimento de dor e de melancolia, mas, ao mesmo tempo, faz nascer um sentimento de prazer, agradável mesmo na dor. Leopardi acrescenta: “Antichi, antico, antichità; posteri, posterità sono parole poeticissime ec. perchè contengono un’idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime posterità della quale non sappiamo nulla” (2005, p. 465). Ele explica que antiguidade é uma palavra obscura para nós e assim também todas as palavras que exprimem generalidade pertencem a essas considerações. Neste sentido, na poesia, para expressar uma visão ampla e potencialmente ilimitada, palavras menos precisas e certas devem ser usadas.

Por outro lado, até palavras que não contêm um sentido cósmico podem assumir um sentido de estupor diante do infinito<sup>36</sup>. Além disso, diante do infinito, o homem pode tomar consciência dos seus confins. No fragmento abaixo ele faz referência a isso:

Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v’ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque

---

<sup>36</sup> Leopardi constrói a sua poesia, utilizando como um dos pontos centrais da ideia de infinito, que traz consigo o sentido de tudo o que é ilimitado, portanto, uma dimensão oposta à humana, caracterizada por uma insuperável finitude. Segundo ele, a nossa tendência em relação ao infinito, que não compreendemos, deriva do nosso desejo ilimitado de prazer que não conseguimos satisfazer. Assim, a nossa capacidade imaginativa se satisfaz em imaginar aquilo que não vê e sente prazer com as sensações vagas e indefinidas, “perchè l’immaginario ha forse più naturali, e la natura è sempre superiore alla ragione” (2005, p. 70).

diletto-sissimo, è pur come un diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò l'ascia sempre nell'anima un gran desiderio: pur questo è il sommo de' nostri dilette, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarci, di questo che per la sua incertezza non ci può mai appagare (2005, p. 44).

Entretanto, na opinião de Leopardi, nada na natureza anuncia o infinito, a existência de alguma coisa infinita. Na verdade, “l'infinito è un parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza ad un tempo e della nostra superbia” (2005, p. 855). Há que se destacar também que para o autor do *Zibaldone* a surpresa é poder do que surpreende e desejo inato no homem de provar esse desejo. Ela é produzida pela imitação da natureza ou de qualquer outra coisa real ou verossímil. Assim, na tragédia, o prazer é produzido não pela coisa imitada, mas pela imitação “che fa meraviglia” (2005, p. 13). Outra propriedade estética abordada por Leopardi no *Zibaldone* quando se refere à poesia é o sublime.

### i) Sublime

O termo sublime tem as suas raízes na Antiguidade. Na sua acepção grega “il sublime presenta un valore semantico que se manterrà costante anche nelle sue riprese moderne: *ὕψιστος* suggerisce un'ideia di altezza o di movimento verso l'alto (CAMICIOTTOLI, 2010, p. 80). Também teve origem “no latim *sublimis*, composto por *sub-limen*: o que está suspenso na arquitrave da porta (em latim *limes*)” (BARBAS, 2006, p. 2). A grande diferença entre o belo e o sublime vem da incompatibilidade das sensações que possam provocar no indivíduo, como, por exemplo, dor/prazer. No sublime, a emoção básica a ser despertada é o espanto. Este sentimento perpassa a mente e impede o raciocínio. Mas existem outras emoções como, por exemplo, a admiração, a reverência e o respeito. O sublime leopardiano está baseado, conforme observa Gaetano, em “Pseudo-Longino, Burke, Blaire e altri” (2002, p. 75). Segundo esse estudioso de Leopardi, o sublime leopardiano está permeado pela estável presença de quatro importantes obras da tradição retórica estética: a poética de Aristóteles, o

tratado de *Peri hýpsous* de um autor desconhecido, a *Dissertazione intorno al sublime* de Girolando Prandi e *Del Bello e del Sublime* de Ignazio Martignoni. Gaetano diz que essa quadripartição tem matriz aristotélica-classicista. No entanto,

lo schema non riflette [...] il fascicolo degli Annali, ma la sua paternità, almeno di una parte di Esso, diventa patente quando Leopardi postilla al piede della coloma dedicata alle filiazioni del Bello: Bello delicato – grazioso – ameno – elegante (2002, p. 56).

No entendimento de Leopardi, o sublime é diferente do belo. Para exemplificar, ele faz analogia ao tédio que nada mais é do que uma falta do prazer, um elemento da nossa existência, e algo para distrair-nos do desejo. Se não fosse a tendência primordial do homem ao prazer, sob qualquer forma, o tédio, este sentimento tão comum, não existiria. Suponhamos um homem isolado, sem ocupação espiritual ou física, e sem qualquer preocupação, este ficaria entediado e “preferirebbe qualunque travaglio a quello stato” (2005, p. 72).

Para Kant<sup>37</sup>, enquanto o belo é de ordem do agradável, harmônico, princípio de prazer, o sublime tem a ver com o assombroso, profundo, aquilo que provoca comoção. “O sublime comove, o belo estimula” ou encanta (1993, p. 21). O sublime de Leopardi, a exemplo de Kant, é precursor da ideia de que a arte não é só contemplar a harmonia, mas também experimentar a sensação do assombro, ou seja, é um sentimento de prazer misturado ao terrível. No *Zibaldone*, refletindo sobre o sublime, Leopardi diz que:

Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l’animo non

---

<sup>37</sup> Kant classificava o sublime em três tipos: sublime terrível, sublime nobre e sublime solene, aos quais ele associa os sentimentos de melancolia, admiração ou intensidade de beleza. Para ele, “a noite é sublime, o dia é belo”; “o sublime comove, o belo encanta”; “o sublime há de ser sempre grande”; “o belo pode ser também pequeno”. Além disso, “o sublime deve ser simples e o belo pode ser enfeitado”; “as qualidades sublimes infundem respeito; as belas, amor”; “a amizade apresenta principalmente o caráter do sublime; o amor sensual, o do belo”; “até mesmo os vícios e os defeitos morais possuem, às vezes, alguns traços do sublime e do belo. Até mesmo “a cólera de um homem terrível pode ser sublime” (1993, p. 13-20).

ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene. Così oscurità, profondo ec. ec. (28. Sett. 1821) (2005, p. 392).

Outro trecho significativo sobre o sublime retirado do *Zibaldone* é o que trata da poesia melancólica e sentimental. O sentimento que acompanha o sublime é, por vezes de melancolia, não por privar-se das alegrias da vida, por afligir-se numa sombria melancolia. Na opinião de Leopardi, “la poesia malinconica e sentimentale è un respiro dell’anima” (2005, p. 96), uma vez que permite repouso a um peito oprimido por qualquer paixão ou pelo desânimo da vida. Para ele, os outros gêneros de poesia são muito menos compatíveis com este estado, por isso acredita que as contínuas desventuras de Tasso constituem o motivo pelo qual ele poeta de “originalità e d’invenzione” (Ibidem) tenha permanecido inferior aos outros três grandes poetas italianos: Dante, Petrarca e Boccaccio, uma vez que em sentimentos, afetos grandeza e ternura, certamente os igualava, se não os superava, como é possível verificar em suas cartas e em outras prosas. Sobretudo quando se trata de fazer referência a situações particularmente poéticas, Leopardi se utiliza do sublime. Na opinião dele, a poesia é mais autêntica quando evoca o indefinido, o indistinto, o vago, pois essa é a essência dela. Mas para o recanatense, o sublime não é somente a poesia, uma vez que a verdadeira poesia é por si mesma sublime, como é a poesia antiga, mas também a nobreza e a dignidade do poeta. Como assevera Gaetano, “il sublime è per Leopardi una sorta di metafora della vita” (2002, p. 353). Para o recanatense, qualquer pensamento ou sentimento poético é sublime. Os pensamentos podem ser doces, ternos, patéticos: todos elevam a alma. Ademais, o poder e a eficiência da imaginação e do sentimento “sì abitualmente e sì attualmente sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale. [...] *Poetico non sublime* non si dà. Il bello, e il sentimento morale di esso, è sempre sublime” (2005, p. 950-951).

Na opinião do poeta de “L’Infinito”, sublime é diferente de belo. Assim, como se diz que a grandeza é um efeito natural derivado da inclinação do homem ao prazer e não da inclinação à grandeza, da mesma forma, “si potrebbe forse dir lo stesso del sublime, il quale è cosa diversa dal bello ch’è piacevole all’uomo per se

stesso” (2005, p. 72). Para Leopardi, o belo e o sentimento moral dele é sempre sublime, e o primeiro fundamento de qualquer sentimento nobre ou sublime é a imaginação, que “si oppone direttamente quello stato di spregio ec., quel concetto, quel sentimento di se stessa, che la deprime” (2005, p. 951).

Nos seus estudos sobre o sublime, as obras que quase certamente Leopardi entrou em contato são, de acordo com Gaetano, “le voci sublime dell’Encyclopédie Méthodique” (2002, p. 53) que tratam do sublime das imagens e o sublime dos sentimentos e “La recensione di Pietro Borsieri al trattato del bello e del sublime” (Ibidem). Em suas reflexões, Leopardi também fez referência ao gosto.

#### j) Gosto

Na opinião de Leopardi, o gosto não é inato, mas se modifica e se aperfeiçoa com o hábito e com a experiência. Assim o refinamento do gosto em todos os aspectos, tanto nas artes, ou em relação à beleza humana, à literatura e às outras artes é adquirido. Para explicar isso, o escritor italiano parte de questionamentos, como:

Come si raffina il gusto de' pittori, degli scultori, de' musici, degli architetti, de' galanti, de' poeti, degli scrittori? Come dunque questo gusto può dipendere da un tipo assoluto, universale, immutabile, necessario, naturale, preesistente? (2005, p. 275).

Em seguida, ele explica que quem não está habituado a ver obras de arte ou a ler bons livros não é capaz de julgar a beleza poética ou o bom estilo.

Em 1820, o autor do *Zibaldone* define o gosto como “la scienza del buono e del cattivo” (2005, p. 64). Posteriormente, ele escreve que o gosto pode basear-se em regras e ser considerado universal e eterno, porém de um modo determinado e muito relativo, uma vez que “non c’è regola nè idea nè teoria di gusto universale ed eterno” (2005, p. 528), já que as coisas só entram na categoria de bom ou mau gosto e são consideradas somente em relação ao homem. Além disso, a natureza do homem se modifica muito de acordo com climas, séculos, costumes, hábitos, governos, opiniões,

circunstâncias físicas, morais e políticas. Portanto, para toda teoria “di gusto universale ed eterno” (Ibidem) restam uma ideia e uma teoria que sejam comuns a todos os homens.

Em 14 de julho de 1821, Leopardi enuncia que formar um gosto, na maioria das vezes, nada mais é que contrariar uma opinião, ou seja, em torno do juízo do belo não opera tanto o hábito quanto a opinião, uma vez que a forma de julgar varia de momento para momento. Por exemplo, se vemos uma nova forma de vestir, logo a julgamos bela se sabemos que esse estilo é a última moda. Mas se for o oposto, o contrário acontece, “perchè quella nuova foggia contrasta sì all'assuefazione nostra, come all'opinione (2005, p. 305).

Em 29 de julho de 1821, Leopardi enuncia que a beleza não é apenas a conveniência estabelecida pela natureza, e certamente não poderia ser. Ademais, a beleza depende do hábito e da opinião. Acontece, por exemplo, que a conveniência depende da pessoa que julgou o objeto, para quem pode ser ou não agradável. Portanto, o gosto varia de pessoa para pessoa. O recanatense explicita também que “sono dunque barbari e cattivi i gusti non naturali, in quanto ripugnano alla natura, non già in quanto ripugnano al bello. Nessun gusto ripugna al bello” (2005, p. 322). Além disso, existem muitas opiniões diferentes sobre esta ou aquela beleza, ou parte dela, e também o gosto varia lugares e tempos diferentes até na mesma civilização. No fragmento abaixo ele explica sobre o gosto não natural e o bom gosto:

[...] I gusti non naturali sia circa la forma degli uomini, sia circa le arti imitatrici della natura, sia in qualunque altro genere che appartenga alla natura in qualunque modo ec. tali gusti, dico, si chiamano cattivi, e lo sono; in quanto ripugnando alla natura reale (benchè relativa) delle cose, non ponno durare, nè essere universali. Al contrario il buon gusto, è buono in quanto convenendo colla natura qual ella è effettivamente, è il solo che possa durare, e in cui tutti appresso a poco possano convenire (2005, p. 322).

Tendo em vista que para Leopardi o gosto e o belo não são absolutos nem inatos, ele considera o aperfeiçoamento do gosto como um indício da inexistência do belo absoluto. Para

exemplificar, o escritor faz referência ao gosto dos pintores, escultores, músicos, arquitetos, poetas e escritores. Segundo ele, “il perfezionamento del gusto in ogni materia, sia nelle arti, sia riguardo alla bellezza umana, sia in letteratura ec. ec. si considera come una prova del bello assoluto, ed è tutto l'opposto” (2005, p. 275). Leopardi acrescenta outra propriedade estética: a graça.

### 1) Graça

Ainda no início do *Zibaldone* Leopardi faz uma distinção entre esse recurso estilístico e a beleza. Para ele, “la grazia ordinariamente consiste nel movimento: e diremo così, la bellezza è nell'istante, e la grazia nel tempo” (2005, p. 78). Por movimento, ele entende tudo o que diz respeito à palavra. Na verdade, segundo Leopardi, a respeito do belo, nem tudo o que surpreende é graça. Parece que a graça consiste na forma natural e é mais rara que a arte “così notate che quelle grazie che consistono in pura naturalezza, non si danno ordinariamente senza sorpresa” (Ibidem).

A teoria leopardiana da graça surge a partir da leitura do *Essai sur le Goût* de Montesquieu e logo ganha o seu próprio caminho. Para Montesquieu, a beleza não é bem beleza, mas alguma coisa que pode ser chamada de graça, atrativo ou sedução. No *Essai sur le Goût* o estudioso francês chama a beleza de *le je ne sais quoi*<sup>38</sup>. Tal como Montesquieu, Leopardi experimenta uma possibilidade mais ampla para a graça. Segundo Gaetano, “la grazia è per il recanatense una specie di bellezza in movimento. In questo egli risente di una vulgata estetica” (2002, p. 376).

Na opinião de Leopardi, a graça está relacionada à natureza e não pode existir sem esta. Por um lado, convoca no espaço reflexivo o saber comum que atribui ao “gracioso” conotações de amabilidade, leveza, de vivacidade e de admirável pequenez. Se a beleza está no instante, a graça está no tempo. Este tempo se estende com sucessão de partes, que, portanto, é movimento, desejo que se reconhece aos poucos e aumenta, e se nutre da surpresa ainda que esta última em si não comporte a graça.

Outro dado importante é que a graça pode estar, por vezes, em contraste com o belo normal, ou seja, com as imagens

---

<sup>38</sup> Para Montesquieu: “Ce sont ces différents plaisirs de notre ame, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tender, le gracieux, **le je ne sais quoi** (grifo nosso), le nobile, le des seus, parce qu'il appartirnent à tous être qui pense” (1967, p. 61).

convencionais da beleza. Assim, a graça é o feio no belo, ou seja, “la grazia in somma per lo più non è altro che il brutto nel bello: Il brutto nel brutto, e il bello puro, sono medesimamente alieni dalla grazia” (2005, p. 928). Logo, trata-se de uma graça que pode impressionar pela sua maneira inesperada de lidar com aquilo que é julgado belo. Considerando-se o indefinível como a alma da graça, a sua manifestação pode, por vezes, ser acompanhada por uma falta, por um defeito, por uma imperfeição. Este tipo de graça fere como “un sapore acre e piccante, o aspro, o acido, o acerbo, che per se stesso è dispiacevole, e pure in un certo grado piace” (2005, p. 625).

Entretanto, é outra graça que sobretudo age na arte, a graça que é quase um suave e delicado perfume de rosa que nada tem de agudo nem de picante, mas que parece quase “uno spiro di vento che vi reca una fragranza improvvisa, la quale sparisce appena avete avuto il tempo di sentirla, e vi lascia con desiderio, ma vano, di tornarla a sentire, e lungamente, e saziarvene” (2005, p. 625). Disso se infere que Leopardi dedicou atenção à música e também fez comparações entre ela e a poesia, porque, em certo sentido, a música pertence à mesma ordem da graça. Analisando as reflexões que Leopardi faz sobre a música, verifica-se que a atenção dele está mais voltada para os elementos naturais que à estrutura composicional, ou seja, mais aos elementos do som, da voz e do canto. A atenção dele também está mais voltada à imaginação na invenção da música do que à harmonia. A propósito disso, ele diz que os milagres da música “la sua natural forza sui nostri affetti, il piacere ch’ella naturalmente ci reca, la sua virtù di svegliar l’entusiasmo e l’immaginazione, ec. consista e sia propria principalmente del suono” (2005, p. 670). Verifica-se também que não é a mudança de tom da voz humana em um trecho da música que atrai o poeta, mas a capacidade de a voz assimilar a técnica instrumental. Em suas formulações, Leopardi também faz referência ao gênio.

#### m) Gênio

No *Zibaldone*, Leopardi reconhece três formas de engenho/talento: engenho como disposição natural, ou seja, o gênio da beleza como o gênio da verdade e da filosofia que consiste unicamente “nella delicatezza degli organi che rende l’uomo d’ingegno” (2005, p. 269); engenho como zona intermediária entre corpo e al-

ma “capaci di acquistare coll’assuefazione questa o quella facoltà, in maggiore o minor grado, numero ec” (2005, p. 393); engenho como sinônimo de uma criatividade peculiar que pode manifestar-se em qualquer tipo de arte e profissão, “in queste vincere i più grandi talenti, anche quelli che nelle medesime cose sono abbastanza esercitati, e periti” (2005, p. 449). O estudioso acredita que o mundo não atribui o devido valor aos gênios e que os progressos do espírito humano “siano opera principalmente degl’ingegni mediocri” (2005, p. 280). Ademais, segundo o autor do *Zibaldone*, as academias não são o melhor lugar para promover o gênio/talento. O recanatense diz que todos os grandes poetas gregos surgiram antes de Aristóteles e todos os latinos apareceram antes de Horácio ou foram contemporâneos a ele. Leopardi acrescenta que não existe gênio *in natura*. Para ele, são as circunstâncias e o hábito com o desenvolvimento das faculdades não muito diversas que produzem a diferença entre os talentos. Produzem também o gênio. Por isso, Leopardi salienta que o gênio é filho absoluto do hábito.

Na opinião do autor do *Zibaldone*, peculiar ao gênio é também a melancolia, reflexão que contribui para aproximar o recanatense do pensamento pré-romântico. Segundo ele, “hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l’inevitabile infelicità della vita”. (2005, p. 93). Mas, segundo Leopardi, antigamente, era mais fácil, espontâneo e fácil de tornar-se um gênio, porque “la vita di qualunque altro uomo di genio era sempre piena di azione nell’esercizio stesso delle sue facoltà” (2005, p. 81). Em suas reflexões, Leopardi também se refere à imaginação.

#### n) Imaginação

Para Leopardi, a poesia é, acima de tudo, a expressão de uma espontaneidade original, de um mundo interior imaginativo e fantástico como aquele dos antigos e das crianças, porque “il fanciullo sa talvolta assai più del filosofo, e vede chiaramente delle verità e delle cagioni, che il filosofo” (2005, p. 420). Portanto, a imaginação que possuíam os poetas antigos “possono sentirlo solo i fanciulli” (2005, p. 38). O recanatense diz que a imaginação é a primeira fonte da felicidade humana, bem diferente da mente que

conduz à infelicidade. Ele também entende que a faculdade de imaginar é um hábito.

Outra colocação que o poeta de Recanati faz é que a imaginação é capaz de abrir horizontes que possuam mais amplitude e profundidade. Assim, o homem que possui sensibilidade e é capaz de imaginar, como ele próprio, será capaz de sensivelmente ver que “il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi” (2005, p. 928). E acrescenta que nisto está “tutto il bello e il piacevole delle cose” (Idem). Leopardi também lamenta por aqueles que não possuem imaginação, pois considera “trista quella vita” (Ibidem). Ainda, a respeito disso, o escritor italiano explicita que é preciso distinguir bem quando se ouve fazer elogio a um poeta é a “forza” e a “fecondità” (2005, p. 66) da imaginação dele. A primeira é adulta e dolorosa, já a segunda é juvenil e agradável. No entender do autor do *Zibaldone* “altro è la forza altro la fecondità dell’immaginazione e l’una può stare senza l’altra. Forte era l’immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell’Ariosto” (2005, p. 66).

Ainda, nas reflexões de Leopardi sobre poesia, torna-se importante a recordação do passado, da infância, uma vez que a recordação tem característica de uma ilusão: uma criança é capaz de usar a imaginação. Em vez de inventar novas ilusões, devem-se recuperar aquelas velhas com recordação. Para Leopardi, a poesia é recuperação de uma visão imaginária através da memória, ou seja, poesia é imaginação, portanto, ele é contra a poesia das ideias e do pensamento. O poeta pode usar sua imaginação e, através desta, o homem pode voltar à ilusão de felicidade. O autor do *Zibaldone* também ressalta a importância do uso da imaginação e dos sentimentos para que se possa criar um estilo. Segundo ele, “chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri non è poeta” (2005, p. 664). Em outras palavras, a faculdade de imaginar, pensar, sentir, inventar é essencial para se obter um estilo.

Após mostrar elementos constituintes das teorizações sobre a poesia nas estéticas de Hegel e Leopardi, no capítulo a seguir analisaremos as possíveis convergências e divergências em relação ao objetivo central desta tese.

## CAPÍTULO III - A POESIA NAS ESTÉTICAS DE HEGEL E LEOPARDI

Seguindo a metodologia proposta inicialmente e levando-se em consideração o objetivo inicial deste estudo, nesta seção, procura-se verificar como as estéticas de Hegel e Leopardi dialogam, especialmente, as formulações sobre poesia. O ponto de partida desta análise é entender as características que aproximam a poesia das outras artes para poder entender o lugar específico da poesia para esses dois estudiosos da estética, uma vez que a poesia é uma arte dentro do sistema de belas-artes. Em seguida, procura-se estabelecer a analogia entre Hegel e Leopardi que demarca os aspectos convergentes e divergentes entre os dois autores.

### 3.1 A POESIA E O DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

O lugar da poesia, ao lado das outras artes, é definido por Hegel como o âmbito do individual. Para o idealista alemão, neste âmbito, o ideal se estabelece no mundo constituído pelas artes. Ele acredita que o fim da poesia é o poético e que a poesia só se torna verdadeiramente poética quando está incorporada em palavras ou delas se desenvolve. Por isso, no ponto de vista dele, o poeta deve evitar pensamentos que contenham formas filosóficas, juízos e deduções, “perché queste forme ci trasportano subito dal campo della fantasia su un altro terreno” (1997, p. 1127). Portanto, para que a poesia não caia na prosa, deve conservar-se afastada de todo fim exterior à arte e ao puro gosto artístico.

De maneira geral, a poesia não deve servir para ensinar, obter uma melhoria moral ou provocar uma agitação política. Ela até pode ser utilizada para estes fins, mas com condição de que não se esqueça que o verdadeiro objetivo da poesia é o poético. No entanto, ela deve participar ativamente da vida e de suas manifestações particulares. Essas situações encontram mais expressão nas poesias de circunstância, como, por exemplo, um acontecimento atual que precisa ser celebrado, glorificado e até gravado na memória. Assim, segundo Hegel, “ogni vera opera d’arte poetica è un organismo in sè infinito: è ricca di contenuto e svolge questo contenuto in um’apparenza corrispondente” (1997, p. 1114). Hegel diz que as estrelas, as plantas e os animais não têm consciência das leis que os regem. Por outro lado, o homem não existe senão em virtude da lei da sua existência, quanto sabe de si e o quanto o rodeia. Diante dis-

so, deve “conoscere le potenze che lo dirigono e lo spingono ed é proprio questo sapere quello che la poesia dà nella sua prima forma substanziale” (Ibidem).

Já Leopardi, para quem o fim da poesia é o prazer<sup>39</sup>, observa que o maior prazer é aquela que deriva dos estudos e, sobretudo, da leitura da poesia. Mas o estudioso sublinha que esta é uma propriedade do gênero e não do poeta individualmente. Também não deriva da sua arte, mas da matéria que ele trata. Para o autor das *Opere morali*, um dos prazeres maiores é aquele que nasce da desconsideração do prazer e das dores, ou seja, quando sem esperar nem desejar fortemente nada, o ânimo repousado e indiferente, se lança no meio das coisas, dos eventos e dos divertimentos. Assim, “questo stato non curante de’ piaceri nè de’ dolori, è forse uno de’ maggiori piaceri, non solo per altre cagioni, ma per se stesso” (2005, p. 353).

Para Hegel, a poesia, a arte da palavra, exprime não só a interioridade subjetiva, mas também as particularidades da vida exterior, de uma forma mais completa e compreensiva. Ela unifica em si mesma o extremo das artes plásticas e da música em um estágio superior, uma vez que:

da un lato la poesia possiede, come la musica, il principio del percepirsi dell’interno come interno, che manca all’architettura, alla scultura ed alla pittura; e d’altra parte essa nel campo stesso del rappresentare, intuire e sentire interni si dispiega ad un mondo obiettivo che non perde interamente la determinatezza della scultura e della pittura ed è in grado, in modo piú completo che qualsiasi altre arte [...] (1997, p. 1073-1074).

Na poesia, cujo princípio é a espiritualidade, os pormenores oferecem-se numa multiplicidade separativa e sucessiva. A fantasia artística torna poético qualquer conteúdo. A poesia não se volta para a matéria pesada, a fim de formá-la simbolicamente tal como fazem a arquitetura e a pintura. A primeira faz isso em um entorno

---

<sup>39</sup> Segundo Leopardi, a alma humana deseja sempre o prazer e essa tendência e esse desejo “non ha limiti, perch’è ingenita o congenita coll’esistenza, e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita” (2005, p. 69).

análogo; a segunda numa configuração da forma natural pertencente ao espírito na matéria, mas expressando de imediato o espírito com todas as suas concepções da fantasia e da arte.

Segundo Hegel, de maneira geral, é a poesia a mais cultivada de todas as artes, visto que emprega materiais sensíveis de menores exigências e relativamente fáceis de serem trabalhados. Para ele, o verdadeiro gênio poético torna-se mestre da técnica exterior de sua arte e aprende a utilizar os materiais mais simples e aparentemente impróprios para manifestar “le forme interne della fantasia” (1997, p. 322). Esse domínio exige muitos exercícios, mas o dom da execução direta deve ser inato, uma vez que uma simples facilidade adquirida pelo exercício nunca permitirá realizar uma obra de arte autêntica. Ao tentar determinar, em sua obra *Cursos de Estética*, quais seriam os princípios que a poesia deveria ter, Hegel apresenta características que aproximam a poesia da música, da pintura, da escultura e da arquitetura e também características pelas quais difere das outras artes.

Tal como Hegel, Leopardi fez reflexões sobre a relação que a poesia estabelece com as outras artes. Assim, os dois estudiosos apresentam características que aproximam ou não, poesia, música, pintura, escultura e arquitetura.

Centrando a sua atenção na música, Hegel diz que esta arte ultrapassa a fronteira do visível por meio de vibrações sonoras. Mas a música precisa recorrer ao auxílio das palavras, já que as combinações sonoras e a expressão musical são incapazes de realizar completamente as criações da fantasia poética. O som representa o conteúdo. Por outro lado, segundo Hegel, entre a poesia e a música existe uma grande afinidade, visto que ambas utilizam o mesmo elemento sensível: “il suono” (p. 1002). No fragmento a seguir, o filósofo alemão se pronuncia sobre a natureza do texto poético:

[...] La natura del poetico coincide in generale com il concetto del bello artistico e dell'opera d'arte, giacché la fantasia poetica non è ristretta da molti lati e spinta in direzioni unilaterali nelle sue creazioni dal genere di materiali in cui pensa di manifestarsi, come avviene nelle arti figurative e nella musica, bensí deve in generale sottoporsi solo alle esigenze essenziali di una manifestazione ideale ed artistica (1997, p. 1086).

Conforme Hegel, a poesia tem em comum com a música os materiais exteriores sobre os quais as duas atuam, isto é, os sons. A matéria genuinamente exterior e objetiva no sentido da palavra desaparece progressivamente à medida que avança na série de artes particulares, até se transformar em um som invisível que emerge do interior e volta para o interior. No entanto, o som constitui para música um som em si. Ainda que pela evolução da melodia e pela utilização das suas relações harmônicas, a alma procure comunicar-se com a intimidade dos objetos e também com a sua interioridade, o que constitui a essência da música não é a interioridade, mas a forma da sua expressão musical.

Na opinião de Hegel, a poesia não se limita a revestir-se das mais belas palavras, mas serve-se do discurso e da sonoridade das sílabas tônicas e das flexões verbais. Hegel considera que a rima constitui uma verdadeira necessidade para a poesia romântica. A necessidade que a alma tem de se expressar encontra respaldo nas rimas. Fazendo uma analogia com a música, o idealista alemão diz que a medida musical possui uma força mágica que, ao escutarmos uma obra musical, batemos incoscientemente o compasso dela e “la stessa cosa vale per il metro e la rima nella poesia” (1997, p. 280). Mas, segundo o filósofo alemão, as combinações sonoras e a expressão musical são incapazes de realizar totalmente as criações da fantasia poética, por isso o espírito afasta o seu conteúdo do elemento puramente sonoro e se exprime por meio de palavras. Dessa forma, o som coligado a representações espirituais transforma-se em palavra e esta se transforma numa forma de expressão espiritual. É nisto que consiste “la differenza essenziale fra musica e poesia” (1997, p. 1077). Ao contrário dos seus contemporâneos, que consideravam a música a arte por excelência, Hegel considera a poesia a arte por excelência.

Leopardi, por sua vez, acredita que embora todas as artes devam ser capazes de imitar a natureza, somente a música tem um envolvimento direto com a alma humana e sobre os animais, porque possui o privilégio do som, que é natural e primitivo. Para ele:

*Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona, ch'ella trae da se stessa e non dalla natura, e così l'uditore (2005, p. 45).*

Na opinião de Leopardi, o som é a matéria da música, a harmonia é beleza, e a bela arte é a “musica de'turchi” (2005, p. 14). Ele diz que a música tem o poder de despertar o entusiasmo e a imaginação, todavia é incapaz de muitas novidades e variedades na mesma esfera de costumes. É menos imitativa que as outras artes, mas imita as coisas invisíveis. Possui como modelo o hábito nacional. Para o recanatense, na música como nos objetos visíveis,

la luce e il suono ricreano e diletano per natura. Ma il diletto dell'una e dell'altro non è nè grande nè durevole, se non sono applicati, questo all'armonia, quella, non solo ai colori (che i colori son come i tuoni, e di poco durevole diletto, sebben più durevole di quello della luce semplice o del bianco), ma agli oggetti visibili o naturali o artefatti, come nella pittura, che applica, distribuisce ed ordina al miglior effetto i tuoni della luce, come l'armonia quelli del suono. I colori non hanno che fare coll'armonia, ma hanno un altro modo di dilettere. I tuoni del suono non hanno se non l'armonia, a cui possano essere dilettevolmente applicati. (17. Ott. 1821.) (2005, p. 415).

Em Leopardi, a reflexão sobre a música também está relacionada àquela do hábito. A melodia, isto é, a harmonia na sucessão dos sons é construída com base no hábito ou nas leis arbitrárias. No primeiro caso, por exemplo, o prazer produzido pela música de Rossini ocorre porque, segundo o autor do *Zibaldone*:

Le sue melodie o sono totalmente popolari, e rubate, per così dire, alle bocche del popolo; o più di quelle degli altri compositori, si accostano a quelle successioni di tuoni che il popolo generalmente conosce ed alle quali esso è assuefatto, cioè al popolare; o hanno più parti popolari, o simili, ovver più simili che

dagli altri compositori non s'usa, al popolare (2005, p. 631).

Já no segundo caso, ou seja, a melodia construída sobre as leis arbitrárias, mesmo tendo origem no hábito, se parece mais com a matemática. Esta distância do popular faz com que a música se esqueça do seu principal fim, aliás, na teoria leopardiana, a harmonia (acompanhamento) constitui um elemento lógico-matemático formulável entre leis e regras. No entanto, é a melodia (canto) a acolher o gênio e o coração do artista. Segundo Leopardi, o som é a matéria da música, assim como as cores são a matéria da pintura e o mármore da escultura. Na opinião dele:

L'armonia è bellezza. La bellezza non è assoluta, dipendendo dalle idee che ciascuno si forma della convenienza di una cosa con un'altra, laonde se l'astratto dell'armonia può esser concepito dalle bestie, non perciò per loro sarà armonia e bellezza quello ch'è per noi. E così non è la musica come arte ma la sua materia cioè il suono che farà effetto in certe bestie (2005, p. 67).

No *Zibaldone*, para explicar que o prazer que a música suscita vem do som e da harmonia, Leopardi utiliza a comparação com os odores e sabores, e associa o som às cores e aos efeitos da luz. Para ele, a teoria dos sons, das vozes e da música possui grande relação com a dos sabores e dos odores e também das cores, porque “queste tali teorie appartengono certo al piacevole o dispiacevole, [1749] ma non mica al bello né al brutto” (2005, p. 384). Além disso, segundo o estudioso de Recanati, a linguagem musical, no âmbito da estética, está relacionada ao prazer, porque o prazer, termo que perpassa inúmeras vezes o *Zibaldone*, como já foi dito anteriormente, vem do som, vem da multiplicidade de sentimentos vagos. Segundo Leopardi, a correspondência entre sons e cheiros tem a capacidade de despertar a imaginação, faculdade que incita o desejo de infinito para permanecer perpetuamente insatisfeito. A imaginação é a base não somente das grandes produções como as de Dante e Homero, mas também de filósofos e cientistas, pois ela era o componente principal na poesia dos antigos. Assim, a reflexão de Leopardi sobre “un suono dolce o penetrante, indipendentemente dall'armonia o melodia che può sembrare aver rapporto alle idee”

(2005, p. 664) é um prelúdio poético. O som nas meditações de Leopardi não está ligado ao belo, mas ao prazer, como afirma Prete: “più volte nello *Zibaldone* il linguaggio musicale sarà riportato al di qua dell’estetica, nel territorio appunto del piacere (2006, p. 56). No fragmento abaixo, “orologio della torre”, que depois é re-elaborado na poesia “Le Ricordanze”, Leopardi utiliza o som como matéria para a poesia:

Viene il vento recando il suon  
Dalla torre del borgo. Era conforto  
Questo suon, mi rimembra, alle mie notti,  
Quando fanciullo [...] (2005, p. 28).

A partir da torre da aldeia, trazidas pelo vento, vêm as badaladas do relógio que soa as horas, um estímulo para se lembrar. Esses sinos já foram fonte de conforto durante as noites que Leopardi passou sem dormir à espera da luz do dia. Para o poeta de Recanati, o som lembra o tempo. Lugares, situações e objetos são capazes de recordar o passado e reviver a magia da ilusão da infância. É uma memória involuntária cercada pela riqueza das emoções causadas por lembranças que são bem mais vivas do que em qualquer outra idade. A figura a seguir contém o elemento comum entre a poesia e a música em Hegel e Leopardi:



Figura 12 – Elemento comum entre a poesia e a música.

Parece ser possível dizer que a pintura é para Hegel a arte que mais se aproxima da poesia. Para ele, o princípio essencial da pintura é “la soggettività interna nella vitalità dei suoi sentimenti,

rappresentazioni ed azioni, abbracciante cielo e terra, nella varietà delle situazioni e delle apparenze esterne entro il corporeo” (1997, p. 891). Mas Hegel considera que a poesia se limita a uma imagem imperfeita do corpóreo, ao contrário da pintura romântica que está em condições de lançar uma ponte entre a interioridade e a exterioridade e de exprimir exteriormente a interioridade total. Segundo Hegel, o princípio da poesia, de maneira geral, é de espiritualidade. Por outro lado, na poesia, os diversos traços que ela introduz para tornar intuível a forma concreta de um conteúdo não se ajustam perfeitamente, como ocorre na pintura, em uma única e idêntica totalidade, que está à nossa frente inteiramente como se fosse a presença de todas as suas singularidades. Hegel acredita que a pintura torna exteriormente perceptível qualquer conteúdo, que é representado pela cor exige mais habilidade técnica. A poesia, por sua vez, também dispõe de vários meios para exteriorizar os seus conteúdos, mas ela é incapaz de alcançar com precisão a intuição sensível. Hegel considera que ela é mais uma operação de pensamento. Neste sentido, a pintura está em vantagem. Outra colocação feita por ele é que tanto a poesia como a pintura serve para a apreensão subjetiva do que é dado, quando se pretende ressaltar o subjetivo no objeto. Nesta arte, todos os pormenores são apresentados simultaneamente, e os materiais utilizados reproduzem as aparências com riqueza. No entanto, no que tange à interioridade, a pintura está aquém da arte da poesia, porque esta abre um campo infinito de possibilidades representativas e transforma o sentimento em objeto à medida que expressa a fantasia em plenitude.

Apesar de Leopardi não ter feito muitas referências à pintura no *Zibaldone*, as primeiras foram apresentadas já no início da obra. Ele se pergunta se aquilo que se quer da pintura, como das outras artes, é o verossímil, não há como contentar-se com o verdadeiro, pois não é o verdadeiro que o homem quer, mas a imitação, uma vez que esta parece sugerir e funciona como uma lente que busca o melhor foco.

No *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi compara o poeta ao pintor e explica que o poeta não pinta nem pode pintar toda a figura que vê, mas dá umas pinceladas, e “dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrassa il contorno con entrovi alcuni tratti senza più” (2007, p. 109). O poeta de Recanati acredita que a fantasia, quando conhece o assunto, compensa convenientemente as outras partes, ou adiciona as cores, as sombras e as luzes para compor a figura. No que diz respeito ao prazer

que se obtém ao observar uma pintura, comparada com a poesia, Leopardi enuncia que:

Ci piace e par bella una pintura di paese, perchè ci richiama una veduta reale; un paese reale, perchè ci par da dipingerci, perchè ci richiama le pitture. Il simile di tutte le *imitazioni* (pensiero notevole). Così sempre nel presente ci piace e par bello solamente il lontano, e tutti i piaceri che chiamerò poetici, consistono in percezion di somiglianze e di rapporti, e in rimembranze. (Recanati. 27. Aprile. 1829.) (2005, p 951).

Assim, no presente parece belo sempre o distante, e todos os prazeres a que o recanatense denomina poéticos estão relacionados às recordações.

Na opinião de Leopardi, a cor é a matéria da pintura, e os melhores pintores são os chineses. Como a poesia, essa arte possui um tema e um modelo universal: a natureza. Imita os objetos visíveis e não depende do hábito nacional. O autor do *Zibaldone* entende que a força do hábito pode ser vista “nelle parole, ne’modi, ne’concetti, nelle immagini della poesia e della prosa comparativamente” (2005, p. 356). Acredita também que “si può vedere anche negli effetti che tu provi vedendo una pintura” (2005, p. 397). A figura 13 mostra o ponto em comum entre poesia e pintura para Hegel e Leopardi.

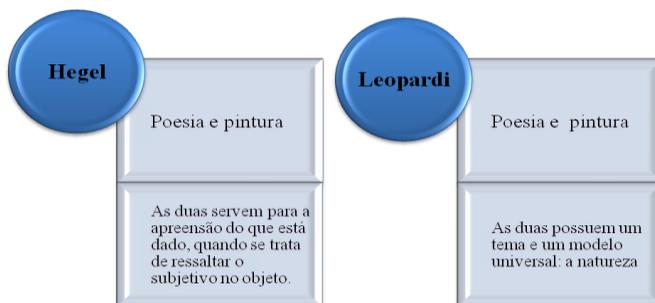


Figura 13 – Ponto em comum entre a poesia e a pintura.

A escultura, por sua vez, apesar de ser considerada por Hegel a arte por excelência, visto que é capaz de representar um vulto

humano, e arte perfeita do ponto de vista artístico, não tem capacidade de exprimir as experiências humanas, mostrando o belo artístico, isto é, diferentemente da poesia. Na escultura, predominantemente uma arte grega, segundo o filósofo alemão, há ausência da liberdade criadora interior. A escultura pode se apresentar uma imagem divina num estado de calma e repouso, cheia de beleza e simplicidade. Nos temas religiosos, mostra toda a força da imaginação, da profundidade e da virtuosidade. Os principais materiais empregados são o marfim, o ouro, o bronze e o mármore.

Leopardi enfatiza que a escultura, como a poesia, possui um tema e um modelo universal: a natureza. Para o autor do *Zibaldone*, o belo que depende da imitação da natureza “è infinitamente variabile e suscettivo di novità. E siccome questo bello costituisce la parte principale del bello pittorico, scultorico, poetico ec.” (2005, p. 405). Entretanto, a escultura é incapaz de muitas novidades e variedades na mesma esfera de costumes. Leopardi explica que os materiais apropriados para a escultura são os mármore. Na escultura, quem representa o belo delicado é Apolo e o belo não delicado é Hércules. Para ele, a delicadeza é “considerata presso le nazioni civili come parte assolutamente del bello. Statue greche umane. L’Apollo, il Mercurio (già Antinoo), il Meleagro ec. - In tutte queste le forme hanno della Donna” (2005, p. 671). Acrescenta que ela não depende do hábito nacional, imita os objetos visíveis e permanece para sempre, porque deve ser eterna.

Hegel, por sua vez, explicita que na pintura e na escultura o artista, ao desenhar ou colorir os membros do corpo humano, rochedos, árvores e flores está na presença de formas sensíveis. Na arquitetura, a necessidade de construir paredes, tetos e outros impõe uma norma mais ou menos fixa. Já a música encontra uma norma nas leis da harmonia. Na poesia, pelo contrário, a incumbência é impor limites sensíveis às palavras, em dar contornos firmes: um quadro sonoro às suas concepções e à sua estrutura e beleza sensíveis. O idealista alemão acrescenta que a pintura e a escultura representam objetos de aspecto aparentemente natural ou de um tipo essencialmente extraído na natureza. A poesia e a arquitetura, por outro lado, por não serem puramente descritivas, em nada constituem imitação da natureza. A poesia, por ser uma arte que se expressa por meio da palavra, tem um campo muito mais vasto que as demais artes tanto no que se refere ao seu conteúdo como à forma. Assim, “ogni contenuto, tutti i temi spirituali e naturali, avvenimenti, storie, gesta, azioni, condizioni interne ed esterne posono es-

sere tratti nella poesia e da questa configurati” (1997, p. 1079). Além disso, ela tem o privilégio de reproduzir a totalidade do belo de forma mais espiritual. Na figura 14, mostra-se a relação entre a poesia e a escultura:



Figura 14 – A relação entre a poesia e a escultura.

A arquitetura, para Hegel, é a mais exterior das formas de expressão. O exterior dela contém em si a sua própria significação. O estudioso a considera a primeira realização da arte, mas das belas-artes é menos espiritualizada, visto que ela “tende soltanto alla manifestazione compiuta dello spirituale in un elemento sensibile” (1997, p. 1082). Mas a fusão destes dois elementos se dá na escultura, para finalmente se romper novamente na pintura e na música, em virtude da interioridade e da subjetividade de seu conteúdo. Por não revelar de maneira adequada o essencial e não manifestar o espiritual na matéria em que usa em suas obras, a arquitetura, para Hegel, é inferior à poesia e a mais pobre de todas as artes. Os materiais mais utilizados são a madeira e a pedra.

Segundo o autor dos Cursos de Estética, o músico, o pintor, o escultor e o arquiteto têm a sua disposição materiais sensíveis totalmente concretos, nos quais cada um deles deve incorporar tanto quanto possível o conteúdo da obra concreta. Já o poeta necessita apenas de “una rica fantasia configurante” (1997, p. 1115). Mas a única limitação que lhe é imposta é que não deve procurar atingir a plenitude concreta e sensível com a qual o artista plástico exterioriza os seus conteúdos nem ater-se unicamente à interioridade sentimental da alma, que constitui o domínio da música. Deve sim penetrar nas profundezas da fantasia em busca de concepções verdadeiras e autenticamente artísticas. Conforme Hegel, os gregos possuíam no mais alto grau o senso plástico perfeito na sua concepção de

divino e de humano. Assim, nos belos tempos da civilização grega, os poetas e os demais artistas possuíam esse caráter plástico. Com efeito, o poeta deve descer às profundidades mais íntimas dos conteúdos espirituais e revelar o que está oculto, ou seja, esgotar o conteúdo espiritual em toda a sua plenitude. Para tanto, o poeta deve romper qualquer laço prático com seu tema, mantendo uma atitude isenta de qualquer interesse pessoal.

Na opinião de Leopardi, a arquitetura, apesar de ser uma arte imitativa, não consegue exprimir a paixão. Já a poesia, tanto a dramática como a lírica, é considerada bela pela razão contrária. Além disso, segundo Leopardi, a arquitetura consiste na maior parte “nell’assuefazione, varia bensì nelle nazioni affatto diverse, come varia la musica, e come la melodia della prosa o del verso, ma in nessuna nazione è suscettibile di più che tanta novità” (2005, p. 405). Ainda, conforme Leopardi, a arquitetura possui como modelo o hábito nacional, mas é incapaz de muitas novidades na mesma esfera de costumes. É menos imitativa e foi construída para a posteridade. A figura 15 mostra a relação entre poesia e arquitetura:



Figura 15 – A relação entre a poesia e a arquitetura.

Passemos agora para os pontos convergentes nas formulações de Hegel e Leopardi sobre a estética na poesia.

### 3.2 A ESTÉTICA NA POESIA DE HEGEL E LEOPARDI: PONTOS CONVERGENTES

Como já dito anteriormente, Hegel teorizou sobre propriedades estéticas. A figura a seguir contém as propriedades estéticas contidas nas formulações de Hegel sobre poesia nos *Cursos de Estética*:



Figura 16 - Propriedades estéticas contidas nas reflexões sobre poesia nos *Cursos de Estética*.

Depois de Hegel, também Leopardi fez a suas reflexões sobre estética. Na figura a seguir, demonstram-se as propriedades estéticas contidas nas reflexões sobre poesia no *Zibaldone*:



Figura 17 - Propriedades estéticas contidas nas reflexões sobre poesia no *Zibaldone*.

Os pontos convergentes entre Hegel e Leopardi podem ser encontrados na distinção entre belo e natural, nas reflexões sobre imaginação, nas questões sobre gênio, nos elogios aos antigos, na crítica aos românticos e nas formulações sobre o gosto, a feiura e a simplicidade.

#### a) Distinção entre belo e natural

Um aspecto relevante a ser salientado é que, como mostrado no capítulo I, Hegel faz uma distinção entre o belo, considerado por ele como o belo artístico, e o natural.

Hegel considera beleza natural uma rica variedade de objetos e uma associação exterior dessas figuras, orgânicas e inorgânicas, como, por exemplo, perfis de montanhas, sinuosidades de rios, céu e mar, entre outros, que por ser agradável nos impressiona. Para ele, o natural é a primeira expressão do belo. Mas diz que “il bello artistico è superiore alla bellezza della natura” (1997, p. 6), uma vez que é um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte. Para esse filósofo, a superioridade do belo artístico resulta da participação no espírito e, por conseguinte, na verdade.

Assim, o belo natural<sup>40</sup> será um reflexo do espírito, uma vez que só é belo enquanto participante do espírito. Portanto, para Hegel, somente o belo possui expressão artística. A beleza artística dirige-se aos sentidos, à sensação, à intuição, à imaginação. O que desfrutamos da beleza artística é a liberdade das produções e das

---

<sup>40</sup> Hegel refuta a ideia de que o belo natural tem por base o infinito. O autor alemão, que também é partícipe do clima cultural romântico, entende que para se instalar no infinito, o espírito deve erguer-se no sentido do Absoluto, acima da personalidade formal e finita. O estudioso entende que o espírito é síntese entre finito e infinito, humano e divino e vê o infinito como um deus do qual o mundo é expressão. Além disso, para Hegel, a verdade só existe no espírito, pelo espírito e para o espírito, e que só através dele se pode manifestar. O espírito toma consciência do fato de que é unidade entre o finito e o infinito. Nessa perspectiva, “Dio nella sua verità non è perciò un mero ideale creato dalla fantasia, ma si colloca in mezzo alla finitezza ed alla accidentalità esterna dell’esistenza e si sa tuttavia in essa come soggetto divino, che rimane in sé infinito e fa per sé questa infinita” (1997, p. 584). Em outras palavras, Hegel alcançou a ideia de que o espírito é síntese entre finito e infinito, humano e divino e a arte tem por objetivo a elevação do espírito finito à liberdade que é a verdade absoluta. Assim, no momento estético, o infinito é visto como finito.

formas, como se ao criarmos ou contemplarmos uma obra de arte nos livrássemos dos entraves das regras.

Também Leopardi concebe o belo como diferente do natural:

Come dunque altrove abbiamo distinto il bello da ciò che reca diletto alla vista, così bisogna formalmente distinguere il bello dal naturale. Non già che ciò che diletta la vista non possa esser bello, o che il bello non possa recar diletto alla vista (anzi il bello esteriore e sensibile glielo reca essenzialmente); ma queste due qualità sono diverse, ed altro è il diletta la vista, altro l'esser bello. Così altro è l'esser naturale, altro l'esser bello; e può una cosa non esser naturale, e pur bella, o viceversa: ed esser naturale e bella per colui, e naturale ma non bella per costui ec. (29. Luglio 1821.) (2005, p. 323).

O poeta de Recanti acredita que é preciso distinguir o belo do que traz deleite para os olhos, por isso é preciso distinguir o belo do natural. Isso não quer dizer que o que encanta a vista não possa ser belo, ou que a beleza não possa despertar o prazer. Na verdade, o belo exterior e sensível é essencial. No entanto, segundo Leopardi, o belo e o natural são diferentes. Uma coisa é dar prazer à visão a outra é ser belo. Algo pode ser natural, mas não ser belo ou vice-versa.

Considerando que para Leopardi o belo é imitação da natureza, como foi explicitado no segundo capítulo desta tese, o natural não pode ser belo. Belo, portanto, é a imitação do natural. Neste contexto, parece ser necessário diferenciar natural de naturalidade/simplicidade, que é um elemento de estilo.

## b) Imaginação

A imaginação, considerada uma fonte de criação, sinaliza um ponto de convergência significativa no diálogo entre Hegel e Leopardi.

Hegel explicita que a obra de arte como produto do espírito exige uma atividade subjetiva criadora que faça dela um objeto de in-

tuição para os outros e um apelo à sensibilidade alheia. Esta atividade subjetiva criadora é constituída pela imaginação do artista. O idealista alemão destaca que não se deve confundir imaginação criadora com imaginação puramente passiva. Por isso, ele denomina a primeira de fantasia, como se pode ver no fragmento a seguir:

In questa attività creatrice rientra, in primo luogo, il dono ed il senso per cogliere la realtà e le sue forme, che imprimono nello spirito, mediante un attento udire e vedere, le più varie immagini di ciò che esiste, così come vi rientra la memoria che conserva il variopinto mondo di queste immagini multiformi (1997, p. 316).

Hegel considera que a atividade da fantasia e a correspondente exigência de execução técnica é o que pode chamar inspiração. Mas a verdadeira inspiração deve ser provocada por um conteúdo definido que a fantasia apreende para lhe dar expressão artística. Hegel explica que a inspiração pode ser confundida com o trabalho ativo que se liga à intimidade subjetiva e, por outro lado, à execução objetiva. Com efeito, a inspiração é necessária a essas duas atividades. Neste sentido, a inspiração artística “non è niente altro che l’essere riempiti interamente dalla cosa, essere presenti interamente nella cosa e non aver pace prima che sia coniata ed in sé conchiusa la forma artistica” (1997, p. 324).

Entretanto, segundo Hegel, o artista não deve inspirar-se no reservatório das abstrações gerais. Deve inspirar-se na vida, uma vez que a missão da arte não é exprimir pensamentos como faz a filosofia, mas formas exteriores e reais. Um espírito profundo alarga os seus interesses a objetos inumeráveis como fez Goethe que durante sua vida nunca deixou de alargar o círculo de suas intuições. A capacidade de reter as coisas vistas e ouvidas deve ser acompanhada de uma íntima familiaridade com o mundo interior do homem e também com as suas paixões de alma. A fantasia, porém, não se limita à simples apreensão da realidade exterior e interior, uma vez que a realidade não é somente uma manifestação do espírito encarnado em formas exteriores. Ela deve exprimir a verdade e a racionalidade do real representado. Ainda, na opinião de Hegel, “dalla fantasia troppo facile non nasce nessuna opera duratura” (1997, p. 316). Com isso, o estudioso alemão não quer dizer que o artista deve expor em pensamentos filosóficos a verdade das coisas que conjuntamente constitui

a base da religião, da filosofia e da arte. Ademais, a missão da fantasia consiste apenas em ter consciência da realidade intrínseca, mas não na forma de proposições e representações e sim na forma de uma realidade concreta e individual. Por isso, o artista deve exprimir imagens e modelos que apreendeu e conservou mediante formas e aparências sensíveis. Para tanto, ele precisa apelar para a reflexão calma e vigilante do intelecto e também para a profundidade e ação vivificadora do seu sentimento. Isso significa supor, segundo Hegel, que poemas como os de Homero tenham sido imaginados pelo poeta enquanto dormia, já que sem reflexão, sem escolha e sem comparações, o artista fica impossibilitado de dominar o conteúdo que pretende tratar. Assim:

Com questo sentimento infatti, che compene-  
tra ed anima il tutto, l'artista ha fatto della  
propria materia e della sua configurazione il  
suo Io piú intimo, la proprietá piú interna si sé  
come soggetto. Infatti l'intuire figurativo ali-  
ena ogni contenuto ad esteriorità, e solo il  
sentimento lo mantiene in unitá soggettiva  
con l'Io interno (1997, p. 318).

Nesse aspecto, o poeta não deve ter tido apenas experiência do mundo em todas as suas manifestações extrínsecas e intrínsecas; deve ter padecido grandes sentimentos, o coração dele deve ter sofrido grandes golpes e o espírito tenha sentido grandes emoções para poder exprimir em formas concretas as autênticas profundidades da vida.

Em consonância com Hegel, e em defesa da ideia de que a imaginação é fundamental para evidenciar o sentimento do poeta, Leopardi diz que ela possibilita abrir horizontes mais amplos e profundos. Dessa forma, o homem sensível é capaz de imaginar e sensivelmente ver o mundo. Leopardi também lastima por aqueles que não possuem imaginação. O poeta de Recanati explica que a poesia é, antes de tudo, a expressão de uma espontaneidade original, de um mundo interior imaginativo e fantástico como aquele dos antigos e das crianças. Para ele, na poesia é importante a lembrança do passado, da infância, uma vez que a recordação tem característica de uma ilusão. Além disso, a poesia é recuperação de uma visão imaginária através da memória: a poesia é imaginação. Nas discussões de Leopardi sobre a poesia antiga, ele considera a

imaginação como fonte de toda a criação literária. A característica distintiva entre a poesia antiga e a romântica, segundo o recanatense, está no domínio da imaginação. Partindo da ideia de que a ilusão é necessária para a poesia, ele considera a imaginação como fonte de toda a escrita criativa e compara a poesia dos antigos à imaginação das crianças. Para ele, “tanto la facoltà d’immaginare quanto di sentire sono abiti” (2005, p. 349). Disso depreende-se que a força da imaginação de Leopardi corresponde à imaginação puramente passiva de Hegel e a fecundidade da imaginação de Leopardi corresponde à imaginação criadora de Hegel, ou seja, à fantasia.

A figura a seguir contém as fontes de criação para Hegel e Leopardi:

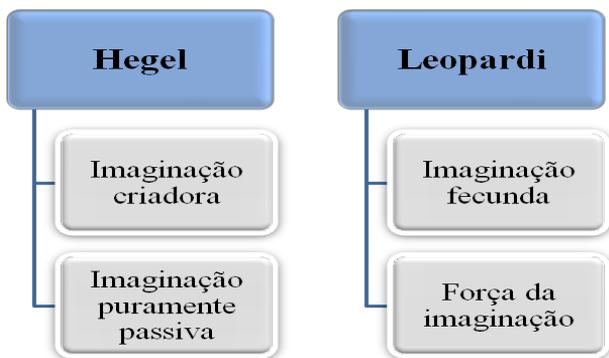


Figura 18 – Fontes de criação para os poetas.

Para o poeta de Recanati, a imaginação possibilita desenvolver a ideia de infinito. Assim, o modo do autor italiano de colocar-se de frente ao problema do infinito é do tipo metafísico; é a busca da relação entre infinito como espaço absoluto e tempo absoluto e a nossa cognição de tempo e de espaço empírico. Em outras palavras, o poeta recanatense intuiu um infinito espacial que é compreendido como negação da realidade física a qual estamos habituados. A ideia é de uma dimensão impossível de comparar com aquela que estamos habituados a ver, ou seja, o infinito é:

un’idea, un sogno, non una realtà: almeno niuna prova abbiamo noi dell’esistenza di esso, neppur per analogia, e possiamo dire di essere a

un'infinita distanza dalla cognizione e dalla dimostrazione di tale esistenza (2005, p. 855).

Contudo, na reflexão de Leopardi, insere-se o seu modo particular de interpretar o infinito, ou seja, o indefinido. Como o prazer infinito não pode ser encontrado na realidade, busca-se na imaginação da qual derivam a esperança e a ilusão. Mas, na opinião de Leopardi, a imaginação tem necessidade de estímulos e, por isso, ela imagina o que não vê, como, por exemplo, uma árvore, um telhado, uma torre “e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario”. (2005, p. 71).

O gênio é outro ponto importante que aproxima o autor da *Fenomenologia do Espírito* ao autor do *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

### c) O gênio

Hegel acredita que o gênio desabrocha na juventude, como aconteceu com Goethe e Schiller, no entanto, só a idade adulta pode “portare a compimento la vera maturità dell'opera d'arte” (p. 318).

Essa ideia é compartilhada por Leopardi, para quem “un uomo di genio”,<sup>41</sup> giunto a una certa età, quando ha il cuor disseccato dall'esperienza e dal sapere, può più facilmente scriver belle poesie d'immaginazione che di sentimento (2005, p. 330).

O filósofo alemão considera a opinião habitual que o gênio e o talento são inatos ao homem, verdadeira, em certo aspecto, e falsa, em outro aspecto. Mas o gênio para ser fecundo deve ter um pensamento disciplinado e cultivado por um exercício mais ou menos longo. Segundo esse pensador, pode-se dizer que o homem nasceu para ser religioso, pensar, cultivar a ciência, entre outros. Isso significa que, enquanto homem, o indivíduo “ha la capacità di acquistare coscienza di Dio e di giungere alla conoscenza pensante” (1997, p. 319). Para isso, basta ter nascido, ter recebido certa educação e haver trabalhado com aplicação. No entanto, a arte, segundo o idealista alemão, exige disposições específicas, essencial-

<sup>41</sup> P.e. *genio* nel senso francese, esprime un'idea ch'era compresa nell'*ingenium*, o nell'*ingegno* italiano, ma non era distinta dalle altre parti dell'idea espressa da *ingenium*. E tuttavia quest'idea suddivisa, espressa da *genio*, non è di gran lunga elementare, e contiene essa stessa molte idee, ed è composta di molte parti, ma difficilissime a separarsi e distinguersi. Non è idea semplice benchè non si possa facilmente dividere nè definire dalle parti, o dal'intima natura (LEOPARDI, 2005, p. 286).

mente naturais. Na poesia, é preciso ter certa experiência. Dessa forma, como a beleza é a ideia na sua realização sensível e real, o poeta, não se limita a revestir as suas poesias da forma puramente espiritual do pensamento, e também nunca abandona o domínio da imaginação e da sensibilidade. Além disso, jamais esquece que é o mundo sensível que lhe fornece a matéria para poder realizar a obra dele. Com efeito, “l’autentico artista ha l’impulso naturale e il bisogno immediato di dar subito forma a tutto che egli ha nel suo sentimento e nella sua rappresentazione” (1997, p. 321). Assim, esta criação artística tem uma parte direta e natural, que já se encontra pré-formada no poeta e em si mesmo e expressa a identidade do talento e do gênio.

Hegel diz que o poeta pode estender-se da madrugada ao anoitecer sobre a erva verde, gozar o fresco sopro da brisa e contemplar o céu, mas isso não lhe trará inspiração se não houver estímulos sensíveis. Também não é apenas o desejo de criar que suscita a inspiração. Quem apenas aguarda a inspiração para escrever uma poesia será incapaz por mais talento que possua realizar uma obra perfeita, uma vez que a verdadeira inspiração é provocada por um conteúdo apurado que a fantasia apreende para lhe dar expressão artística. Neste sentido, ela se confunde com aquele trabalho ativo de formação que se liga à intimidade subjetiva e à execução objetiva. No entanto, segundo Hegel, há grandes obras artísticas que foram produzidas por motivos exteriores. Píndaro, por exemplo, escreveu obras por encomenda, mas não deixou de executá-las com o entusiasmo da inspiração. Assim, a atitude do artista é a de um talento natural que se depara com um assunto que já existe e serve-se dele para se exprimir. Do exterior pode emanar o estímulo da produção, mas aquilo que compete ao poeta dar deve ser vivenciado dentro de si. Então surge a inspiração do gênio que encontra os estímulos e as fontes de inspiração que para os não poetas passam despercebidas.

Reforçando o papel do gênio, Leopardi diz que no andamento dos estudos humanos verificou-se que os gênios mais sublimes quando adquiriram fama estável e universal, “diventino *classici*, cioè i loro scritti entrino nel numero dei libri elementari, e si mettano in mano de’ fanciulli, come i trattati più secchi e regolari delle cognizioni *esatte*” (2005, p. 102). Ainda, a propósito de gênio, Leopardi estabelece uma dicotomia entre “genio” e “ingegno”. O gênio é filho absoluto do hábito, uma vez que não existe nenhuma pessoa cuja faculdade intelectual seja maior que as outras. O reca-

natense acredita que são as circunstâncias da educação e os hábitos que produzem a diferença entre os talentos, ou seja, as circunstâncias da educação e os hábitos “col diversissimo sviluppo di facoltà non molto diverse, producono la differenza degl’ingegni; producono specialmente il genio, il quale appunto perchè tanto s’innalza sull’ordinario” (2005, p. 366). E acrescenta: “L’ingegno é facoltà di assuefazione” (2005, p. 783). Para o reccatense, uma vez perdida a naturalidade e com ela o gosto natural, a ingenuidade poética e força da imaginação, é suplantada pelo conhecimento racional. Na visão dele:

Non esiste genio in natura, cioè non esiste (se non forse come una singolarità) nessuna persona le cui facoltà intellettuali sieno per se stesse strabocchevolmente maggiori delle altrui. Le circostanze e le assuefazioni col diversissimo sviluppo di facoltà non molto diverse, producono la differenza degl’ingegni; producono specialmente il genio, il quale appunto perchè tanto s’innalza sull’ordinario (il che lo fa riguardare come certissima opera della natura); perciò appunto è figlio assoluto dell’assuefazione ec. (7. Sett. 1821.) (2005, p. 366).

Ainda, para Leopardi, uma obra de gênio, como, por exemplo, na lírica, que não é exatamente imitação, abre o coração e o reaviva. Assim como um autor sente e descreve a frivolidade das ilusões, um leitor pode ser arrastado pelo autor àquela mesma ilusão e engano que ele trazia nas profundezas da alma. O efeito magistral da poesia, quando é obra de gênio, é a capacidade de saciar a alma do leitor e elevá-la. É algo grandioso, uma fonte de prazer e de entusiasmo.

#### d) Antigos *versus* românticos

Outro ponto de aproximação entre Hegel e Leopardi é que, em pleno apogeu do Romantismo, os dois estudiosos fazem críticas ao movimento tomando partido aberto pelos clássicos. No confronto entre a poesia dos antigos e a dos românticos, Hegel elogia os antigos. Para ele, a poesia dos gregos e dos romanos é que nos introduz “per la prima volta nel mondo artistico veramente epico”

(1997, p. 1229). Segundo o idealista alemão, esses poemas são tão completos que mesmo suas partes singulares podem parecer cada uma um todo, portanto, por mais que tenha havido empenho recentemente não se chegou à completude da *Iliade* e *Odisseia* de Homero e *Eneida* de Virgílio. Quanto à *Eneida*, Hegel a denomina “il più bel prodotto” (1997, p. 1231) da epopeia artística.

Além desses poemas, Hegel destaca a *Divina Comédia* de Dante, um poema da Idade Média cristã “il più grande argomento e il più grande poema, in quest’ambito” (1997, p. 1235). Faz referência também aos feitos do rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda; à *Jerusalem Libertada* de Tasso, cujo tema principal é a liberação do Santo Sepulcro; aos *Lusíadas* de Camões, que canta os audaciosos feitos marítimos portugueses. Ele menciona também a obra castelhana *Cid*<sup>42</sup>, “fiorire di un eroismo medievale nazionale” (1997, p. 1233).

Leopardi também exalta os primeiros e critica os segundos, porque ele considera que a poesia clássica possui uma pureza espiritual que não existe na poesia romântica. O enfrentamento de Leopardi, em relação à poesia dos românticos, ocorre com base na compreensão de realidade. A dificuldade que os modernos têm de criar uma poesia que tenha forma harmoniosa e que evoque a magia da natureza, segundo o recanatense, tem tudo a ver com o distanciamento que o homem estabelece com a natureza. Para fazer poesia, segundo o recanatense, é preciso de nostalgia. Por isso, o autor do *Zibaldone* sugere que os românticos imitem os antigos que escreviam com desenvoltura e deixavam espaço para que os leitores criassem as suas próprias fantasias. Ademais, “l’eterna fonte del grande (come del bello) sono gli scrittori, le opere d’ogni sorta, gli esempi, i costumi, i sentimenti degli antichi” (2005, p. 109).

O poeta de Recanati classifica os poetas românticos como tímidos e incertos e diz que eles só conhecem o caminho do artifício e possuem excessivo conhecimento de regras que prejudicam a originalidade da poesia. Para o autor do *Dialogo della natura e un islandese*, essas regras apontam para a morte da poesia, pois, por medo de produzir coisas péssimas, os poetas românticos não procuram fazer coisas bem feitas e, assim, produzem obras medíocres em relação às boas “cioè lavorate, studiate, pulitissime, armonia espressiva, bel verso, bella lingua” (2005, p. 14). Além disso, não são

---

<sup>42</sup> “O Poema do Cid, escrito em 1140, conhecido por um manuscrito posterior, foi publicado em 1779” (HEGEL, 2004, p. 147).

originalis, uma vez que ser original significa primeiramente “rompere violare disprezzare lasciare da parte intieramente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi di generi ec. (2005, p. 29). No entanto, a originalidade não consiste apenas no estilo, mas também “la facoltà e l'uso dell'immaginazione e dell'invenzione è tanto indispensabile allo stile” (2005, p. 664).

Na opinião de Hegel, a originalidade não consiste na observância das leis de estilo, mas na inspiração subjetiva que escolhe um assunto racional e o desenvolve escutando somente a voz da subjetividade artística. A obra de arte deve estar depurada da falsa originalidade. Diz Hegel: “L'originalità autentica dell'artista e dell'opera d'arte consiste solo nell'essere animati dalla razionalità del contenuto in se stesso vero” (1997, p. 335). No entender do autor, o poeta pode descer às profundidades espirituais mais íntimas dos conteúdos espirituais e revelar o que ali está escondido. Assim, a poesia pode esgotar em toda a sua plenitude e profundidade no tema que quer tratar. O idealista alemão concebe a obra de arte como um produto da atividade humana nos confrontos dos fenômenos externos da natureza. Assim, para ele, a obra de arte é superior a qualquer produto da natureza, como já foi exposto no primeiro capítulo desta tese. Por um lado, Hegel reconhece o interesse próprio dos objetos naturais, uma vez que existe uma afinidade entre homem e natureza enquanto seres vivos, mas, por outro lado, coloca todo o sentimento no objeto.

Leopardi acredita que o poeta não deve tomar como modelo os conteúdos literários de outro poeta, já que “si può ben dire che l'originalità di un grande scrittore, producendo la sua fama [...] impedisce l'originalità de' successori” (2005, p. 102), mas retornar à natureza, imitar diretamente a natureza, pois só ela pode possibilitar condições necessárias para a criação. Relatando as experiências do início da carreira de poeta, o reccanatese diz que:

[...] mi pareva che dovendo scriver cose liriche, la natura non mi potesse portare a scrivere in altro stile ec. che simile a quello del Petrarca. Tali infatti mi riuscirono i primi saggi che feci in quel genere di poesia. I secondi meno simili, perchè da qualche tempo non leggeva più il Petrarca. I terzi dissimili affatto, per essermi formato ad altri modelli, o aver contratta, a forza di moltiplicare i modelli, le riflessioni ec. quella specie di

maniera o di facoltà, *che si chiama originalità* (2005, p. 453).

Não por acaso, o autor italiano critica, por exemplo, a poesia de Byron por possuir um estilo que pretende ser natural, mas que, ao contrário, é artificial e “fa dispetto al lettore” (2005, p. 85) e também “stanca per l’uniformità, e per la continua fatica dell’intelletto necessaria a capire quella studiatissima oscurissima e perenne originalità” (Ibidem). Na visão de Leopardi, a poesia de Byron, “freddissimo, e senza entusiasmo nessuno; molto meno consolazione” (2005, p. 93), é um tratado obscuro de psicologia pelos seus exemplos históricos citados e pelas descrições dos personagens que possuem características estranhas que não se ajustam de forma alguma ao coração de quem os lê. Eles caem sobre o leitor despropositadamente, como ângulos e pontas, e a impressão que produzem é muito mais externa que interna. Além disso, os seus protagonistas excedem na imperfeição. Para Leopardi, a poesia de Byron, autor considerado por ele como um antimodelo, foi influenciada pelo gosto oriental, possui imaginação, mas na realidade causa pouco efeito sobre os leitores. Nos poemas desse poeta britânico, conforme Leopardi, aparecem notas explicativas, até mesmo para as coisas substanciais, e isso, segundo o autor do *Zibaldone*, é ridículo, pois é uma lírica que, em vez de cantar, descreve e diseca as coisas do coração. A leitura dessas poesias “tetre e nere” (Idem) passa uma frieza ao recanatense que diz: “Lord Byron non mi rese niente più sensibile alla mia disperazione: piuttosto mi avrebbe fatto più insensibile e marmoreo” (Ibidem).

Comparando os poetas antigos com os românticos, Leopardi explicita que o termo poeta era dado apenas aos primeiros, mas os românticos que possuem esse nome de poetas, na verdade, são filósofos e “ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo” (Ibidem). E acrescenta:

Dei nostri poeti d’oggi altri non sentono e non pensano, e così scrivono, altri sentono e pensano ma non sanno dire quello che vorrebbero, e mettendosi a scrivere, per mancanza di arte, si trovano subito voti, e di tutto quello che avevano in mente, non trovano più nulla, e volendo pure scrivere si danno al fraseggiare, e all’epitetare e se la

passano in luoghi comuni e così chiudono la poesia, perchè una cosa nuova da dire gli spaventa, non sapendo trovare l'espressione che le corrisponda; altri finalmente sentendo e pensando e non sapendo dir quello che vogliono, tuttavia lo vogliono dire, e questi sono ridicoli per lo stento l'affettazione la durezza l'oscurità, e la fanciullaggine della maniera, quando anche [130]i sentimenti non fossero dispregevoli (2005, p. 59).

Para os românticos, não há outra inspiração que não seja a melancolia, diferente da poesia dos antigos. A poesia melancólica nasce do sentimento profundo de infelicidade, isto é, do desenvolvimento extremo de sensibilidade, sentimento que deriva da morte das grandes ilusões. Segundo Leopardi, os poetas italianos que possuíam gênio e natureza poética, sentimento e paixão foram sempre melancólicos. Para ele, “la poesia malinconica e sentimentale è un respiro dell’anima” (2005, p. 664). Leopardi toma essa posição porque considera que a inspiração é essencial à poesia, e “il poeta lirico nell’ispirazione [...] vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere” (2005, p. 642). Para ele, a inspiração é própria do poeta lírico assim como a sublimidade de especulação é própria do filósofo. Vendo as coisas de um ponto mais alto, descobrem-se as relações existentes entre elas e as verdades que não vêm à luz apenas por meio de longa busca e pela paciência. Com efeito, elas vêm assim:

Mirando a quella ispirazione, facilmente e perfettamente e pienamente fa a se stesso in quel punto, e di poi a se stesso ed agli altri, purch’ei sia capace di ben esprimere i propri concetti, ed abbia bene e chiaramente e distintamente presenti le cose allora concepite e sentite (Idem).

No *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, como visto no capítulo II desta tese, Leopardi acusa os românticos de desviarem a poesia do comércio dos sentidos, isto é, representação concreta da realidade, atribuindo-lhe um caráter metafísico. Leopardi entende que somente a natureza pode dar à poesia um

conteúdo concreto e, sendo a natureza imutável, também o será a poesia. Assim, Leopardi se aproxima da imitação dos antigos, por que para estes a visão da natureza ainda não havia sido corrompida pela razão.

Segundo Leopardi, os antigos reconheciam todas as coisas animadas da vida humana, povoaram o mundo de pessoas dotadas de um espírito, de uma intencionalidade: de uma fisionomia. Mas reconhecer uma fisionomia implicava também reconhecer um sentido: muitas vezes, no *Zibaldone*, a beleza das fisionomias é conduzida à significação que ela exprime, independente da conveniência, harmonia, proporção, que são categorias do belo.

Segundo o poeta de Recanati:

Il bambino non ha idea veruna di quello che significhino le fisionomie degli uomini, ma cominciando a impararlo coll'esperienza, comincia a giudicar bella quella fisionomia che indica un carattere o un costume piacevole ec. e viceversa. E bene spesso s'inganna giudicando bella e bellissima una fisionomia d'espressione piacevole, ma per se bruttissima, e dura in questo inganno lunghissimo tempo, e forse sempre (a causa della prima impressione); e non s'inganna per altro se non perchè ancora non ha punto l'idea distinta ed esatta del bello, e del regolare, cioè di quello ch'è universale, il che egli ancora non può conoscere (2005, p. 341).

Leopardi mostra no *Zibaldone* a coincidência que há entre a sabedoria antiga e a poesia. Segundo ele, “i primi sapienti furono i poeti” (2005, p. 583), pois, na Antiguidade Clássica, a imaginação influenciava e dominava o povo, bem como os sábios, sem nenhum mistério ou outro fim qualquer. Assim, os primeiros sábios anunciaram as verdades em versos, fazendo representações com aparência de fábulas.

Outra colocação que Leopardi faz é que “il poeta vecchio sia meglio adattato alla poesia d'immaginazione, che a quella di sentimento proprio [...], perchè l'immaginazione è propria de' fanciulli, e il sentimento degli adulti” (2005, p. 330). Para o poeta de Recanati, apenas os clássicos antigos são um exemplo

maravilhoso de poesia doce, espontânea, imaginativa. Portanto, somente eles podem ser tomados como exemplo de poesia romântica. Disso infere-se que, para Leopardi, a poesia romântica é expressão de emoções e sentimentos. Também parece possível dizer, com base na perspectiva leopardiana, como na poesia romântica, também a poesia contemporânea perde a sua função, é unicamente expressão de emoções e sentimentos, e restringe a sua função e a sua realização à lírica, tanto que o termo lírico identifica-se com a poesia.

Leopardi associa a poesia à antiguidade e a filosofia à modernidade. É uma analogia que é identidade: a linguagem da antiguidade é a linguagem da poesia e a linguagem da poesia é a linguagem da antiguidade: uma linguagem metafórica constituída essencialmente de “parole proprie di una lingua” (2005, p. 376). O poeta de Recanati atribui à metáfora a capacidade “quasi doppia, benchè la parola sia proprissima” (Ibidem). Segundo Leopardi, embora os grandes poetas tenham cometido erros, estes ocorriam pela falta de experiência, uma vez que a literatura estava nascendo. No fragmento abaixo, Leopardi se rebela contra os literatos que reclamam da falta de unidade existente na obra *Iliade* de Homero, “un poeta epico”:

Riprendono nell’Iliade la poca unita, l’interesse principale che i lettori prendono per Ettore, il doppio Eroe (Ettore ed Achille), e conchiudono che se Omero nelle parti è superiore agli altri poeti, nel tutto però preso insieme, nella condotta del poema, nella regolarità è inferiore agli altri epici, particolarmente a Virgilio. Certo se potessero esser vere regole di poesia quelle che si oppongono al buono e grande effetto della medesima e alla natura dell’uomo, io non disconverrei da queste sentenze (2005, p. 611).

Ainda, para Leopardi, somente os clássicos antigos podem ser considerados um exemplo maravilhoso de poesia doce, espontânea, imaginativa. Por conseguinte, somente eles podem ser tomados como exemplo de poesia romântica.

Hegel, por sua vez, critica especificamente os românticos alemães<sup>43</sup>. Ele faz isso ao tratar da poesia dramática. Segundo o estudioso alemão, como na forma dramática quem declama a poesia tem participação direta com o público, o poeta está comprometido com o espectador e para agradá-lo é preciso ter talento. No entanto, o autor alemão quis antes de tudo exprimir a própria personalidade sem preocupar-se em agradar ou desagradar o espectador ou ouvinte.

O autor dos *Cursos de Estética* acusa Tieck e os irmãos Schlegel que, por serem demasiados predispostos para a ironia, não souberam fascinar a alma e o espírito do povo e, além disso, se puseram principalmente contra Schiller e falaram mal dele porque, para se tornar popular, acertou o tom correto para o seu povo.

Assim, diz Hegel:

Specialmente presso di noi Tedeschi questa alterigia nei confronti del pubblico è venuta di moda fin dai tempi di Tieck. L'autore tedesco vuole esprimersi secondo la sua individualità particolare, e non già rendere bene accetta all'uditore o allo spettatore la sua crazione. Al contrario, nella sua caparbietà tedesca ognuno deve avere qualcosa di diverso dagli altri, per mostrarsi originale (1997, p. 1315 v. 2).

Para explicitar melhor, Hegel toma como exemplo os franceses que, ao contrário dos alemães, escrevem para efeito imediato e têm os olhos sempre fixos no público, que pode ser para o autor da poesia dramática um crítico severo e pouco indulgente. Isso porque na França foi estabelecido um gosto estético, enquanto entre os alemães reina uma anarquia “in cui ognuno giudica, approva o condanna come gli pare e piace, secondo il capriccio o secondo l'accidentalità del suo individuale modo di vedere e di sentire e della sua individuale disposizione” (HEGEL, 1997, p. 1315, v. 2).

Outra crítica que Hegel faz sobre a poesia dramática alemã é que a maior parte dos dramas modernos não são lidos nem recitados em palcos pelo “motivo che non sono drammatici” (1997, p.

---

<sup>43</sup> Segundo Rella, “Hegel aveva cercato di dominare il paradosso romantico accettando la polarità della contraddizione, ma all'interno di un processo che per quanto lungo e faticoso, doveva portare alla sua conciliazione o al suo superamento” (2006, p. 55).

1323 v. 2), ao contrário de Shakespeare, que criou caracteres cheios de vida e animação. Fazendo referência à recitação das obras dramáticas, o autor dos *Cadernos de Estética* explica que o material propriamente sensível da poesia dramática não é constituído somente da voz humana e da palavra pronunciada, mas também do homem em sua totalidade que não externa somente sentimentos, representações e pensamentos. Envolvido em uma ação concreta, o homem “opera seconda la sua esistenza totale sulle rappresentazioni, i propositi, l’agire e il comportamento di altri ed esperimenta analoghe reazioni oppure di fronte ad esse riafferma se stesso” (Ibidem).

Leopardi, por sua vez, direciona a maior crítica aos românticos italianos, apesar de ele mesmo possuir características românticas como o tema do infinito, a dor, a separação entre o eu e a natureza. O poeta de Recanati reprova os românticos italianos pela busca que eles fazem do estranho, do horrível, do truculento, pelo domínio da lógica sobre a imaginação e pela adesão ao verdadeiro que afasta a imaginação. Também discorda deles por considerar que estes refutavam o mito, uma vez que para o recanatense o fim da mitologia é o ingresso do poeta no território sentimental e a poesia do recanatense permanece em parte ligada ao classicismo e à tradição. Entretanto, concorda com os românticos<sup>44</sup> italianos em suas críticas ao classicismo acadêmico e pedante, às regras impostas pelos gêneros literários, ao abuso mecânico e repetitivo da mitologia clássica.

Em 9 de setembro de 1823, o poeta recanatense escreve que muitos italianos colocam todo o valor da poesia somente no estilo, e, mesmo assim, se consideram poetas. Na verdade, segundo ele, nem mesmo concebem a novidade de pensamentos, imagens ou sentimentos. Para Leopardi, seria melhor que “questi tali sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse, non solamente che chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri non è poeta” (2005, p. 664). Ademais, Leopardi não consegue conceber que alguém que não tenha imaginação possa ter um bom estilo. Logo, quem não tem a faculdade da imaginação nunca pode ter um estilo verdadeiramente poético. Caso tenha faculdade, mas não possua o hábito de fantasiar, de inventar, não terá originalidade na escrita.

---

<sup>44</sup> De acordo com Rella: “Leopardi, con un tratto di genio, coglie la sostanza del progetto romantico che diventerà il suo progetto: una poesia che muove dal visibile all’invisibile, proponendosi come una filosofia sui generis, e dunque come specifica e irrinunciabile conoscenza del mondo” (2006, p. 66).

## e) Gosto

No que diz respeito ao gosto, também foi possível verificar similaridade entre os dois estudiosos da estética. Hegel acredita que o gosto muda de face e de aspecto através do tempo, uma vez que a obra de arte pertence a uma época, a um povo, a um meio. A propósito disso, é importante ressaltar que cada período da história teve uma forma de manifestação que melhor expressasse o sentimento dos homens. Portanto, cada período tem a sua maneira especial de se expressar. Segundo o idealista alemão, é comum dizer que a beleza europeia não agrada a um chinês, e que a noção de beleza de um africano é diferente da de um chinês. A poesia lírica oriental, por exemplo, diferencia-se da do Ocidente. Por isso, o gosto, como faculdade de julgar o belo, requer, na prática, educar o juízo, já que “tale senso non può essere un istinto cieco e stabilmente determinato” (1997, p. 42). Há que se considerar, segundo o estudioso alemão, que o gosto limita-se à contemplação puramente exterior, porque a profundidade “esige non solo il senso e le riflessioni astratte, ma la piena ragione e il solido spirito” (1997, p. 43).

O autor da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* acrescenta que o homem de gosto cedeu lugar ao especialista, mas a especialidade já pressupõe certos conhecimentos que abrangem o conhecimento da obra, ou seja, implica uma reflexão sobre uma obra de arte. O estudo do especialista exerce-se sobre aspectos técnicos, sobre as condições históricas e outras circunstâncias exteriores. Uma vez que toda obra de arte pertence a uma época, a um povo, a um meio, o estudioso de arte deve possuir vastos conhecimentos, simultaneamente históricos e muito especializados. Ao considerar obras de arte no aspecto puramente histórico, é preciso atentar para alguns pontos de vista na formação do juízo sobre uma obra, que conduz às teorias da arte. Hegel lembra a *Poética* de Aristóteles, que mantém atual todo interesse da teoria da tragédia, a *Arte Poética* de Horácio e a obra de Longino sobre o sublime, que mostram como são construídas as teorias. Além disso, para o autor dos *Cursos de Estética*, a arte é o veículo mais importante de expressão dos povos. Por meio dela, o ser humano se manifesta em toda a sua totalidade. Portanto, como poesia é arte, infere-se que ela é o veículo através do qual o homem pode exprimir todo o seu absoluto, a sua realidade completa, no sentido mais pleno da palavra.

Já no modo de pensar de Leopardi, existem muitas opiniões diferentes sobre esta ou aquela beleza, ou parte dela, e também o gosto varia de lugares e tempos diferentes até na mesma civilização, uma vez que “i tempi, costumi, opinioni, climi, razze ec. ec. diversificano il giudizio e il gusto degli uomini” (2005, p. 324). Para Leopardi, o gosto é formado com o hábito. Portanto, “il buon gusto, il pregio attribuito alla semplicità e alla naturalezza nello scrivere dipendono dall’assuefazione” (2005, p. 324). Além disso, segundo o poeta de Recanati, o bom gosto não tem “norme e modelli costanti” (2005, p. 369). Com efeito, o conceito de gosto assume em Leopardi uma conotação de faculdade que torna possível a percepção do elemento artístico, sem o qual a arte não poderia existir. Essa faculdade caracteriza-se pela simplicidade, que é a base do bom gosto, e a naturalidade.

#### f) Feiura

Retomando a análise de como as estéticas de Hegel e Leopardi dialogam, especialmente as formulações sobre poesia, detecta-se que na visão de Hegel, o juízo entre o belo e o feio é relativo, pois o que é feio para uns pode ser bonito para outros. Para o autor dos *Cursos de Estética*, o que impede de distinguir o belo do feio é o gosto subjetivo, uma vez que para todos os gostos existem apreciadores:

Infatti tra gli uomini ad es. avviene che, se non ogni marito la propria moglie, per lo meno ogni fidanzato trovi bella, anzi esclusivamente bella, la propria fidanzata; e se il gusto soggettivo per questa bellezza non ha alcuna regola fissa, questo si può chiamare una fortuna per entrambe le parti. Se noi guardiamo infine oltre i singoli individui e il loro gusto accidentale, al gusto delle nazioni, anche questo contiene le massime diversità ed opposizione (1997, p. 54).

Na opinião de Hegel, através dos tempos, a beleza muda de face e de aspecto. Essa mudança depende mais da cultura e da visão de mundo vigente do que de uma exigência interna do belo. Segundo ele, “si ode così spesso dire che una bellezza europea dispiacerebbe a un cinese o addirittura a un ottentotto, in quanto il cinese

ha un concetto della bellezza interamente diverso dal negro [...] ecc...” (1997, p. 54). Isso faz com que o estudioso de arte possua vastos conhecimentos tanto históricos como especializados, uma vez que uma obra artística possui pormenores particulares e especiais necessários para sua compreensão e interpretação. Hegel sublinha que essa erudição não exige apenas a memória que registra e armazena os conhecimentos adquiridos, mas requer uma imaginação viva capaz de conservar na memória, para futuras comparações e confrontos, todas as formas que as obras de arte apresentam. Por exemplo, para analisar uma poesia do ponto de vista histórico, é preciso atentar para alguns pontos na formulação do juízo sobre ela. Esses pontos de vista, depois de discernidos, constituem a base para criar critérios e proposições que conduzem à teoria literária.

Leopardi compartilha com a posição de Hegel sobre a feiura. Como já foi visto no capítulo II, uma das conquistas da reflexão do poeta de Recanati é representada pelo desejo de não limitar o belo somente à esfera da imitação, mas de estendê-lo também ao feio, ao terrível, uma vez que estas propriedades estéticas também são partes integrantes da natureza. Com efeito, deixando de perseguir uma perfeição metafísica, a obra de arte não é mais só imitadora do belo, mas passa a representar a desproporção, a inconveniência e a inverossimelhança, que também podem ser questões temáticas. Segundo Leopardi, “tragedia, commedia, satira han per oggetto il brutto” (p. 11). Já na lírica e na épica, o feio aparece com menos frequência. Partindo do pressuposto que o feio é parte integrante da natureza, Leopardi elabora uma teoria poética para qual o valor artístico do belo é relativo, uma vez que tudo depende “dalle nostre opinioni” (p. 14). Para Leopardi, algumas coisas tornam-se belas pela relação que estabelecem com as outras. Dessa forma:

Quante cose ci paiono giornalmente brutte o belle, senza che n'abbiano alcuna ragione in se stesse, ma per le somiglianze, relazioni che hanno, idee che richiamano, o in tutti, ed allora le chiamiamo brutte o belle assolutamente, o in noi soli, ed allora, se pur vi badiamo (che non accade quasi mai) siamo forzati a chiamarle brutte o belle relativamente. Ho veduta una soffitta dipinta a ritondi, o girrellette disposte attorno attorno in cerchio. Che cosa ha di brutto o di vile questa invenzione in se? Pur tutti la condannavano

perchè richiama l'idea di una tavola ritonda apparecchiata co' suoi piatti in giro. (18. Agos. 1821.) [...] (2005, p. 343).

Segundo Leopardi, a importância e a preferência que damos à beleza ou à feiura do rosto em relação às outras partes do corpo, por exemplo, acompanha-nos por toda a vida.

Outro ponto de aproximação entre o autor dos Cursos de Estética e o autor do Zibaldone é a simplicidade.

### g) Simplicidade

Embora o estudioso alemão não tenha tratado deste quesito com tanta recorrência como fez o recanatense, ele também faz referência a ela. Ao discutir os princípios da poesia dramática, Hegel explicita que como o interesse dramático é limitado a fins internos, cujo herói é o indivíduo agente, e só deve introduzir na obra de arte as circunstâncias exteriores relativas a essa finalidade, o drama possui um caráter mais abstrato do que a epopeia e a ação “si concentra nella semplicità di circostanze determinate, nelle quali il soggetto si decide al suo fine e lo porta ad effetto” (p. 1299 v. 2).

Na opinião de Hegel, quando Heródoto em um dístico elegíaco fala da morte dos gregos caídos na Batalha de Termópilas, o conteúdo é apresentado com toda a simplicidade. Há apenas a notícia de que quatro mil soldados gregos combateram com trezentas meriades de inimigos. Para o estudioso alemão, o interesse é dado por um enunciado que “esprima il fatto per i contemporanei e i posteri puramente sulla base di questa comunicazione, e così l'espressione diviene poetica, cioè vuole mostrarsi [...] il contenuto nella sua semplicità” (1997, p. 1089).

Além disso, na opinião do idealista alemão, uma obra de arte não pode ser produto de um sentimento instantâneo, uma obra refletida, mas deve desenvolver-se numa atmosfera de calma e serenidade artísticas. Nas épocas mais primitivas da poesia esta concentração e esta serenidade surgiram através da composição e da linguagem poética. Para Hegel, a língua latina, incluindo Cícero, conserva vestígios da ingenuidade, mas nos poetas romanos Horácio e Virgílio a arte já estava repleta de artifício, porque precisava suprir o gênio que lhes faltava com habilidade verbal e efeitos retóricos. Ainda, segundo Hegel, Tasso em seu poema épico, em vez de encontrar uma palavra para tudo - como fez Homero - e exprimir

essa palavra com simplicidade, preocupa-se com a beleza da linguagem e da forma tornando a obra dele superficial.

Leopardi concorda com Hegel que as palavras devem ser expressas com simplicidade. Ele diz que as imagens da vida doméstica na poesia, por exemplo, são sempre agradáveis, amenas, elegantes, e dão certa beleza à poesia. Assim, as imagens da vida rústica decorrem “delle rimembranze o delle idee che producono” (2005, p. 389) que são coisas comuns a todos. Como para o recanatese, o conceito de simplicidade é fundamental no seu sistema, em várias passagens do *Zibaldone*, ele trata dessa propriedade estética e explica que ela é um dos principais elementos de estilo, porque “la semplicità è quasi sempre bellezza sia nelle arti, sia nello stile, sia nel portamento, negli abiti ec. ec. ec. Il buon gusto ama sempre il semplice” (2005, p. 323). Mais adiante ele continua teorizando sobre o conceito de simplicidade e acrescenta que a simplicidade é bela, porque nada mais é que naturalidade, isto é, chama-se simples uma coisa “non perch’ella sia astrattamente e per se medesima semplice, ma solo perchè è naturale, non affettata, non artificziata, semplice in quanto agli uomini, non a se stessa, e alla natura ec.” (Ibidem).

Leopardi acredita que não somente os contemporâneos de Homero gostavam a simplicidade dele, mas ele mesmo não se dava conta de todo o mérito da simplicidade e do bom gosto, como se vê nos epítetos e em outros ornamentos fora do lugar como fazem as crianças quando começam a se expressar. Também não procurou ser, visto que não tinha conhecimento de algo mais apurado. O autor do *Discorso* diz que após estudar como se deve fazer uma poesia perde-se a simplicidade. Leopardi explica que os poetas do século XIV eram “manieratissimi, e sciocamente carichi di ornamenti in molte cose, benchè, *per indole naturale*, semplicissimi ec.” (2005, p. 330). Ademais, para Leopardi, “l’idea della semplicità e della naturalezza varia a seconda della assuefazione” (2005, p. 340).

### 3.3 A ESTÉTICA NA POESIA DE HEGEL E LEOPARDI: PONTOS DIVERGENTES

Um dos pontos divergentes entre Hegel e Leopardi parece estar centrado na concepção de beleza.

#### a) Beleza

No que diz respeito à noção de belo, o filósofo alemão e o poeta italiano parecem divergir em diversos aspectos. Hegel, para quem o belo é algo espiritual, como já foi dito anteriormente, parte da premissa da inexistência material do belo, colocando-o na categoria de conceito sem realidade física, portanto, pertencente ao plano espiritual. A beleza já não será, portanto, uma idealização da forma objetiva, será a beleza “generata e rigenerata dallo spirito” (1997, p. 6).

Como em Hegel o belo é sempre um valor espiritual, nunca natural, criar é transformar o dado em algo novo. Para ele, a obra de arte mais bela é aquela que realiza de forma ideal a corporidade humana. Outro argumento de Hegel é que a arte pertence ao reino da aparência e da ilusão e que, portanto, àquilo que chamamos de belo se poderia também chamar de “*illusione*” (1997, p. 13). Para o filósofo alemão, a arte cria aparências, logo, as criações artísticas são puras ilusões. Assim, entre a aparência e a ilusão deste mundo mau e perecível e o conteúdo verdadeiro dos acontecimentos, a arte cava um abismo para erguer tais acontecimentos e fenômenos a uma realidade mais alta, que nasce do espírito.

Quando Hegel diz que beleza é ideia, como visto no capítulo I desta tese, ele quer dizer que entre a ideia de beleza e verdade há uma relação muito estreita. A diferença entre beleza e verdade não está em seu caráter conceitual, mas na forma que este conceito se revela. No caso da beleza, o conceito se identifica com o objeto. Daí que a beleza se identifica necessariamente com o objeto, com a obra de arte, e esta aparece determinada na ordem conceitual. Assim, segundo Hegel, quando dizemos que beleza é ideia, queremos dizer que “*bellezza e verità sono per un verso la stessa cosa*” (1997, p. 128). Portanto, para o idealista alemão, belo tem que ser verdadeiro em si. Mas ele faz uma ressalva, dizendo que há uma diferença entre o belo e a verdade, ou seja:

*vera infatti è l’idea quali essa è ed è pensata in quanto idea, secondo il suo in sé ed il suo principio universale. In tal caso non la sua esistenza sensibile ed esterna, ma in questo solo l’idea universale è per il pensiero* (1997, p. 128-129).

Em Hegel, o belo<sup>45</sup> é a própria realidade concreta apreendida no seu desdobramento histórico. Quando esta realidade toma a forma sensível do belo artístico, determina o Ideal do belo artístico. E este Ideal do belo aparece na história de três formas fundamentais: a arte simbólica, a arte clássica e a arte romântica.

Já para Leopardi o tipo ou a forma do belo<sup>46</sup> não existe, e não é outro senão que a ideia da conveniência. Embora a ideia de conveniência seja universal, ela depende das opiniões, do juízo e do discernimento que se faz das coisas. Na perspectiva leopordiana, o belo é uma manifestação subjetiva, representa uma concepção moderna, a qual se expressa de forma diferente em cada indivíduo, e é influenciada pela cultura e educação recebidas. Esta concepção está fundamentada numa ideia de valor, para a qual a beleza não é uma propriedade das coisas ou realidade em si mesma, mas algo que a sociedade ou o indivíduo definem como belo. Na literatura e nas artes, por exemplo, muitos detalhes podem mudar de acordo com as opiniões, pontos de vista, gostos, hábitos e ideias, segundo a visão leopordiana. Por isso, o poeta de Recanati questiona:

Se esistesse un bello ideale e assoluto, non  
dovrebbe il cieco nato conoscerlo, come si  
pretende ch'ei conosca naturalmente e che  
tutti gli uomini conoscano il bello morale  
che si crede essere assoluto, il qual bello  
morale niuno lo vede, come il cieco non  
vede il bello materiale? (2005, p. 587).

---

<sup>45</sup> Hegel parece discordar de Platão que separava o belo do mundo sensível, sua existência ficava circunscrita ao mundo das ideias, aliando-se ao bem, à verdade, ao imutável e à perfeição. Para o autor de *A República*, somente a partir do ideal de beleza suprema é que seria possível emitir um juízo estético, portanto, definir o que era ou não belo, ou o que conteria maior ou menor beleza, pois “[...] Quando do belo se aproxima o que está em concepção, acalma-se, e de júbilo transborda, e dá à luz e gera” (2009b, p. 24). Por estar fora do mundo sensível, o belo platônico está separado também da intromissão do julgamento humano cujo estado é passivo diante do belo. Platão estabelecia uma união inseparável entre o belo, a beleza, o amor e o saber.

<sup>46</sup> Neste sentido, Leopardi difere de Platão para quem a beleza é dignificada e associada ao objeto. Em Platão, o belo é manifestação visível das ideias perfeitas. Já o mundo sensível (a arte) retrata o mundo da matéria. Nesta perspectiva, ela seria a imitação das coisas sensíveis ou dos acontecimentos que ocorrem no mundo sensível, isto é, reprodução do que já existe. Mas a concepção platônica referente à beleza vai além disso; ela se remete ao problema do Amor, e se torna bastante evidente quando o filósofo afirma que “o Amor, primeiramente por ser em si mesmo o mais belo e o melhor, depois é que é pára os outros a causa de outros tantos bens” (PLATÃO, 2010, p. 16).

É importante notar que, ao se posicionar contra o belo ideal, Leopardi está se contrapondo ao idealismo estético de Hegel no que tange ao conceito de belo absoluto, mais exatamente, a ideia como ideal.

Segundo o autor dos *Cadernos de Estética*, o belo é a ideia arquitetada como unidade imediata do conceito e da sua realidade quando esta unidade se manifesta real e sensível. Assim, “l’esistenza più diretta dell’idea è la natura, e la prima bellezza è la bellezza naturale” (1997, p. 134). No entanto, Hegel assevera que a ideia também deve se realizar exteriormente e adquirir uma existência definida enquanto objetividade natural e espiritual. Nesta perspectiva, a verdade também se exterioriza e se oferece à consciência e o conceito fica inseparável da manifestação exterior. Assim, a ideia não é só verdade como também beleza, ou seja, “il bello si determina per ciò come la parvenza sensibile dell’idea” (1997, p. 139). Hegel considera que o intelecto é incapaz de apreender a beleza, por isso este persevera sempre no finito, na não-verdade. Já o belo “è in se stesso infinito e libero” (Ibidem). Com essa liberdade e essa finitude inerentes tanto ao conceito de belo como ao belo objetivo, o belo sai da esfera das condições finitas para entrar no reino da ideia e da verdade. Com efeito, o belo é sempre o conceito e o objeto qualificado de belo deve estar submetido à necessidade postulada pelo conceito.

Para Leopardi, diferentemente de Hegel, não há belo ideal, porque este tipo de beleza não pode ser encontrado na natureza e depende dos hábitos, formas de vida, de indivíduo para indivíduo, de circunstâncias, de nação para nação. Um cego, por exemplo, quando se aproxima pela primeira vez uma pessoa jovem não sente o efeito de nenhuma beleza. Logo, não existe uma ideia inata, ou seja, um belo ideal. Mas depois ele pode formar um juízo de beleza, uma ideia, como as pessoas sempre fazem. Ademais, se existisse o belo ideal ele deveria residir no intelecto e de lá derivar as sensações.

No entanto, segundo Leopardi, (2005, p. 587), ocorre o contrário, isto é, “l’idea è cagionata nell’intelletto dalla sensazione (Ibidem). Ademais, o belo ideal, único, eterno, imutável e universal é uma mentira, uma vez que nem a natureza o ensina ou mostra nem os filósofos ou artistas “l’hanno mai scoperto o lo scuoprono, a forza di osservazioni e di cognizioni, come si sono scoperte e si scuoprono le altre idee stabili e invariabili appartenenti alle scienze del vero ec. ec”. (2005, p. 631).

Na visão do reccanatense, a beleza é infinitamente variável e suscetível de novidades. Também depende da imitação, da significação, da expressão dos sentimentos, da simetria e da variedade. Além disso, os efeitos da arte e da natureza são dois gêneros de beleza. Segundo ele, a conveniência relativa depende das mesmas opiniões, ou seja, depende:

dalle stesse opinioni gusti, ec. Così che dove il nostro gusto indipendentemente da nessuna cagione innata e generale, giudica conveniente la simmetria, quivi la richiede, dove no non la richiede, e se giudica conveniente la varietà, richiede la varietà (2005, p. 76).

Ainda, na opinião de Leopardi, o belo é obra e criatura do hábito “tanto che se questa non esiste non esiste neppur l’idea dell’armonia, neanche dov’ella parrebbe più naturale” (2005, p. 416). Para ele, a ideia de delicadeza, como parte essencial do belo, depende do hábito. A fim de exemplificar, ele enuncia que para os homens primitivos por serem todos grosseiros não havia a forma que nós chamamos de bela e se tivesse existido teria sido chamada de feia. Portanto, a delicadeza não cabe na ideia que o homem natural concebe do belo, uma vez que a ideia do belo não é “punto naturale, anzi l’opposto. E pur ci pare naturalissima, confondendo il naturale collo spontaneo: giacch’ella è spontanea, perchè derivata senza influenza della volontà dalle assuefazioni ec”. (2005, 358).

Outro ponto divergente entre Hegel e Leopardi é que o primeiro elege o drama como a forma de expressão mais elevada no Sistema das Artes, e o segundo elege a lírica.

#### b) Hierarquização da poesia quanto aos gêneros literários

O sistema de Hegel é composto da arte simbólica, clássica e romântica. De acordo com o filósofo, a arte simbólica é a Arquitetura e a Escultura; a arte clássica a Pintura, a Música e, por fim, a Poesia. Esta se subdivide em: poesia épica, poesia lírica e poesia dramática, ou seja, os três momentos da forma poética no sistema de Hegel, representando a idealidade e a pura manifestação do Espírito. Para Hegel, o que constitui a característica principal da arte simbólica é a correspondência entre a significação e o modo da re-

apresentação própria. O que é puramente natural e sensível é a representação. Por exemplo, o divino personificado em eventos humanos ganha a sua significação da vida da natureza. Segundo o estudioso alemão, o corpo humano possui uma forma mais elevada e mais adequada, “*giacché lo spirito in questa fase inizia già in generale a liberarsi dal semplicemente naturale per svilupparsi verso una sua esistenza piú autonoma*” (1997, p. 398-399).

Na opinião do idealista alemão, “*il dramma deve essere in generale considerato come la fase suprema della poesia e dell’arte*” (1997, p. 1295). Assim, ele enfatiza a superioridade do drama ou poesia dramática em relação à poesia épica e à poesia lírica. Hegel destaca a superioridade da poesia dramática pelo seu grau de abstração, ou seja, de idealidade. Ele a avalia como superior por simular uma ação real. Pela via da representação cênica, atos humanos e circunstâncias são exibidos como se fossem reais. Além disso, considera-a como expressão da mais completa totalidade, tanto em relação à poesia, como em relação à arte em geral.

Hegel considera os gregos os verdadeiros pais da arte dramática. Na tragédia, o objeto principal é o direito moral da consciência no cumprimento de uma ação determinada. Já a antiga comédia tratava dos interesses gerais do estado, do modo como governavam, da paz e da guerra, do povo e do seu estado de moralidade, da filosofia e da sua decadência. Segundo ele, os coros não convinhavam de forma alguma à tragédia romântica, e os antigos mistérios, as moralidades e as farsas que deram origem ao drama romântico não comportam a ação no sentido grego, isto é, primitivo da palavra, sem qualquer ruptura da consciência singular da vida e do indivíduo.

O idealista alemão enuncia que o drama atingiu sua realização histórica plena no mundo grego com a tragédia. Infere-se, portanto, que a tragédia, gênero criado para ser representado, revelando dramaticamente o homem no seu mundo interior, com seus sentimentos, desejos e aflições possibilita conhecer como conflitos humanos tornaram-se um forte pretexto de representação, dando origem a outra natureza de gênero poético: o drama.

No segundo plano de hierarquização, Hegel coloca a poesia épica, que tem nos deuses modelos de perfeição e de imitação. Para ele, a forma mais simples da manifestação épica consiste em ressaltar a partir do mundo concreto e da riqueza de fenômenos mutáveis “*quel che è in se stesso fondato e necessario, e nell’esprimerlo per sé, concentrato a parola epica*” (1997, p. 1163).

Como primeiro exemplo desse gênero ele cita o epigrama. Segundo o idealista alemão, como o homem não expressa ainda o seu si-mesmo concreto, mas observa o que está em torno dele e a-crescenta ao objeto o que tem sensivelmente diante de si e que reivindica o seu interesse, o epigrama, poesia breve e satírica, diz simplesmente o que é essa coisa. Numa fase mais avançada, é eliminada a duplicidade do objeto e a poesia só exprime uma ideia sem que o objeto sensível esteja presente. Em segundo lugar, o filósofo alemão coloca os poemas didático-filosóficos, as cosmogonias e as teogonias. Em terceiro lugar, ele coloca a epopeia propriamente dita, forma poética de composição oral que narra grandes aventuras vividas pelos deuses, que pode ser considerada não somente como um gênero literário, mas também como uma etapa fundamental da civilização grega.

A poesia lírica, que tal como a épica não suporta a tirania do pensamento comum, nem a lógica puramente racional e até mesmo as necessidades a que o pensamento especulativo ou científico obedece, é colocada por Hegel no terceiro plano na hierarquização. Na poesia lírica, é a subjetividade do criar e do configurar espirituais que se mostra como elemento destacado. Na opinião do estudioso alemão, o conteúdo da obra lírica deve ser o sujeito singular juntamente com a singularização da situação e dos objetos, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir. A lírica inteira de um povo pode percorrer a totalidade dos interesses, das representações e dos fins nacionais, mas não o poema lírico singular.

Com efeito, na lírica é o sujeito que se expressa, ou seja, é a subjetividade que se torna o conteúdo. Por isso, justamente este conteúdo é aquilo a partir do que o ânimo poetizante se quer mostrar. Entretanto, a situação em que o poeta se expõe não precisa se limitar simplesmente ao interior; pode se mostrar como totalidade concreta e com isso também exterior, à medida que o poeta se coloca na existência tanto subjetiva quanto real.

Hegel diz que o poeta lírico é forçado a dizer tudo aquilo que se configura poeticamente em seu ânimo. Para ele, é a subjetividade interior a fonte propriamente dita da lírica, uma vez que na lírica não é exatamente a coletividade objetiva e a ação individual que fornecem a forma e o conteúdo, mas não o sujeito enquanto sujeito. Todavia isso não deve ser entendido como se o indivíduo, a fim de poder se exteriorizar de maneira lírica, devesse se livrar de estados e situações concretas.

A figura 19 mostra a hierarquização da poesia quanto aos gêneros segundo Hegel:

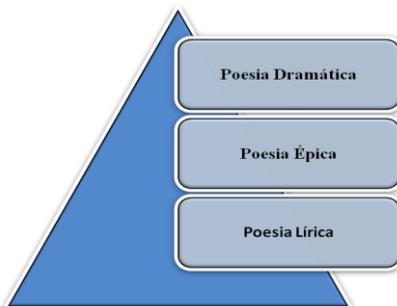


Figura 19 - Hierarquização da poesia quanto aos gêneros proposta por Hegel.

Como se vê, o filósofo alemão coloca o drama em primeiro plano relegando a poesia lírica à categoria de gênero inferior.

Para Leopardi, a poesia, quanto aos gêneros, possui três verdadeiras e grandes divisões<sup>47</sup>: lírico, épico e dramático. O lírico “primogenito di tutti” é o mais nobre e mais poético de todos. É verdadeira e pura poesia em toda a sua extensão:

Da queste osservazioni risulterebbe che dei 3 generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quan-

<sup>47</sup> Na opinião de Guerini, “a hierarquia dos gêneros proposta por Leopardi, postulando o lírico como um Gênero superior, o aproxima da tradição clássica e de uma certa vanguarda, como a de Brecht que questiona como a tragédia pôde por longo tempo ser um gênero superior visto que representava as barbáries da vida” (2007, p. 110).

to son liriche. (29. Marzo 1829.) (2005, p. 945).

O poeta de Recanati afirma que dos três gêneros principais de poesia, o único que permanece moderno é a lírica. Como foi o primeiro dos gêneros, é eterno e universal, isto é, próprio para qualquer homem e adequado para qualquer lugar. Para Leopardi, a lírica é o gênero enraizado na oralidade. Quando surgiu a escrita, a poesia já possuía uma história, enquanto a prosa era ainda uma criança. Mas a escrita que se apoderou primeiramente da prosa e tornou-a refinada e culta, retirava da poesia a sua raiz musical.

Além disso, para Leopardi, para quem “la poesia è la sua unica vera madre, consolazione e rimedio estremo” (SICA, 2010, p. 151), concebe a lírica como canto e poesia e, dessa forma, distinta da épica e do drama, mas com uma função intrínseca de consolação. Segundo o escritor italiano, aquilo que é visto na realidade das coisas “accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio [...], apre il cuore e ravviva” (2005, p. 302).

Ainda, segundo Leopardi, as grandes verdades são capazes de detectar e mostrar o verdadeiro poeta lírico, isto é, o homem inflamado de chamas de fogo cuja alma está em desordem, o homem em estado febril.

Em relação à poesia épica, o reccanatense assevera que não apenas em sua origem, mas em todos os aspectos, “in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica” (2005, p. 927). Leopardi também explica que o épico nasce depois e é, de certa forma, uma ampliação do primeiro, pois “il poema epico si cantava anch'esso sulla lira o con musica, per le vie, al popolo, come i primi poemi lirici. Esso non è che un inno in onor degli eroi e delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato” (2005, p. 873-874).

Leopardi reconhece em Homero o maior dos épicos e a encarnação de uma perfeição poética primitiva, visto que na poesia do grego tudo está expresso, nada é ocultado ou está inacabado. Em suas reflexões sobre literatura, o reccanatense reporta-se diversas vezes ao autor grego por acreditar que ele seguia a natureza “molto miglior maestra delle Poetiche e de'Dottori di Scuola e delle teorie” (2005, p. 611). Acrescenta-se a isso que os traços da poesia homérica marcaram as epopeias surgidas em outras culturas como,

por exemplo, Orlando Furioso de Ariosto, Jerusalém Libertada de Tasso, os Lusíadas de Camões e o Paraíso Perdido de Milton.

No *Zibaldone*, Leopardi mostra a utilidade dos poemas épicos, identidade não somente de um gênero literário, mas também de uma etapa fundamental da civilização grega. Como para ele a tarefa do épico não é narrar, mas decrever, acredita que o poeta épico deve comover, suscitar imagens e afetos, elevar o estado de espírito para inflamar a virtude, o amor à Pátria e para exaltar as virtudes de seu país.

Vale ressaltar que a narrativa épica antiga apresentava modelos de valores de uma sociedade e de uma civilização com a função de comunicar, de fazer conhecer para poder educar os indivíduos. Cabia ao poeta garantir a circulação do conhecimento, das ideias, da cultura produzida em sua civilização. Portanto, os poemas homéricos tinham uma função educativa da qual nunca se separava. Neles, Homero colocou toda a força das palavras poéticas e mostrou os valores de coragem, heroísmo e de fidelidade nos afetos familiares e amigáveis. Também ressaltou a necessidade de perseverança nas tradições da vida em sociedade.

Leopardi também diz que entende por natureza poética aquela “*inclinata alla virtù, all’eroismo, magnanimità ec*” (2005, p. 430). Ele também acrescenta que a virtude concebida pelos antigos “*consisteva quasi tutta o principalmente nella forza e nel coraggio; qualità che, se non sempre, certo assai spesso son seguite (anche oggidi) dalla fortuna, e molto giovano a conseguirla*” (2005, p. 617).

Pode-se dizer que, diferentemente de Hegel, para Leopardi, o gênero dramático é o último dos três gêneros. O poeta de Recanati considera esse gênero “*non è un’ispirazione, ma un’invenzione; figlio della civiltà, non della natura; poesia per convenzione e per volontà degli autori suoi, più che per la essenza sua*” (2005, p. 874). Para ele, o drama é o gênero mais estranho para o homem de gênio, pois mesmo o seu impulso poético mais autêntico não consegue exprimir a verdadeira natureza da poesia.

Ademais, nas formulações sobre os gêneros, há uma aparente ausência de teorização sobre o romance<sup>48</sup>, uma vez que

---

<sup>48</sup> Guerini acredita que talvez Leopardi não tenha teorizado sistematicamente sobre o romance como fez com os outros gêneros, porque “*é um gênero que atinge o seu apogeu no século XIX, coincidindo com a expansão do capitalismo, e do indivíduo burguês*” (2007, p. 116).

existem somente algumas colocações dispersas ao longo do *Zibaldone* a propósito do romance e do conto.

Ao assumir essa posição, em relação à tripartição dos gêneros, Leopardi não só se contrapõe a Hegel, mas também às poéticas gregas e latinas, às concepções do classicismo e até de alguns românticos.

Fazendo referência à poesia dramática, o autor de “L’Infinito” diz que:

spetta alla poesia meno ancora che l’epica.  
Essa è cosa prosaica: i versi vi sono di  
forma, non di essenza, nè le danno natura  
poetica. Il poeta è spinto a poetare  
dall’intimo sentimento suo proprio, non dagli  
altri (2005, p. 912).

A propósito disso, parece possível dizer que como a lírica é o gênero por excelência para o poeta, nesse fragmento está expressa a posição de um poeta e não de um dramático.

A figura 20 mostra a hierarquia dos gêneros proposta por Leopardi.

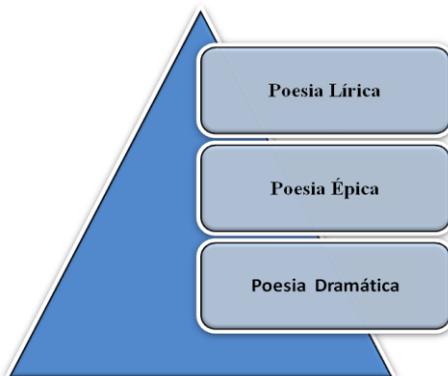


Figura 20 – Hierarquização da poesia quanto aos gêneros proposta por Leopardi.

Como se vê, Leopardi considera a poesia lírica um gênero mais elevado, relegando a poesia dramática à categoria de gênero inferior.

Outro ponto divergente entre o autor dos Cursos de Estética e o autor do Zibaldone diz respeito à imitação.

### c) Imitação

Hegel é contra a “*semplice imitazione*” (1997, p. 52) da natureza, ou seja, quer dizer apenas que o natural não deve ser a regra, a lei suprema da representação artística, mas fonte para buscar o conteúdo do belo. Imitar a natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos. Segundo ele, quando se diz de uma forma abstrata que uma obra de arte é imitação da natureza, parece que se querem impor à atividade do artista limites impeditivos da criação propriamente dita. Como visto no capítulo I, para Hegel (1997), a arte está abaixo da filosofia na hierarquia das figuras do espírito absoluto. O idealista alemão também define as posições distintas que o poeta e o filósofo devem ocupar: o artista opera como a forma de intuição, ou seja, a forma da arte, ao passo que o filósofo atua no *médium* do pensamento, a forma da filosofia.

De acordo com o filósofo alemão, a arte é composta de dois elementos: conteúdo e representação (forma). O conteúdo e a sua realização artística penetram-se reciprocamente, ou seja, a arte exige conteúdos concretos para a sua representação. De um lado, a arte utiliza a riqueza do seu conteúdo no sentido de completar a experiência que possuímos da vida exterior. Por outro lado, procura evocar os sentimentos e as paixões “*affinché le esperienze della vita non ci lascino indifferenti e noi possiamo acquistare sensibilità per tutti i fenomeni*” (2005, p. 57).

Leopardi, por sua vez, não aceita a forma como primado da filosofia, nem a do primado da poesia, mas vê a forma da filosofia e da poesia no mesmo nível que a soma das atividades humanas, como a faculdade mais relacionada entre elas. Neste contexto, o poeta de Recanati coloca a forma da arte na fronteira entre poesia e filosofia, e faz com que as duas dialoguem e quase se imbriquem.

Assim, para ele,

di questa associazione della precisione coll’  
eleganza, è splendido esempio lo stile di  
Celso, e fra nostri, di Galileo. Soprattutto  
poi conviene allo scrivere didascalico la  
semplicità [...], la quale dentro i limiti del  
conveniente, è sempre eleganza, perch’è na-

turalizza. Bensì dico che piuttosto la filosofia e le scienze, che sono una opera della natura, di quello che viceversa (LEOPARDI, 2005, p. 304).

Para o poeta de Recanati, a filosofia enquanto ciência combina com a exatidão, já na literatura as palavras “non presentano la sola idea dell’oggetto significato, ma quando più quando meno immagini accessorie” (2005, p. 54). Mas Leopardi reclama que a filosofia moderna reduz a metafísica e a moral a uma forma quase matemática. Além disso, não é mais compatível com a literatura como era a filosofia dos tempos em que se formaram o italiano, o latim e o grego.

Já no início do *Zibaldone*, Leopardi escreve: “Non il Bello ma il Vero, o sia l’imitazione della natura qualunque si è l’oggetto delle Belle Arti” (2005, p. 13). Ele acredita que se fosse o belo agradaria mais, se chegaria à perfeição metafísica. Mas na concepção dele é a imitação da natureza que proporciona o prazer das belas artes. Se somente o belo natural fosse objeto das belas artes, o poeta deveria procurar a beleza mais natural possível.

O autor do *Zibaldone* acusa os românticos de quererem substituir a imitação do semelhante ao real com a imitação do real. E questiona se não seria melhor delegar a imitação às máquinas muito similares às câmeras. Além do mais, para Leopardi, é a tendência imitativa que distingue o engenho humano daquele dos outros animais, fazendo do homem um animal imitativo, caracterizado pela sua capacidade de aprender. Segundo ele, todos dizem que o homem é uma animal imitativo, então “che altro è questo se non dire ch’egli dipende in tutto dall’assuefazione [...]; che quasi tutte le sue facoltà e qualità sono acquisite ec. ec.? (23. Agos. 1821.) (2005, p. 348-349).

Ainda para Leopardi, o belo depende da imitação, uma vez que:

Laddove quel bello che dipende dall’imitazione dalla significazione, dall’espression degli affetti ec. dal seguir la natura ec. ec. è infinitamente variabile e suscettivo di novità. E siccome questo bello costituisce la parte principale del bello pittorico, scultorico, poetico ec. (2005, p. 405).

Na percepção de Leopardi, a poesia é, também, imitação da natureza. Ela reproduz a natureza, e recapitula em si a essência, a dinâmica, a lógica interna, a ponto de afirmar que onde existe a natureza existe a imitação. Aliás, para ele, a natureza só existe onde há imitação, onde o vivo se deixa seduzir pela vontade de viver. O papel da poesia, porém, é a imitação da natureza sincera e inviolada. Não a beleza, mas o real, ou seja, a imitação da natureza é que constitui o objeto das Belas-Artes. Imitando a natureza na sua realidade insuperável, aquela sobre a qual não pode incidir a história e, ainda menos, a moda, a poesia se comporta como natureza: simula, finge. Quando ela o faz, conduz, ao mesmo tempo, à consciência da manifestação universal: termina exibindo os enganos nos quais se encontram todos os vivos. A poesia termina revelando a verdade da aparência. Nisto consiste, sem dúvida, a sua suprema ironia. Conforme a reflexão leopardiana, a poesia, iludindo, mentindo, atinge a verdade para além da verdade. A reflexão que Leopardi estabelece entre poesia e natureza exalta a espontaneidade da criação artística. Assim, ele vê na imitação da natureza a fonte vital de toda generosa ilusão, capaz de restituir vigor à fantasia.

Em relação ao conteúdo da arte, Hegel critica a concepção que limita à arte à imitação da natureza em geral, da interior e exterior, encontrada em Aristóteles. Segundo o idealista alemão, as pessoas não têm necessidade de ver na arte aquilo que já viram ou ouviram, cujo resultado sempre é inferior ao que a natureza oferece. Além disso, seria só para regozijar-se por ter fabricado uma coisa com aparência natural. Entretanto, essa alegria e admiração de si mesmo não tardarão a transformar-se em tédio e insatisfação tanto mais depressa quanto mais fielmente a imitação reproduzir o modelo natural.

Em contrapartida, para Leopardi, em grande parte a beleza das belas artes consiste na escolha de sensações indefinidas de imitar, como se pode ver no fragmento a seguir:

Quello che ho detto altrove degli effetti della luce, del suono, e d'altre tali sensazioni circa l'idea dell'infinito, si deve intendere non solo di tali sensazioni nel naturale, ma nelle loro imitazioni ancora, fatte dalla pittura, dalla musica, dalla poesia, [1983]ec. Il bello delle quali arti, in grandissima parte, e più di quello che si crede

o si osserva, consiste nella scelta di tali o somiglianti sensazioni indefinite da imitare. E questo è un bello che non entra punto nella teoria di quel bello o brutto che nasce dalla convenienza o sconvenienza, e ch'io nego essere assoluto; sebbene neppure questo è assoluto, ma parte dipendente dalla natura dell'uomo in quanto ella è tale, e per le ragioni dette nella teoria del piacere; parte soggetto anch'esso all'assuefazione, alle circostanze ec. (24. Ott. 1821.) (2005, p. 422).

Entretanto, vale ressaltar que nas últimas páginas do *Zibaldone*, Leopardi toma uma posição contrária ao que havia dito no início da obra a respeito de imitação e escreve que:

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. (10. Sett. 1828.). Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla” (2005, p. 917).

Ao tratar da questão estética, um dos principais temas abordados no *Zibaldone* é a imitação, mas o sentido dado por Leopardi ao termo imitação não foi embasado na teoria da correspondência para a qual a representação é o modo mais perfeito de mostrar o objeto em si sem desfocá-lo. Imitar, portanto, significa mostrar, trazer para fora o oculto. Não é cópia, é reprodução.

No dia 19 de setembro de 1823, Leopardi explica melhor o que significa imitar para ele, ou seja, imitar a natureza poderia significar uma ideia que temos da natureza que é reduplicada, portanto, não é uma cópia fiel, tal como faz um fotógrafo. Segundo ele, “l'imitare non è copiare, né ragionevolmente s'imita se non quando l'imitazione è adattata e conformata alle circostanze del luogo, del

tempo, delle persone ec. in cui e fra cui si trova l'imitatore" (2005, p. 678). Ademais, para o poeta, a verdadeira imitação é digna "di un alto spirito e ingegno" (Ibidem). Portanto, a contraposição existente entre Leopardi e Hegel é apenas a forma de expressar o que é imitação, ou seja, quando Leopardi diz imitar não significa copiar, mas buscar inspiração.

Ainda, segundo Leopardi, a faculdade de imitação nada mais é que a faculdade de habituar-se, uma vez que quem facilmente se acostuma a ver, ouvir, sentir ou ler, aquilo que é apreendido passa a torna-se como se fosse de si próprio e pode ser representado facilmente e ao natural mais como expressão do que como imitação. Assim, o bom imitador só recolhe aquilo com que se identifica, de forma que "la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione" (2005, p. 783). O sublime parece ser outro ponto divergente entre Hegel e Leopardi.

#### d) O Sublime

Considerando-se que a análise hegeliana do sublime se desenvolve em um âmbito de fronteiras entre os fenômenos artísticos e religiosos, parece possível dizer que Hegel refuta a ideia de infinito que tem por base o sublime matemático de Kant. Para o idealista alemão, o sublime tem uma conotação dinâmica. Portanto, para ele, a admiração que o sujeito experimenta diante da grandeza incomensurável da natureza não pode ser considerada sublime. Para Hegel, na sublimação e glorificação a Deus e no reconhecimento da nulidade das coisas é que o indivíduo encontra consolo e satisfação. Diante de Deus a criatura é impotente e perecível, de forma que, com a bondade, manifesta-se a justiça do criador.

Assim, quando a arte se apodera com base no seu conteúdo e na sua forma dessa relação entre criatura e criador, ela assume o caráter sublime propriamente dito. O idealista alemão cita os salmos como exemplos clássicos do verdadeiro sublime, uma vez que exprimem com brilhante e poderosa elevação aquilo que o homem encontra na sua representação religiosa de Deus e, como exemplo, menciona o Salmo 104, que, nesse aspecto, possui uma força surpreendente. E o estudioso alemão acrescenta: "Al sublime è dunque al contempo legato da parte dell'uomo il sentimento della propria finitezza e dell'insuperabile distanza da Dio" (1997, p. 425).

A essa concepção de sublime é estranha a ideia de imortalidade, que pressupõe que o eu individual, a alma, o espírito humano existe por si e em si. No sublime, só o uno é imperecível e tudo mais é submetido à morte, ao finito. Aqui Hegel se contrapõe a Leopardi<sup>49</sup>, pois o idealista alemão eleva o sublime bíblico acima daquele dos clássicos. A visão de Hegel está de acordo com Agostinho e com a doutrina cristã.

Ainda, segundo Hegel, o sentimento de admiração com medo que o sujeito sente diante da grandeza incomensurável da natureza não só coloca em jogo a razão como também não tem um valor estritamente estético. É uma experiência que tem relevância apenas no âmbito das sensações. Para ele,

la meraviglia viene invece ad apparire solo colà dove l'uomo, strappato dalla connessione più immediata e prima con la natura e dal rapporto diretto, semplicemente pratico del desiderio, si ritrae spiritualmente dalla natura e dalla propria esistenza singola, cercando e vedendo ora nelle cose qualcosa di universale, di in sé essente, di permanente (1997, p. 356-357).

Leopardi, por sua vez, manifestando-se diferentemente de Hegel a respeito do sublime bíblico, o verdadeiro sublime é “come fa Pindaro e Omero” (2005, p. 23), por fazerem da simplicidade o seu equilíbrio. As ideias de Leopardi sobre o sublime parecem estar baseadas em Longino e Burke<sup>50</sup>. O sublime em Leopardi remete à ideia de grandeza, da imensidão do universo, do céu estrelado. Na poesia “L’infinito”, Leopardi expressa a ideia de infinito, de ultrapassar os confins, do perigo e do naufrágio. O sublime surge da desorientação que ocorre ao comparar o que é finito com o imensurável (infinito). É o pensamento que naufraga. Em outras palavras, o sublime é o controle do medo que se transforma em poesia, em contemplação.

Em Leopardi, a abordagem do sublime não está sempre rela-

---

<sup>49</sup> “La posizione dello scrittore reccanatese, tendente a salvaguardare la tradizione delle *humanae litterae*, è che per riuscire sublimi le opere non devono necessariamente sottostare all’*imprimatur* metafisico, cioè essere suscitate dall’alto, da Dio” (GAETANO, 2002, p. 19).

<sup>50</sup> De acordo com Gaetano, de Burke “pervadono la riflessione di Leopardi soprattutto quando si tratta di descrivere situazioni particolarmente poetiche” (2002, p. 21).

cionada ao belo, uma vez que ele considera também a utilização de um registro elevado, estritamente ligado à eloquência, como uma fonte que gera o sublime. Como já foi dito no segundo capítulo desta tese, Leopardi afirma que “l’eloquenza è cosa molto simile alla poesia” (2005, p. 19). No seu sistema de belas-artes, Leopardi mostra um cruzamento do tipo aristotélico-classicista que ele sintetiza nas figuras mitológicas de Apolo, Hércules e Júpiter.

Como para Leopardi o sublime não é uma divindade persuasiva, mas representa um *numen* de sabedoria e de arte, esta propriedade estética não só expressa o momento mais elevado da imitação da natureza, como foi dito no segundo capítulo, mas nele as representações e as metáforas<sup>51</sup> trazem sempre uma mensagem e um significado que elevam a alma. Portanto, “il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni” (LEOPARDI, 2005, p. 681). Além disso, para o

---

<sup>51</sup> O poeta de Recanati observa que o uso da metáfora duplica ou até multiplica a ideia representada por um vocábulo, produzindo na mente não só a concepção, mas a imagem do objeto, mesmo a mais abstrata, sempre retirada do material sensível. “Questa è una delle principali cagioni per cui la metafora è una figura così bella, così poetica” (2005, p. 501). Segundo Leopardi, a maior parte de qualquer linguagem humana é composta por metáforas, porque as raízes são poucas e a linguagem é bastante dilatada por força de semelhanças e relacionamentos. No entanto, a maioria dessas metáforas perdeu o sentido primitivo e tomou o seu próprio caminho.

No entendimento de Hegel, a metáfora apresenta todos os caracteres de uma alegoria<sup>51</sup>, uma vez que exprime o significado que é claro em si mesmo por meio de um fenômeno da realidade concreta que lhe é próximo e a ela está relacionado. Todavia, enquanto na alegoria existe uma separação nítida entre a significação e a imagem, na metáfora, esta separação “sebbene in sé existente, non è ancora posta” (1997, p. 454). O idealista alemão diz que é por isso que em Aristóteles a diferença entre alegoria e metáfora consiste em que na primeira vai adicionado um “como” ao contrário da segunda que não necessita. Para Hegel, “l’espressione metaforica indica un solo lato, quello dell’immagine; ma nella connessione in cui è usata l’immagine, il significato vero e proprio si presenta così ovvio da esser dato immediatamente quase senza diretta separazione dall’immagine” (1997, p. 454). Ainda, segundo Hegel, quando ouvimos expressões como “o frescor primaveril desse rosto” ou “um mar de rosas” é necessário considerar essas expressões em sentido figurado, uma vez que o conjunto da frase leva à interpretação figurada. Ainda, na opinião do idealista alemão, a metáfora torna a representação poética mais acessível à intuição e à percepção, tirando do termo geral o que há nele de vago, de impreciso, ou seja, as metáforas são mais vivas do que as expressões correntes. O idealista alemão enuncia também que cada língua possui um grande número de metáforas, entretanto, existem palavras de sentido figurado que, devido ao uso, vão perdendo pouco a pouco o que havia de metafórico. Por outro lado, existem termos científicos como “apreender” e “compreender” que começaram com um significado puramente sensível que foi deixado de lado e substituído por uma significação espiritual. Quando usada no sentido espiritual, a palavra apreender não sugere o ato concreto de apreensão com a mão (1997, p. 449 - 456).

recanatense, o sublime “è proprio dell’impressione che fa la bellezza è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d’altro sesso che la veggono o l’ascoltano o l’avvicinano, lo spaventare” (2005, p. 674). E o medo do amor tem por origem a sobreposição de dois momentos contraditórios: saber que não se pode viver sem o objeto do amor e saber que este desejo estará sempre vazio, sem resposta. A natureza do outro é assim definida pelo encontro entre o necessário e o impossível. Para Leopardi:

Il primo fondamento di qualunque o *immaginazione* o *sentimento* nobile, grande, sublime (e tali sono i poetici e sentimentali di qualunque natura: anche i dolci, teneri, patetici ec.: tutti inalzano l’anima), è il concetto di una propria nobiltà e dignità. Anzi la facoltà e l’efficacia di esse immaginazione e sentimento, si abitualmente e si attualmente sono in proporzione sempre del detto concetto, sì abituale, e sì attuale (2005, p. 950).

Para Leopardi, o sublime constitui-se a finalidade principal do gênero lírico, uma vez que “ogni sentimento o pensiero poetico *qualunque* è, in qualche modo, sublime. *Poetico* non *sublime* non si dà. Il bello, e il sentimento morale di esso, è sempre sublime” (2005, p. 951). Leopardi vê o lírico como um gênero sublime capaz de chegar a “sommità della poesia” (2005, p. 90), enquanto o poeta lírico é capaz das mais altas e sublimes verdades. Além disso, o recanatense diz que o sublime permite à poesia elevar a alma em direção das grandes ilusões. O recanatense divide o sublime em estético e moral e explica que a grandeza moral é também condição para perceber o sublime das grandiosidades dos fenômenos naturais, bem como dos aspectos terríveis da natureza<sup>52</sup>, como se pode verificar no trecho a seguir:

Piace l’essere spettatore di cose vigorose ec. ec. non solo relative agli uomini ma comunque. Il tuono, la tempesta, la grandine, il vento gagliardo, veduto o udito, e i suoi ef-

<sup>52</sup> De acordo com Lollini: “L’idea di naturalezza, che abbiamo visto emergere nelle prime pagine dello *Zibaldone* in opposizione al patetico della poesia romantica e alla pedissequa imitazione dei classici, si può interpretare proprio alla luce delle teorie del trattato *Sul sublime* dello Pseudo-Longino” (1998, p. 392).

fetti ec. Ogni sensazione viva porta seco nell'uomo una vena di piacere, quantunque ella sia per se stessa dispiacevole, o come formidabile, o come dolorosa ec. Io sentiva un contadino, al quale un fiume vicino soleva recare grandi danni, dire che nondimeno *era un piacere* la vista della piena, quando s'avanzava e correva velocemente verso i suoi campi, con grandissimo strepito, e menandosi davanti gran quantità di sassi, mota ec. E tali immagini, benchè brutte in se stesse, riescono infatti sempre belle nella poesia, nella pittura, nell'eloquenza ec. (2005, p. 443).

Mas, segundo Leopardi<sup>53</sup>, o sublime não exprime somente o momento mais elevado da imitação da natureza em relação aos fenômenos físicos, manifesta também aqueles fenômenos devastantes do coração: paixões, melancolia, amor, ódio, angústia e outros. Além disso, expressa as virtudes, as ações heróicas como as usuais no mundo antigo que somente os homens de excepcional força moral conseguem compreender.

Como para Hegel a arte simbólica faz parte do sublime, ele diz que ela procura exprimir o infinito por meio de formas finitas (representação de Deus em formas naturais. Aliás, na estética de Hegel, o infinito é visto como finito. Para Hegel, o espírito “per guadagnare la sua libertà e totalità, si separa da sè e si contrappone come finitezza della natura e dello spirito a se stesso come l'infinito in sé” (1997, p. 586). A essa laceração se liga a necessidade de sair do isolamento e de si mesmo, dentro do qual o finito e o natural, o imediatismo da existência e a natureza do coração são considerados como o negativo o mal. Por isso, a conciliação espiritual é considerada como um movimento do espírito. Ao fazer referência à arte romântica, Hegel diz que a conciliação da subjetividade singular com Deus nasce somente da dor infinita, do sacrifício, da mortificação do finito, do sensível e do subjetivo. Assim, a transformação do finito em infinito tem sido considerada uma das teses do idealismo hegeliano. Com esta teoria, Hegel enuncia que a realidade não é um conjunto independente de substâncias que existem separadamente, mas um organismo único, de que tudo o

<sup>53</sup> Leopardi, segundo Gaetano, “aveva ben chiaro – dal fare i conti com il suo principale teorizzatore antico, Longino” (2002, p. 46).

que existe ela simplesmente manifesta. Com efeito, esse organismo coincide com o Absoluto ou Infinito. Consequentemente, o finito não existe como o que denominamos de final, ou seja, nada mais é que uma expressão, um modo de ser infinito. Ainda, segundo Hegel, o intelecto sempre esbarra no finito, ao unilateral ao não real. O belo, por sua vez, é sempre o conceito que não se contrapõe à sua objetividade e, conforme Hegel, “ne si pone quindi nell’opposizione di finitezza e astrazione unilaterali contro di questa, ma coincide con la sua oggettività, e con questa immanente unità e compiutezza é in se infinito” (1997, p. 129).

No dia 2 de maio de 1826, talvez influenciado pelo idealismo alemão, o poeta de Recanati enuncia que “l’infinito è una Idea” (2005, p. 855), ou seja, não é uma realidade. Assim, parece-lhe que somente aquilo que não existe, a negação do ser, o nada, pode ser ilimitado, e que em essência o infinito é o próprio nada. Parece-lhe, sobretudo, que a individualidade da existência exige de nós uma limitação, de forma que o infinito não admite individualidade. Por conseguinte, como individualidade e infinito são dois termos dissonantes, não se pode supor um simples indivíduo que não tenha limites.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao partir da hipótese de que as estéticas de Hegel e Leopardi no que tange à poesia podiam dialogar, chegou-se à conclusão, após analisadas as formulações de ambos os autores, por meio da exploração minuciosa dos *Cursos de Estética* e do *Zibaldone*, que o hábito é um dos termos-chave no pensamento estético de Leopardi e o estímulo sensível é o termo-chave na estética de Hegel.

A elaboração deste estudo permitiu verificar que na estética de Hegel tudo parece estar baseado no sensível. Para o idealista alemão, o belo define-se como a manifestação sensível da ideia e o espírito extrai de si mesmo as obras artísticas que constituem um anel para ligar o sensível ao pensamento e conciliar a natureza e a realidade finita com a liberdade infinita do pensamento. Em outras palavras, o sensível na arte é equivalente à categoria do belo, da ideia do belo que se coloca em si mesma.

Em Leopardi, por outro lado, tudo parece estar baseado no hábito, uma vez que o poeta de Recanati considera o hábito como a origem de todas as faculdades humanas. Nesta perspectiva, para o Leopardi, o hábito é constituído das infinitas transformações históricas às quais o homem submete a própria natureza original. Assim, a história do homem é a história dos seus hábitos.

Embora a crítica praticamente não assinale aproximações entre Hegel e Leopardi, salvo Argullol (2008), principalmente no que tange à relação entre as suas duas estéticas, e os dois autores parecerem de universos diferentes, uma vez que Hegel é idealista e Leopardi é considerado por uma parte da crítica como materialista, foi possível detectar que existem vários pontos de aproximação e outros, em menor escala, divergentes.

Ao colocar em confronto os dois autores foi possível verificar que a afinidade entre ambos pode ser atribuída à distinção entre a noção de belo e natural, à imaginação, ao gênio, ao elogio aos antigos e à crítica aos românticos, ao gosto, à feitura e à simplicidade. Mas o ponto central de convergência entre os dois estudiosos deve ser atribuído à imaginação, uma vez que em Leopardi ela também está relacionada com a sensibilidade e com a criação artística. Tanto para Hegel como para Leopardi, na poesia, a imaginação e a fantasia trabalham no lugar da visão. O espírito para Hegel e a alma para Leopardi imaginam aquilo que não veem e assumem como real.

Já os elementos divergentes são a noção de beleza, a hierarquização da poesia quanto aos gêneros literários, a imitação e o sublime. Mas o conceito de beleza é a grande diferença entre Hegel e Leopardi, uma vez que o primeiro se move no terreno do espírito e da história e o segundo se move no terreno da natureza.

Hegel parte do pressuposto de que o objetivo da estética não é o domínio do belo em geral, mas unicamente o domínio da beleza artística. Para ele, a criação artística não tem de ser uma mimesis, mas um processo de liberdade espiritual. Para o idealista alemão, o belo artístico seria uma das manifestações assumidas pelo espírito em desdobramento deste e não um outro seu. Em síntese, para Hegel, poesia não é um produto natural, mas atividade humana. Ela é criada pelo homem, e trata do sensível e possui um fim em si.

Se para Hegel o belo é fruto de um trabalho espiritual, para Leopardi, o belo é conveniência e o fim das artes não é o belo, mas o prazer, que está potencializado na natureza e na simplicidade. Esta, por sua vez, é a parte essencial, isto é, característica de bom gosto. Aliás, é, sobretudo, a simplicidade dos grandes poetas antigos que atrai o autor do *Zibaldone*.

Hegel considera importantes a ideia, o espírito absoluto e o belo artístico ou ideal. Já Leopardi considera importantes as figuras do antigo, do primitivo e das crianças.

Para Hegel, o fim da poesia é o poético, cuja natureza coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral. Neste sentido, a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as potências da vida espiritual; para Leopardi, o fim da poesia é o prazer/deleite. Ademais os dois consideram que a fantasia artística torna poético qualquer conteúdo. Ainda, parece possível dizer que a poesia é para ambos a arte que mais consegue expressar a subjetividade.

Diante dos pontos indicados, pode-se concluir que, de fato, existem aspectos convergentes entre os dois autores. Pode-se considerar inclusive que apesar das divergências as obras analisadas possuem aspectos complementares, como se tentou mostrar.

A forma como Hegel e Leopardi controem o seu texto não pôde ser considerada nesta tese, mas pode se constituir um desdobramento para futuras pesquisas.

## REFERÊNCIAS

- ALVISI, Franco. La fracture entre le poete e la societè. L'esthétique du laid: de lès fleus du mal de Baudelaire à I Fiori de Aldo Pallaggeschi. **Séminaire d'Histoire de la littérature**: La naissance de la Modernité en Europe. Università degli Studi di Bologna. 2005. Disponível em: <<http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Alvisi/fractur eentrepoeteetsociete.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2010.
- ANZELMI, Domenico. **Estetica di Lettere ed Arti Belle**. Napoli: Rubbetino, 2003.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: Introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 2003.
- ARGULLOL, Rafael. Una Lectura del *Zibaldone*. In: GARCIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. **Ensaio Español Siglo XX**: Clasicos y Modernos. Barcelona: Editorial Crítica, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2235](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=2235)>. Acesso em: 26 out. 2009.
- \_\_\_\_\_. Tópicos. In: **Os Pensadores**. Tradução de J. Oliveria Santos & Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARNAULD, Antoine; NICOLE, Pierre. **La Logique ou L'Art de Penser**. Notes et posface de Charles Jourdain. Paris: Gallimard, 1992.
- ASOR ROSA, Alberto. **Storia europea della letteratura italiana**. Torino: Einaudi, 2009. 3vols.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKER JR, J. M. Vacant Holidays: The Theological Remainder in Leopardi, Baudelaire, and Benjamin. Project Muse. **Scholarly**

**Journals Online.** University of the Arts. Disponível em: <  
<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v121/121.5baker.html>>. Acesso  
 em: 06 abr. 2010.

BAKTHIN, M. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria E.  
 Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALAYÉ, Simone. Le Dossier Staël. **Romantisme.** Année 1978,  
 vol 8, n. 20, pp. 101-109. Disponível em:  
 <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1978\\_num\\_8\\_20\\_5183](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1978_num_8_20_5183)>. Acesso em: 02 jul 2010.

BALZANO, Marco. **I Confini del Sole:** Leopardi e il Novo Mondo.  
 Venezia: Marsilio Editori, 2008.

BARBAS, Helena. **O sublime e o belo de Longino a Edmund  
 Burke.** CENTRIA e DEP/FCS, Universidade Nova de Lisboa,  
 2006.

BÀRBERI SQUAROTTI, Gígio et al. (org.). **Literatura Italia-  
 na:** Linhas. Problemas. Autores. Tradução de Nilson Carlos Moui-  
 lin Louzada. São Paulo: Nova Stella Editorial, 2000.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua.** Tradução de Mário La-  
 ranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATTAGLIA, Salvatore. **L'idologia letteraria di Giacomo Leo-  
 pardi.** Napoli: Liguori, 1968.

BELLIS, Luigi de. **Letteratura Italiana:** Il seicento. Disponível  
 em:  
 <<http://spazioinwind.libero.it/letteraturait/seicento/generale.htm>>.  
 Acesso em: 03 jul 2010.

BERLIN, Isaiah, Le radici del Romanticismo. Traduzione di Gi-  
 ovanni Ferrara Degli Uberti. Milano: Adelphi, 2003.

BINNI, Walter. **La nuova poetica leopardiana.** Milano: Sansoni,  
 1984.

\_\_\_\_\_. **La protesta di Leopardi.** Milano: Sansoni, 2000.

BLASUCCI, Luigi. **I tempo dei Canti**. Nuovi studi leopardiani. Torino: Einaudi, 1996.

BORTONI, Giuseppe. Presenza biblica nella poesia e cultura di Leopardi. **Gesù Nuovo**, n. 2 e 3, 2006. Disponível em: <[http://www.gesuiti.it/moscati/Ital2/Leopardi\\_Bortone.html](http://www.gesuiti.it/moscati/Ital2/Leopardi_Bortone.html)> . Acesso em: 04 jun. 2010.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

BRETTONI, Augusta. Leopardi e le Funzioni Dell'Imaginazione. Studi Italiani – **Revista Semestrale di Letteratura Italiana (SIT)** 9,1997, p. 61-85.

BROSE, Margaret. Ugo Foscolo and Giacomo Leopardi. In: PERBER, Michael. **A Companion to European Romanticism**. Carlton, Australia: Blacwel, 2005.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CACCIAPUOTI, Fabiana. **Il fondamento della filosofia moderna**. In: LEOPARDI, Giacomo. Della Natura Degli Uomini e Delle Cose: Edizione Tematica dello *Zibaldone di Pensieri*. Roma: Donzelli Editore, 1999.

\_\_\_\_\_. **Giacomo Leopardi**: Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa. Roma: Donzelli Editore, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dentro lo Zibaldone**: il tempo circolare della scrittura di Leopardi. Roma: Donzelli Editore, 2010.

\_\_\_\_\_. Le arme della ragione. In: LEOPARDI, Giacomo. **Trattato delle passioni**. Roma: Donzelli Editore, 1997.

CALCATERRA, Carlo. **Letteratura italiana - Sec. XVIII-XIX**. Torino: UTET, 1979.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso, 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMERINO, Giuseppe A. Gusto e Metodo della Poesia nello *Zibaldone*. In: FOSCHI, Franco. **Lo Zibaldone cento anni Dopo**. Firenze: Casa Editrice Leo Olschki, 2001.

CAMICIOTTOLI, Alessandro. **L'Antico romantico**: Leopardi e il "sistema del bello" (1816-1832), Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010.

CANTON, Kátia. **Escultura aventura**. São Paulo: DCL, 2004.

CAPUTO, Graziella. **Pessimismo Leopardiano**: Quadro Temporale e Motivi. 26 gen. 2008. Disponível em: <[http://www.graziellacaputo.altervista.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=124&Itemid=58](http://www.graziellacaputo.altervista.org/index.php?option=com_content&task=view&id=124&Itemid=58)>. Acesso em: 1<sup>o</sup> maio 2009.

CARINI, Nello. Virgilio nell'opera filologica di Giacomo Leopardi. Assisi: Edizioni Porziuncola, 1994. 201 p. In: CUPANO, Daniel. **Leopardi en diálogo con Virgilio** La Biblioteca Signos Universitarios. Disponível em: <<http://www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/boletin/numero21.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2007.

CARINI, Ermanno. Lo Zibaldone di Giacomo Leopardi. Disponível em: <[http://www.centrostudioporecanati.it/potentia/potentia\\_15/10zibaldone.pdf](http://www.centrostudioporecanati.it/potentia/potentia_15/10zibaldone.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2010.

CATALDI, Pietro. Appunti su Leopardi, Petrarca e la fondazione della lirica moderna. **Allegoria**. Ano 1 (1999) n. 2, pp. 85-89.

CEIA, Carlos. Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

CELLERINO, Liana. Genio e Arte. In: **Letteratura Italiana** V. 5 Torino: Einaudi, 1986.

CERVATO, Emanuela. Giacomo Leopardi: Poeta Dimezzato? In: Deutsche Leopardi – Gesellschaft Bonn. **Leopardi Poeta e Pensatore: Dichter und Denker**. Napoli: Afredo Guida Editore, 1997.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. **Introdução à História da filosofia**: Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CITATI, Pietro. **Leopardi**. Milano: Mondadori, 2010.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COLAIACOMO, Claudio. Zibaldone di pensieri di Giacomo Leopardi. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura Italiana** v. 3. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995.

CONDILAC, Etienne Bonnot de. **Oeuvres de Condillac**: Traité des animaux. Paris: L'imprimerie de Chovel, 1798.

COPIOLI, Rosita. Commento. In: **Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica**. 3. ed. Milano: Bur, 2007.

CROCE, Benedetto. **Poesia e non Poesia**: note sulla poesia del Secolo Decimonono. Napoli: Laterza & Figli, 1923.

\_\_\_\_\_. Disponível em:

<<http://www.archive.org/stream/esteticacomescie00croc#page/n7/mode/2up>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. Le definizioni del Romanticismo. **La Critica. Rivista di letteratura, Storia e Filosofia da B. Croce** 4, 1906. Disponível em:

<<http://scholar.google.com.br/scholar?q=Le+definizioni+del+Romanticismo+Rivista+di+letteratura%2C+Storia+e+Filosofia+da+B.+Croce>>

%2C+4%2C+1906.&hl=pt-BR&btnG=Pesquisar&lr=>. Acesso em: 20 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. La "Fine dell'arte nel sistema hegeliano". **La Critica. Rivista di letteratura, Storia e Filosofia da B. Croce**, 32, 1934.

Disponível em:

<<http://bib03.caspar.it/ojspadis/index.php/lacritica/article/viewFile/8574/8556>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

CURI, Fausto. Leopardi, utopie estetiche e pensiero paradossale. **Intersezioni**, Rivista di storia delle idee, ano XXII, n. 3, dicembre, 2002, pp. 395-418.

D'AMICO Luigi di. La scienza nella formazione e nelle opere di Giacomo Leopardi. **Simone per la Scuola**, Napoli, 2010. Disponível em: <<http://www.simonescuola.it/disciplinae2/7.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

DE AGOSTINI. **Tutto Letteratura Italiana**. Novara: DEA, 2001.

DEMONET, Marie-Luce. Ignoranti che compongono versi: a proposito della poesia spontanea. **Studi di Estetica III**, anno XXV, fasc. II, 1997.

DE SANCTIS, Francesco de. **Studio su Giacomo Leopardi**. Edizione riveduta e aggiornata. Roma: Edizioni Osanna, 2001.

\_\_\_\_\_. **Schopenhauer e Leopardi**. Disponível em: [http://libri.pelagus.org/it/libri/SCHOPENHAUER\\_E\\_LEOPARDI,\\_di\\_Francesco\\_De\\_Sanctis\\_6.html](http://libri.pelagus.org/it/libri/SCHOPENHAUER_E_LEOPARDI,_di_Francesco_De_Sanctis_6.html)>. Acesso em: 28 maio 2010.

\_\_\_\_\_. **Studio su Giacomo Leopardi**. Roma: Edizioni Osanna, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Críticos**. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria. 1993.

\_\_\_\_\_. **Storia della Letteratura Italiana**. Milano: RCS Libri, 2009.

D'HUST, Lieven. **Cent Ans de Théorie Francaise de La Traduction**: de Bateaux à Littré (1748-1847). France: Press Universitaires de Lille, 1990.

DI BREME, Lodovico. Il Giaurro, frammento di novella turca, scritto da lord Byron, e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi. Ginevra, 1818. In: **Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica**. 3. ed. Milano: Bur, 2007.

D'INTINO, Franco. **L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale**. Venezia: Marsilio Editori, 2009.

DURANTI, Alessio. **Le Teorie estetiche di Hegel e il problema di un'estetica sociale**. Tesi di laurea. Corso di Laurea in Filosofia. Facoltà di Lettere e filosofia. Università degli Studi di Siena, 2002/2003.

ENCYCLOPEDIA of the essay. Leopardi, Giacomo Italian, 1798-1837. Disponível em: <<http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/Giacomo-Leopardi-Essay.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2010.

FERRUCCI, Carlo. **Un'estetica radicale**: Leopardi. Roma: Lithos, 1999.

FLORIS, Gonaria. Dalla caverna alla lanterna magica: metafore e strumenti ottici dell'antimimesi leopardiana. In: DEUTSCHE LEOPARDI – GESELLSCHAFT BONN. **Leopardi Poeta e Pensatore**: Dichter und Denker. Napoli: Afredo Guida Editore, 1997.

FORTI, Marco. **Debenedetti, Saba e la poesia del Novecento**. Disponível em: <<http://www.giacomodebenedetti.it/ilnovecento/forti.html>>. Acesso em: 16 jun. 2008.

FÖRSTER, Eckart. O Vivente na Filosofia e na Poesia. In: GUMBRECHT, Hans U. et. al. **Filosofia e Literatura**: o trágico. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FROSINI, Fabio. **Leopardi Politico**. Università di Urbino, 2006.  
Disponível em: <  
<<http://www.uniurb.it/Filosofia/isonomia/2006frosini.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2008.

GAETANO, Raffaele. **Giacomo Leopardi e il sublime**: archeologia e percorsi di uma Idea estética. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2002.

GENETTE, Gérard. **The aesthetic relation**. Nova York: Cornell, 1999.

GIOBERTI, Vincenzo. **Del buono e del bello**. 2. ed. Firenze: Felice Le Monnier, 1857.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. **O belo e o destino**: uma introdução à filosofia de Hegel. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; SOUZA, Marcelo Miguel. Música e poesia na obra de Homero: novas perspectivas na análise da *Ilíada* e da *Odisséia*. **Questões e Debates**, Curitiba, n. 48/49, p. 15-35, 2008.

GUERINI, Andréia. **Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi**. São Paulo: Edusp; Florianópolis: UFSC/PGET, 2007.

\_\_\_\_\_. O *Zibaldone* de Leopardi e a construção de uma teoria do ensaio. **Fragmentos**, n. 21, p. 136-146, Florianópolis, jul-dez. 2001. Disponível em: <  
<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6547/6183>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

\_\_\_\_\_. Leopardi, os Antigos e a Tradução. **A l e t r i a** (UFMG), n. Especial - v. 19 jul-dez., p. 47-55, 2009.

\_\_\_\_\_. MOYSÉS, Tânia Mara. Calvino e Leopardi: consonâncias e dissonâncias sobre tradução. Disponível em: <  
<<http://www.lettras.ufmg.br/caligrama/Caligramav15-1a05.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2011.

HAAR, Michel. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. A cura di Nicolao Merker. Torino: Einaudi, 1997.

\_\_\_\_\_. **Curso de Estética**: o sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Curso de Estética**: o belo na arte. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: USP, 2004.

HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant**. Tradução de Christian Viktor Hamm e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HUME, David. **Vida e Obra**. Tradução de Anoar Aiex. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Il CONCILIATORE. Il 1<sup>o</sup> numero de Il Conciliatore ( o Foglio Azzuro) pubblicato il 3 sttembre 1818. Disponível em : <<http://cronologia.leonardo.it/storia/a1818a.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2010.

JIMENEZ, Marc. **Estética**, o que é estética. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

JUSTI, Vicente de Paulo. **Kant e a Música na Crítica da Faculdade do Juízo**. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Estadual de Campinas, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

\_\_\_\_\_. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Tradução de Vinícius de Figueiredo. São Paulo: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. Da arte do gênio. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KING, Martha; BINI, Daniela. Introduction. In: LEOPARDI, Giacomo. **Zibaldone**: A Selection. New York: Peter Lang, 1992.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **A estética antes da estética**: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten. Canoas: Editora da Ulbra, 2003.

LAHIRI, Sharmista. **Poetry of Giacomo Leopardi**: between romanticism and modernity. Pistoia, Italy: Bibliotheca Phoenix, 2005.

LEOPARDI, Giacomo. **Zibaldone**. Premessa di Emanuele Trevi. 3. ed. Roma: Grandi Tascabili Newton, 2005.

\_\_\_\_\_. **Zibaldone**. traduit de l'italien, présenté et annoté par Bertrand Scheffer. Paris: Allia, 2004.

\_\_\_\_\_. **Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica**. 3. ed. Milano: Bur, 2007.

\_\_\_\_\_. **Le Prose Morali**. Firenze: Sansoni, 1957.

\_\_\_\_\_. **Opere de Giacomo Leopardi**. 4. ed. Milano: Ugo Mursia, 1983.

\_\_\_\_\_. **Opúsculos morais**: operette morali. Tradução de Wilma Katinszky. São Paulo: HUCITEC, 1992.

\_\_\_\_\_. **Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura**. Disponível em:

<[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leopardi/pensieri\\_di\\_varia\\_filosofia\\_etc/pdf/pensie\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leopardi/pensieri_di_varia_filosofia_etc/pdf/pensie_p.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2008.

\_\_\_\_\_. **Giacomo Leopardi**. Disponível em: <[Giacomo\\_Leopardi.html#Zibaldone\\_.281817-1832.29](http://Giacomo_Leopardi.html#Zibaldone_.281817-1832.29)>. Acesso em: 12 nov. 2006.

\_\_\_\_\_. **Zibaldone**: A Selection. Translated and with an Introduction by Martha King and Daniela Bini. New York: Peter Lang, 1992.

\_\_\_\_\_. Páginas Escolhidas do Zibaldone. In: LEOPARDI, Giacomo. **Poesia e Prosa**. Trad. Vera Horn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

\_\_\_\_\_. **Leopardi**: Tutte Le poesie e tutte le prose. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2005.

\_\_\_\_\_. **Zibaldone di Pensieri**: Trattato Delle Passioni. Roma: Donzelli Editore, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pensieri**. Milano: Feltrinelli, 2005.

LOLLINI, Massimo. La Canzone alla Primavera: Leopardi e la lirica moderna. **Rivista di studi italiani**, XVI, 2 dicembre (1998), p. 376-401.

LOUVRE. A liberdade guiando o povo, de Eugene Delacroix. Disponível em:  
<[http://www.louvreparigi.com/liberta\\_guida\\_il\\_popolo.asp](http://www.louvreparigi.com/liberta_guida_il_popolo.asp)>. Acesso em 26 julh. 2011.

LUPORINI, Cesare. **Leopardi progressivo**: Il pensiero di Leopardi, l'officina dello zibaldone, naufragio senza spettatore Roma: Editori Reuniti, 1996.

\_\_\_\_\_. Giacomo Leopardi, un nihilista activo, moderno. **L'Espresso**, Roma, 01 mar. 1987.

MANDOLIN, Battista. **Introdução à filosofia**: problemas, sistemas, autores, obras. Trad. de J. Renard. São Paulo: Paulus, 1980.

MANGANELLI, G.; PULCE, G. **Il Monarca della Indie**: Corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi. Milano: Adelphi, 1988.

MARTINELLI, Bortolo. **Leopardi tra Leibniz e Locke**. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento. Roma: Carocci, 2003.

MARCON, Loretta. **La Crisi della Ragione Moderna in Giacomo Leopardi**. Padova: Università di Padova, 1996.

\_\_\_\_\_. **“Vita” ed “Esistenza” nello Zibaldone di Giacomo Leopardi**. Presentazione di Giovanni Casoli. Roma: Antonio Stango Editore, 2001.

MATTIA, Francesca di. Leopardi tra letteratura e filosofia: lo *Zibaldone*. Rai Libro: Settimanale de Lettura e Scritture. Disponível em: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=365>>. Acesso em: 04 jan. 2008.

MAZZARELLA, Arturo. **La potenza del falso**: ilusione, favola e sogno nella modernità letteraria. Roma: Donzelli, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERKER, Nicolao. Prefazione. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estetica**. Torino: Einaudi, 1997.

MESQUITA, Mariana Resende. **Anseios dos Ensaio**s. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2002.

MIELE, Neide. **Arte Simbólica**. Disponível em: <[http://lumenagencia.com.br/dcr/arquivos/arte\\_simbolica.pdf](http://lumenagencia.com.br/dcr/arquivos/arte_simbolica.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2011.

MINORE, Renato. **Leopardi**: L'infanzia, Le città, gli amori. Nuova Edizione Riveduta e Aggiornata. Milano: Tascabili Bompiani, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaíios**. Tradução de Sérgio Milliet. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de. **Essai sur le goût**. Texte données par Le Bigre Frères à Paris en 1834. Bibliothèque Municipale de Lisieux. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>>. Acesso em 4 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. **Essai sur le goût**. Genève: Librairie Droz, 1967.

MONZANI, C. Sopra Vincenzo Gioberti. In: GIOBERTI, Vincenzo. **Del buono e del bello**. Firenze: Felice Le Monnier, 1857.

MUÑIZ, María de las Nieves. El Concepto de Decadencia Literaria en Giacomo Leopardi. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349442055460177089680/018467.pdf?incr=1>>. Acesso em: 6 jul. 2010.

NEUMEISTER, Sebastian. La Perfettibilità in Leopardi. In: Deutsche Leopardi – Gesellschaft Bonn. **Leopardi Poeta e Pensatore: Dichter und Denker**. Napoli: Afredo Guida Editore, 1997.

\_\_\_\_\_. **Die ästhetische Wahrnehmung der Welt**: Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo. Frankfurt: Peter Lang, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Intorno a Leopardi**. Genova: Il Melangolo, 1989.

NOCITI, Stefania. Leopardi e la Musica. **Gli Scrittori d'Italia – XI Congresso Nazionale dell'ADI**. Disponível em: <<http://www.italianisti.it/FileServices/78%20Nociti%20Stefania.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2010.

ORMEZZANO, Graciela. **Debate sobre abordagens e perspectivas da educação estética**. Em Alberto, Brasília, v.1, n.77, p. 15-38, jun, 2007.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. Tradução de Octavio Mendes Cajado, 9. ed. . São Paulo: Cultrix, 1993.

OTTO, Walter F. Leopardi e Nietzsche. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Intorno a Leopardi**. Genova: Il Melangolo, 1989.

PASQUALUCCI, Paolo. Leopardi critico della scienza moderna. A proposito di un recente libro di Antimo Negri. **IDEE**: Rivista di Filosofia, n. 45, 2000, p. 137-146.

PECORARO, Rossano (org). **Os Filósofos**: Clássicos da Filosofia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PESARESI, Massimo Mandolini. Leopardi's Platonic Temper. In: SPECIALE, Emilio. Giacomo Leopardi: estetica e poesia. Atti del Convegno Giacomo Leopardi: Aesthetics and Poetry, Loyola University, Chicago, 18-19 ottobre, 1991. Ravenna: Longo Editore, 1992.

PIERACCHI-HAWEL. Leopardi: Pittura e Poesia. In: SPECIALE, Emilio. **Giacomo Leopardi**: estetica e poesia. Atti del Convegno Giacomo Leopardi: Aesthetics and Poetry, Loyola University, Chicago, 18-19 ottobre, 1991. Ravenna: Longo Editore, 1992.

PINNA, Giovanna. Hegel: contro il sublime romantico. In: \_\_\_\_\_. Il sublime romantico: storia di un concetto sommerso. **Aesthetica Preprint**, Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, dicembre, 2007. Disponível em: <<http://www.unipa.it/~estetica/download/Pinna.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2011.

PIRAS, Tiziana. Petrarca nello *Zibaldone* di Leopardi. **VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca**. Università degli Studi di Trieste 5-6 nov. 2004.

PLATÃO. **Filebo**. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select\\_action=&co\\_autor=173.](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=173.)>. Acesso em: 19 out. 2009.

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. Disponível em:  
 <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select\\_action=&co\\_autor=173](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=173)>. Acesso em: 20 out. 2009.

POLIZZI G. Leopardi e le ragioni della verità. Roma: Carocci, 2003.

PRETE, Antonio di. Sulla scrittura dello Zibaldone: la forma dell'essai e i modi del prelude. In: \_\_\_\_\_. **Il Deserto e il Fiori**: leggendo Leopardi, p. 49-58. Roma: Donzelli, 2004.

\_\_\_\_\_. **Il Pensiero Poetante**. Saggio su Leopardi. Milano: Universale Economica, 2006.

\_\_\_\_\_. **Il demone dell'analogia**: da Leopardi a Valéry: studi di poetica. Milano: Feltrinelli, 1986.

PREVEDELLO, Barbara; PASQUALETTO, Leonardo. Giacomo Leopardi e Torquato Tasso: Tedio e Noia tra Musica e Poesia. **Di-esse**, Firenze e Toscana, Didattica e Innovazione Scolastica per la Formazione e lo Aggiornamento. Disponível em:  
 <<http://www.diessefirenze.org/uploaded/307.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

RANIERI, Antonio. **Sette Anni di Sodalizio con Giacomo Leopardi**. Sasso di Oriola: AQF, Cesena, 2009.

REDYSON, Deyve. **10 Lições sobre Hegel**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

REGGI, Annalisa. Leopardi e la matematica dei Greci. **Settesere**. JCOM 1 (2), June 2002 Disponível em:  
 <[http://jcom.sissa.it/archive/01/02/A010201/jcom0102\(2002\)A01\\_it.pdf](http://jcom.sissa.it/archive/01/02/A010201/jcom0102(2002)A01_it.pdf)>. Acesso em: 8 jul 2010.

RELLA, Franco. **L'estetica del Romanticismo**. Roma: Donzelli Editore, 2006.

ROBERTIS, Giuseppe. Dalle note dello Zibaldone alla poesia dei Canti. In: **Giacomo Leopardi: Zibaldone de Pensieri**. Milano: A. Mondadori, 1983.

ROMANO, Tonia. **Storia di una rete. Famiglia, professione e politica nel Carteggio di Antonio Ranieri (1855-1865)**. Università degli studi di napoli “Federico II”. Dipartimento di discipline storiche “E. Lepore” Dottorato di ricerca in storia, Napoli, 2005.

ROTA, Paolo. Percorsi di lettura sul pensiero leopardiano. In: SALVATORI, Natoli; PRETE, Antonio. **Dialogo su Leopardi: natura, poesia, filosofia**. Milano: Mondadori, 1998.

SANTAELLA, L. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e Alfredo Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SANTORO, Fernando. Aristóteles. In: **Os Filósofos: Clássicos da Filosofia**. Petrópolis: Vozes, 2008.

SERBAN, Nicolas. **Leopardi et la France: essai de littérature comparée**. Paris: Champion, 2010. Disponível em: <[http://www.archive.org/stream/leopardietlafran00serb/leopardietlafran00serb\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/leopardietlafran00serb/leopardietlafran00serb_djvu.txt)>. Acesso em: 02 jun. 2010.

SEVERINO, Emanuele. Leopardi: Poesia e filosofia nell’età della técnica. In: Deutsche Leopardi- Gesellschaft Bonn. **Leopardi Poeta e Pensatore**. Dichter und Denker. Napoli: Afredo Guida Editore, 1997.

\_\_\_\_\_. **Le 'Opere di Genio: Leopardi** Intervista di Renato Parascandolo rilasciata a Napoli Nella sede Vivarium il 4 giugno 1993.

SICA, Gabriella. **Giacomo Leopardi, poeta della gioia**. Disponível em: [http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/145-154\\_SICA.pdf](http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/145-154_SICA.pdf) >. Acesso em: 07 jul. 2010.

SIMMETRIA. Associazione di studi e ricerche sulle tradizioni spirituali. Disponível em:

<[http://www.simmetria.org/simmetrianeu/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=401](http://www.simmetria.org/simmetrianeu/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=401)>. Acesso em: 27 jul. 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Crítica da Filosofia Kantiana**. Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural. 1988.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SILVEIRA, Ronie Alessandro Teles da. **Judaísmo e Ciência Filosófica em G.W.F. Hegel**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

SING G. **Come Leopardi vide il mondo**: aforismi, epigrammi, pensieri, sentenze tratti dall'opera di Giacomo Leopardi. Recanati: Edizione Osanna Venosa, 1999.

SOLMI, Sergio. Il Pensiero in Movimento di Leopardi. In: **Giacomo Leopardi: Zibaldone de Pensieri**. Milano: A. Mondodori, 1983.

SPECIALE, Emilio. Giacomo Leopardi: estética e poesia. Atti del Convegno Giacomo Leopardi: Aesthetics and Poetry, Loyola University, Chicago, 18-19 ottobre, 1991. Ravenna: Longo Editore, 1992.

STAËL, Anne-Louise-Germaine, Madame de. **Ouvres completes de Mme la baronne de Staël**, v. 1. Paris: Firmin Didot Frères C. Libraires, 1905.

\_\_\_\_\_. **De L'Allemagne**. 2. ed. Paris: Librairie Stéréotype, 1814.

\_\_\_\_\_. Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni. In: **Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica**. 3. ed. Milano: Bur, 2007.

STEFANO, Maria Donata. Lo *Zibaldone di pensieri* di Leopardi, un modello *ante litteram* di ipertesto. **Il Capricorno**, periodico on-

line di attualità e cultura reg. del tribunale de Potenza n. 363 del 3 luglio 2007, martedì 29 Giugno 2010 “uscita n. 6”.

STEINKAMP, Volker. *La Filosofia Pratica di Giacomo Leopardi*. In: *Deutsche Leopardi – Gesellschaft Bonn. Leopardi Poeta e Pensatore: Dichter und Denker*. Napoli: Afredo Guida Editore, 1997.

STEVENSON, Charles L. *Qu’est-ce qu’un poème?* In: GENETTE, Gérard. **Esthétique et poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

STÖRING, Joachim Hans. **História Geral da Filosofia**. Tradução de Volney J. Berkenbroch et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TEIXEIRA, Fábio Rocha. **O anjo irônico Leopardi: leitura benjaminiana dos Pensieri**. Disponível em: <[http://74.125.47.132/search?q=cache:FVrbIoMATwgJ:www.fflch.usp.br/df/cefp/Cefp11/teixeira.pdf+pessimismo+em+Leopardi&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang\\_pt](http://74.125.47.132/search?q=cache:FVrbIoMATwgJ:www.fflch.usp.br/df/cefp/Cefp11/teixeira.pdf+pessimismo+em+Leopardi&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&lr=lang_pt)>. Acesso em: 12 fev. 2009.

TIMPANARO, Sebastiano. **La Filologia di Giacomo Leopardi**. Roma: Editore Laterza, 2008.

TOBIAS, José Antônio. **Iniciação à filosofia**. São Paulo: Editora do Brasil, 1968.

TORTORELLI, Gianfranco. **Biblioteche nobiliare e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento**. Perugia: Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation, 2001.

TOLSTOI, Nikolaevitch. **O que é arte?** Tradução de Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

TOSTES, Paulo R. M. **Madame de Staël: Corinne ou L’ Italie**. Núcleo de Estudos “Madame de Staël e o Romantismo Filosófico e Literário”. Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

TREMBLAY, Isabelle. Le goût selon Montesquieu : fondements d'une théorie esthétique, @nalyzes [En ligne], Comptes rendus, XVIIIe siècle, mis à jour le : 18/10/2009. Disponível em: <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1089>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

UNGARETTI, Giuseppe. Immagini Del leopardi e nostre. 1943. In: \_\_\_\_\_. **Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica**. 3. ed. Milano: Bur, 2007.

VOZZOLO, Maria. **Il giovane Hegel e la ricerca dell'intero**: Le figure storiche dello spirito assoluto nell'arte di Hegel. Roma: Armando Editore, 2007.

WELLEK, René. **Conceitos de Crítica**. Tradução de Oscar Mendes São Paulo: Cultrix, 1980.

WERLE, Marco Aurélio. **A poesia na Estética de Hegel**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005.

\_\_\_\_\_; TOLLE, Oliver. In: HEGEL, G. W.F. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: USP, 2004.

ZINGARELLI, Nicola. **Vocabolario della língua italiana**. 10. ed. Bologna: Nicola Zanichelli, 1973.

Recursos online:

[www.appuntileopardiani.it](http://www.appuntileopardiani.it)  
[www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it)  
[www.leopardi.it](http://www.leopardi.it)