

# AYYN RAND



## MANIFESTO ROMÂNTICO

A FILOSOFIA DA LITERATURA



**AYN RAND**

**MANIFESTO  
ROMÂNTICO**

Tradução

**MARIANE SCHILLING SARAIVA**



# Prefácio

**A RELAÇÃO DO LIVRO COM O TEMPO É CURIOSA, E EM CERTA** medida, imprevisível. Alguns capturam perfeitamente o espírito da sua época, fazem sucesso quando são publicados, mas eventualmente perdem sua relevância e popularidade, desvanecendo até caírem no esquecimento ou se tornarem mera curiosidade histórica. Outros estão à frente da sua época e são ignorados por seus contemporâneos, permanecendo nas sombras até serem devidamente descobertos e celebrados por gerações futuras. Há ainda aqueles, os quais costumamos chamar de clássicos, que tratam de temas eternos de forma magistral, fascinam seus contemporâneos, e mantêm seu brilho por séculos. A presente obra não se encaixa em nenhum desses grupos.

Surpreendentemente, *Manifesto Romântico* não é um clássico como os de Miguel de Cervantes ou Jonathan Swift, que conquistam seus contemporâneos e permanecem no ideário popular, desafiando a passagem do tempo — ele parece se alimentar da passagem do tempo. A obra de Ayn Rand, como a de autores como Orwell e Solzhenitsyn, não resiste ao tempo, mas se torna cada vez mais atual e relevante com o passar dos anos.

Suas ideias, que antes falavam ao americano em tom alto e imponente, agora parecem gritar a plenos pulmões para todo o mundo. Os problemas identificados por ela, já graves durante sua vida, agora se apresentam com a urgência de um acidente prestes a acontecer. Suas soluções, antes necessárias como a manutenção de um navio antigo, agora são como botes salva-vidas de uma embarcação já meio submersa.

Creio que a diferença entre Rand e autores como Swift ou Cervantes, é que eles escreveram sobre o atemporal, e ela sobre o emergente. Enquanto eles trataram de temas como a curiosidade, o amor e a loucura, que sempre se fizeram presentes na experiência humana, ela escreveu sobre temas cujo potencial nasceu com o primeiro homem, mas cuja concretização tem se dado de forma gradual e tortuosa ao longo das eras. Temas como a produtividade, a liberdade e a beleza, cuja

semente é a própria natureza humana, mas cuja existência é condicional à nossa escolha de agir como seres humanos.

Ayn Rand percebeu que as sucessivas crises políticas e econômicas da nossa época tinham sua origem em uma profunda crise moral. Identificou que precisamos, não de um retorno à moralidade de épocas passadas — como pregam alguns conservadores, ignorando as tragédias da Idade das Trevas — mas da descoberta de uma nova moral. Uma moral fundamentalmente egoísta, com a felicidade do indivíduo em seu cerne, não os ditados de um deus ou a construção de uma utopia coletiva.

Ao se debruçar sobre os argumentos em defesa da moralidade altruísta, Rand percebeu que o seu sucesso não veio como consequência da solidez dos seus argumentos, mas da rejeição da responsabilidade de pensar por parte de suas vítimas. Apenas aqueles que delegam a autoridade de seu próprio pensamento a uma autoridade externa são capazes de aceitar por completo uma moral que exige o seu sacrifício. Ao desistir de pensar, não há alternativa senão delegar essa responsabilidade para outra pessoa — e não há pessoa bem intencionada que aceite tal responsabilidade.

Se a raiz das crises políticas está em uma crise moral, e a raiz da crise moral está em uma crise intelectual, nos resta perguntar o que está na raiz dessa crise intelectual. Me arrisco a dizer que por trás da nossa crise intelectual, há uma crise espiritual — e é exatamente esse o tema do *Manifesto Romântico*.

Pode parecer estranho que uma autora que se opôs veementemente à fé tenha algo a dizer sobre a alma humana, mas isso é apenas um reflexo do nosso próprio viés cultural. Enquanto civilização, nos livramos das superstições medievais, e concedemos à razão e à objetividade o domínio sobre a nossa relação com o mundo externo, alcançando resultados extraordinários nas ciências exatas. Ao mesmo tempo — e quase como uma barganha com a irracionalidade à qual nos habituamos — delegamos os assuntos mais íntimos do nosso ser, como a emoção, os sonhos, a arte, e a própria alma humana, a místicos religiosos e seculares, acabando com qualquer chance de entender nosso mundo interior.

É por isso que todas as crises do nosso tempo são acompanhadas de uma desconfortável crise estética. As melodias poderosas e harmonias complexas de tempos passados, que buscavam induzir sentimentos sublimes e intensos, vêm sendo substituídas por ritmos simples repetidos à exaustão, cujo propósito é entorpecer a mente. Nossas histórias, antes povoadas por heróis como Jonathan Harker ou Sherlock Holmes, cada vez mais dão espaço para o anti-herói amoral, ou o vilão injustiçado pela sociedade. Na ausência de critérios objetivos com os quais entender e julgar a arte, enalteçemos o feio e desdenhamos do belo.

Nas próximas páginas, o leitor encontrará uma discussão brilhante a respeito da mente humana — da relação de complemento, não oposição, entre razão e emoção, humanidade e heroísmo, escolha e beleza. Uma discussão que não fica apenas no âmbito abstrato, mas que toca em assuntos tão íntimos como o sexo, a relação de um adulto com seus ídolos de infância, e a visão da própria Ayn Rand a respeito de sua produção literária.

A relação do livro com o tempo é, de fato, curiosa e imprevisível — mas algo me diz que o *Manifesto Romântico* não perderá seu brilho tão cedo.

Bill Pedroso



# INTRODUÇÃO

**EIS A DEFINIÇÃO CORRENTE DE “MANIFESTO”:** “UMA DECLARAÇÃO pública de intenções, opiniões, objetivos ou motivos, como uma emitida por um governo, soberano ou organização”. (*The Random House Dictionary of the English Language*, College Edition, 1968.)

Devo afirmar, portanto, que este manifesto não é emitido em nome de uma organização ou movimento. Eu só falo por mim. Não existe movimento romântico hoje. Se vier a surgir um na arte do futuro, este livro o terá ajudado a vir à existência.

De acordo com minha filosofia, não se deve expressar “intenções, opiniões, objetivos ou motivos” sem expor suas razões, ou seja, sem identificar sua base na realidade. Portanto, o manifesto propriamente dito — a declaração de meus objetivos ou motivos pessoais — está no final deste livro, *após* a apresentação dos fundamentos teóricos que me habilitam a esses objetivos e motivos particulares. A declaração está no capítulo 11, “O objetivo de minha escrita”, e, em parte, no capítulo 10, “Introdução a *Noventa e Três*”.

Aqueles que sentem que a arte está fora da esfera da razão fariam bem em deixar este livro de lado: não é para eles. Aqueles que sabem que nada está fora do domínio da razão encontrarão neste livro a base de uma estética racional. É a ausência de tal base que tornou possível a degradação obscenamente grotesca da arte de hoje.

Para citar o capítulo 6: “A destruição do Romantismo na estética — como a destruição do individualismo na ética ou do capitalismo na política — foi possível por omissão filosófica. (...) Nos três casos, a natureza dos valores fundamentais envolvidos nunca foi definida explicitamente, as questões foram combatidas em termos de não essenciais e os valores foram destruídos por homens que não sabiam o que estavam perdendo ou por quê”.

Em relação ao Romantismo, muitas vezes me vi como uma ponte do passado não identificado para o futuro. Quando criança, tive um vislumbre do mundo antes da Primeira Guerra Mundial, o último brilho da atmosfera cultural mais

radiante da história humana (conquistada não pela cultura russa, mas pela cultura ocidental). Um fogo tão poderoso não morre de uma só vez: mesmo sob o regime soviético, em meus anos de faculdade, obras como *Ruy Blas*, de Victor Hugo, e *Don Carlos*, de Schiller, foram incluídas nos repertórios teatrais não como revivescências históricas, mas como parte da cena estética contemporânea. Tal era o nível das preocupações e dos padrões intelectuais do público. Se alguém vislumbrou esse tipo de arte — e, mais amplamente, a possibilidade desse tipo de cultura —, não pode ficar satisfeito com nada menos.

Devo enfatizar que não estou falando de concretos, nem de política, nem de trivialidades jornalísticas, mas do “senso de vida” daquele período. Sua arte projetava um sentimento avassalador de liberdade intelectual, de profundidade, ou seja, de preocupação com problemas fundamentais, de padrões exigentes, de originalidade inesgotável, de possibilidades ilimitadas e, sobretudo, de profundo respeito pelo homem. A atmosfera existencial (que então vinha sendo destruída pelas tendências filosóficas e pelos sistemas políticos da Europa) ainda mantinha uma benevolência que seria incrível para os homens de hoje, ou seja, uma boa vontade sorridente e confiante do homem para com o homem, e do homem para com a vida.

Tem sido dito e escrito por muitos comentaristas que a atmosfera do mundo ocidental antes da Primeira Guerra Mundial é incomunicável para aqueles que não viveram naquele período. Eu costumava me perguntar como os homens podiam expressá-la, conhecê-la e abandoná-la — até que observei mais de perto os homens de minha própria geração e das gerações anteriores. Eles a abandonaram, e junto com isso desistiram de tudo que faz a vida valer a pena: convicção, propósito, valores, futuro. Eram carcaças esgotadas e amarguradas, choramingando ocasionalmente sobre a desesperança da vida.

Qualquer que fosse a traição espiritual que tivessem cometido, não podiam aceitar o esgoto cultural do presente, não podiam esquecer que um dia viram uma possibilidade mais elevada e mais nobre. Incapaz ou sem vontade de entender o que o havia destruído, eles continuaram amaldiçoando o mundo, ou continuaram chamando os homens para retornar a dogmas sem sentido, como religião e tradição, ou ficaram em silêncio. Incapaz de sufocar sua visão ou lutar por ela, eles tomaram a saída “fácil”: renunciaram ao ato de valorar. Lutar, neste contexto, significa: pensar. Hoje, eu me pergunto com que teimosia os homens se apegam a seus vícios e com que facilidade eles desistem de tudo o que consideram como o bem.

A renúncia não é uma de minhas premissas. Se vejo que o bem é possível aos homens, mas ele desaparece, não aceito “Essa é a tendência do mundo” como explicação suficiente. Faço perguntas como: Por quê? O que causou isso? O que ou quem determina as tendências do mundo? (A resposta é: a filosofia.)



O curso do progresso da humanidade não é uma linha reta e automática, mas uma luta tortuosa, com longos desvios ou recaídas na noite estagnada do irracional. A humanidade avança pela graça dessas pontes humanas que são capazes de captar e transmitir, através de anos ou séculos, as conquistas que os homens alcançaram — e levá-las adiante. Tomás de Aquino é um exemplo ilustre: ele foi a ponte entre Aristóteles e o Renascimento, atravessando o infame desvio da Idade Média e das Trevas.

Falando apenas do padrão, sem nenhuma comparação presunçosa de estatura, sou uma ponte desse tipo — entre as realizações estéticas do século XIX e as mentes que escolhem descobri-las, onde e quando tais mentes possam existir.

É impossível para os jovens de hoje compreender a realidade do potencial superior do homem e qual escala de realização ele alcançou em uma cultura racional (ou semirracional). Mas eu vi. Eu sei que foi real, que existiu, que é possível. É esse conhecimento que quero manter à vista dos homens — durante o breve período de menos de um século — antes que a cortina bárbara desça completamente (se descer) e a última lembrança da grandeza do homem desapareça em outra Idade das Trevas.

Eu tomei como minha a tarefa de aprender o que tornou possível o Romantismo, a maior conquista da história da arte, e o que o destruiu. Soube — como em outros casos semelhantes envolvendo filosofia — que o Romantismo foi derrotado por seus próprios porta-vozes, que mesmo em seu próprio tempo nunca havia sido devidamente reconhecido ou identificado. É a identidade do Romantismo que quero transmitir ao futuro.

Quanto ao presente, não estou disposta a entregar o mundo às contorções bruscas de corpos autoinduzidos sem cérebros e com órbitas oculares vazias que, em porões fedorentos, realizam os rituais imemoriais de afastar o terror, que são um centavo a dúzia em qualquer selva — e aos feiticeiros trêmulos que chamam isso de “arte”.

Nos dias de hoje não há arte nem futuro. O futuro, no contexto do progresso, é uma porta aberta apenas para aqueles que não renunciam a sua faculdade conceitual; não está aberto a místicos, hippies, viciados em drogas, ritualistas tribais — ou a qualquer um que se reduza a um nível de consciência subanimal, subperceptivo, *sensorial*.

Veremos um Renascimento estético em nosso tempo? Não sei. O que eu sei é o seguinte: quem luta pelo futuro vive nele hoje.

Todos os ensaios deste livro, com uma exceção, foram publicados originalmente em minha revista *The Objectivist* (anteriormente *The Objectivist Newsletter*). A data no final de cada ensaio indica a questão específica. A exceção é “Introdução a *Noventa e Três*”, que é uma versão condensada da Introdução que escrevi para uma nova edição de *Noventa e Três* de Victor Hugo, traduzida por Lowell Bair, publicada pela Bantam Books, Inc. em 1962.

*The Objectivist* é uma revista que trata da aplicação de minha filosofia aos problemas e questões da cultura atual. Para mais informações, os interessados podem escrever para OBJECTIVISM, PO Box 51808, Irvine, California 92619\*.

Ayn Rand  
Cidade de Nova York  
Junho de 1969

---

\* *The Objectivist* foi publicado de 1966 a 1971 (<https://aynrand.org/novels/the-objectivist/>). Todo o material foi reunido em livro pelo Ayn Rand Institute e é hoje comercializado pelo instituto.

# 1

## A psicoepistemologia da arte

### A POSIÇÃO DA ARTE NA ESCALA DO CONHECIMENTO HUMANO

é, talvez, o sintoma mais eloquente do abismo entre o progresso do homem nas ciências físicas e sua estagnação (ou hoje, seu retrocesso) nas ciências humanas.

As ciências físicas ainda são regidas por alguns resquícios de uma epistemologia racional (que está sendo rapidamente destruída), mas as ciências humanas foram praticamente abandonadas à epistemologia primitiva do misticismo. Enquanto a Física atingiu o nível em que os homens são capazes de estudar as partículas subatômicas e o espaço interplanetário, um fenômeno como a arte permaneceu um mistério obscuro, com pouco ou nada conhecido sobre sua natureza, sua função na vida humana ou a causa de seu grande impacto psicológico. No entanto, a arte tem uma importância apaixonadamente intensa e uma preocupação profundamente *pessoal* para a maioria dos homens — e existiu em todas as civilizações conhecidas, acompanhando os passos do homem desde as primeiras horas de sua aurora pré-histórica, antes do nascimento da linguagem escrita.

Enquanto em outros campos do conhecimento os homens superaram a prática de buscar a orientação de oráculos místicos cuja qualificação para o trabalho era inteligível, no campo da estética essa prática permaneceu em pleno vigor e está se tornando mais grosseiramente óbvia atualmente. Assim como os selvagens tomavam como dado adquirido os fenômenos da natureza, como um primário irredutível a não ser questionado ou analisado, como domínio exclusivo de demônios incognoscíveis — assim também os selvagens epistemológicos de hoje tomam a arte como um dado adquirido, como um primário irredutível que não deve ser questionado ou analisado, como domínio exclusivo de um tipo especial de demônios incognoscíveis: suas emoções. A única diferença é que o erro dos selvagens pré-históricos era inocente.

Um dos monumentos mais sombrios ao altruísmo é a culturalmente induzida abnegação do homem: sua disposição de viver consigo mesmo assim como com o desconhecido, de ignorar, evadir, reprimir as necessidades pessoais (*não sociais*)

de sua alma, saber menos sobre as coisas que importam mais, e assim consignar seus valores mais profundos ao subterrâneo impotente da *subjetividade*, e a sua vida ao deserto sombrio da culpa crônica.

A negligência cognitiva da arte persistiu precisamente porque a função da arte é não social. (Este é mais um exemplo da desumanidade do altruísmo, de sua brutal indiferença às necessidades mais profundas do homem — de um homem real e individual. É um exemplo da desumanidade de *qualquer* teoria moral que considera os valores morais uma questão puramente social.) A arte pertence a um aspecto não socializável da realidade, que é universal (isto é, aplicável a todos os homens), mas não coletivo: à natureza da consciência do homem.

Uma das características distintivas de uma obra de arte (incluindo a literatura) é que ela não serve a nenhum fim prático, material, mas é um fim em si mesma; não serve a nenhum outro propósito além da contemplação — e o prazer dessa contemplação é tão intenso, tão profundamente pessoal que o homem a experimenta como um primário autossuficiente e autojustificado, e muitas vezes resiste ou se ressentido de qualquer sugestão para analisá-la: a sugestão, para ele, tem a qualidade de um ataque a sua identidade, a seu eu mais profundo e essencial.

Nenhuma emoção humana pode ser sem causa, nem uma emoção tão intensa pode ser sem causa, irreduzível e sem relação à fonte das emoções (e dos valores): sem relação às necessidades de sobrevivência de uma entidade viva. A arte *tem* um propósito e atende a uma necessidade humana; só que não é uma necessidade material, mas uma necessidade da consciência do homem. A arte *está* inextricavelmente ligada à sobrevivência do homem — não a sua sobrevivência física, mas àquilo de que depende sua sobrevivência física: à preservação e sobrevivência de sua consciência.

A fonte da arte está no fato de que a faculdade cognitiva do homem é *conceitual* — isto é, que o homem adquire conhecimento e orienta suas ações não por meio de percepções únicas e isoladas, mas por meio de *abstrações*.

Para entender a natureza e a função da arte é preciso entender a natureza e a função dos conceitos.

Um *conceito* é uma integração mental de duas ou mais unidades que são isoladas por um processo de abstração e unidas por uma definição específica. Ao organizar seu material perceptivo em conceitos, e seus conceitos em conceitos cada vez mais amplos, o homem é capaz de apreender e reter, identificar e integrar uma quantidade ilimitada de conhecimento, um conhecimento que se estende além dos concretos imediatos de qualquer momento dado e imediato.

Em qualquer momento, os conceitos permitem ao homem manter no foco de sua consciência muito mais do que sua capacidade puramente perceptiva permitiria. O alcance da percepção consciente do homem — o número de percepções com

as quais ele pode lidar a qualquer momento — é limitado. Ele pode visualizar quatro ou cinco unidades — como, por exemplo, cinco árvores. Ele não consegue visualizar cem árvores ou uma distância de dez anos-luz. É apenas sua faculdade conceitual que lhe permite lidar com esse tipo de conhecimento.

O homem retém seus conceitos por meio da linguagem. Com exceção dos nomes próprios, cada palavra que usamos é um conceito que representa um número ilimitado de concretos de um certo tipo. Um conceito é como uma série matemática de *unidades especificamente definidas*, indo em ambas as direções, abertas em ambas as extremidades e incluindo todas as unidades daquele tipo particular. Por exemplo, o conceito “homem” inclui todos os homens que vivem no presente, que já viveram ou viverão — um número de homens tão grande que não seria possível percebê-los todos visualmente, muito menos estudá-los ou descobrir qualquer coisa sobre eles.

A linguagem é um código de símbolos visuais-auditivos que cumpre a função psicoepistemológica de converter abstrações em concretos ou, mais precisamente, no equivalente psicoepistemológico dos concretos, em um número manejável de unidades específicas.

(Psicoepistemologia é o estudo dos processos cognitivos do homem a partir do aspecto da interação entre a mente consciente e as funções automáticas do subconsciente.)

Considere a enorme integração conceitual envolvida em qualquer afirmação, desde a conversa de uma criança até o discurso de um cientista. Considere a longa cadeia conceitual que parte de definições simples e ostensivas e sobe a conceitos cada vez mais elevados, formando uma estrutura hierárquica de conhecimento tão complexa que nenhum computador poderia abordá-la. É por meio de tais cadeias que o homem deve adquirir e reter seu conhecimento da realidade.

No entanto, esta é a parte mais simples de sua tarefa psicoepistemológica. Há outra parte que é ainda mais complexa.

A outra parte consiste em *aplicar* seu conhecimento — isto é, avaliar os fatos da realidade, escolher seus objetivos e orientar suas ações de acordo. Para isso, o homem precisa de outra cadeia de conceitos, derivada e dependente da primeira, porém separada e, em certo sentido, mais complexa: uma cadeia de abstrações *normativas*.

Enquanto as abstrações cognitivas identificam os fatos da realidade, as abstrações normativas avaliam os fatos, prescrevendo assim uma escolha de valores e um curso de ação. As abstrações cognitivas lidam com o que é; as abstrações normativas lidam com o que deveria ser (nos domínios abertos à escolha do homem).

A *Ética*, a ciência normativa, baseia-se em dois ramos cognitivos da filosofia: a metafísica e a epistemologia. Para prescrever o que o homem deve fazer, deve-se

primeiro saber *o que* ele é e *onde* ele está — isto é, qual é sua natureza (incluindo seus meios de cognição) e a natureza do universo no qual ele age. (É irrelevante, neste contexto, se a base metafísica de um determinado sistema de ética é verdadeira ou falsa; se for falsa, o erro tornará a ética impraticável. O que nos interessa aqui é apenas a dependência da ética em relação à metafísica.)

O universo é inteligível para o homem, ou ininteligível e incognoscível? O homem pode encontrar a felicidade na Terra, ou está condenado à frustração e ao desespero? O homem tem o poder de *escolha*, o poder de escolher seus objetivos e alcançá-los, o poder de dirigir o curso de sua vida — ou ele é o brinquete impotente de forças além de seu controle, que determinam seu destino? O homem, por natureza, deve ser valorizado como bom ou desprezado como mau? Essas são questões *metafísicas*, mas as respostas a elas determinam o tipo de *ética* que os homens aceitarão e praticarão; as respostas são o elo entre a metafísica e a ética. E embora a metafísica como tal não seja uma ciência normativa, as respostas a esta categoria de questões assumem, na mente do homem, a função de juízos de valor metafísicos, pois constituem o fundamento de todos os seus valores morais.

Consciente ou subconscientemente, explícita ou implicitamente, o homem sabe que precisa de uma visão abrangente da existência para integrar seus valores, escolher seus objetivos, planejar seu futuro, manter a unidade e a coerência de sua vida — e que seus juízos de valor metafísicos estão envolvidos em cada momento de sua vida, em cada escolha, decisão e ação.

A metafísica — a ciência que trata da natureza fundamental da realidade — envolve as mais amplas abstrações do homem. Inclui todo concreto que ele já percebeu, envolve uma soma tão vasta de conhecimento e uma cadeia tão longa de conceitos que nenhum homem poderia manter tudo no foco de sua consciência imediata. No entanto, ele precisa dessa soma e dessa consciência para guiá-lo — ele precisa do poder de convocá-los a seu foco total e consciente.

Esse poder lhe é dado pela arte.

*A arte é uma recriação seletiva da realidade de acordo com os julgamentos de valor metafísicos de um artista.*

Por uma recriação seletiva, a arte isola e integra aqueles aspectos da realidade que representam a visão fundamental do homem de si mesmo e da existência. Do incontável número de concretos — de atributos, ações e entidades únicos, desorganizados e (aparentemente) contraditórios —, um artista isola as coisas que ele considera metafisicamente essenciais e as integra em um único novo concreto que representa uma abstração incorporada.

Por exemplo, considere duas estátuas de homem: uma como um deus grego, a outra como uma monstruosidade medieval deformada. Ambas são estimativas metafísicas

do homem; ambas são projeções da visão do artista sobre a natureza do homem; ambas são representações concretizadas da filosofia de suas respectivas culturas.

A arte é uma concretização da metafísica. *A arte traz os conceitos do homem ao nível perceptivo de sua consciência e permite que ele os apreenda diretamente, como se fossem perceptos.*

Essa é a função psicoepistemológica da arte e a razão de sua importância na vida do homem (e o cerne da estética objetivista).

Assim como a linguagem converte as abstrações no equivalente psicoepistemológico dos concretos, em um número gerenciável de unidades específicas, a arte converte as abstrações metafísicas do homem no equivalente dos concretos, em entidades específicas abertas à percepção direta do homem. A afirmação de que “a arte é uma linguagem universal” não é uma metáfora vazia, é literalmente verdadeira — no sentido da função psicoepistemológica desempenhada pela arte.

Observe que na história da humanidade a arte começou como um complemento (e muitas vezes um monopólio) da religião. A religião era a forma primitiva da filosofia: ela fornecia ao homem uma visão abrangente da existência. Observe que a arte dessas culturas primitivas era uma concretização das abstrações metafísicas e éticas de sua religião.

A melhor ilustração do processo psicoepistemológico envolvido na arte pode ser dada por um aspecto de uma arte em particular: pela caracterização na literatura. O caráter humano — com todas as suas inúmeras potencialidades, virtudes, vícios, inconsistências, contradições — é tão complexo que o homem é seu próprio enigma mais desconcertante. É muito difícil isolar e integrar traços humanos mesmo em abstrações puramente *cognitivas*, além de tê-los todos em mente quando se busca compreender os homens que encontramos.

Agora considere a figura do Babbitt de Sinclair Lewis. Ele é a concretização de uma abstração que abrange uma soma incalculável de observações e avaliações de um número incalculável de características possuídas por um número incalculável de homens de certo tipo. Lewis isolou seus traços essenciais e os integrou na forma concreta de um único personagem — e quando você diz de alguém “Ele é um Babbitt”, sua avaliação inclui, em um único julgamento, o enorme total transmitido por essa figura.

Quando chegamos às abstrações *normativas* — à tarefa de definir princípios morais e projetar o que o homem *deveria ser* —, o processo psicoepistemológico exigido é ainda mais difícil. A tarefa exige anos de estudo — e os resultados são quase impossíveis de comunicar sem a ajuda da arte. Um exaustivo tratado filosófico definindo valores morais, com uma longa lista de virtudes a serem praticadas, não o fará; não transmitirá como seria um homem ideal e como ele agiria:

nenhuma mente pode lidar com uma soma tão imensa de abstrações. Quando digo “lidar com” quero dizer retraduzir todas as abstrações para os concretos perceptivos que elas representam — ou seja, reconectá-las à realidade — e manter tudo no foco da consciência. Não há como integrar tal soma sem projetar uma figura humana real — uma concretização integrada que ilumina a teoria e a torna inteligível.

Daí a futilidade estéril e sem inspiração de muitas discussões teóricas sobre ética, e o ressentimento que muitas pessoas experimentam em relação a tais discussões: os princípios morais permanecem em suas mentes como abstrações flutuantes, oferecendo-lhes um objetivo que não podem alcançar e exigindo que remodelem suas almas a sua imagem, deixando-as assim com um fardo de culpa moral indefinível. *A arte é o meio indispensável para a comunicação de um ideal moral.*

Observe que toda religião tem uma mitologia — uma concretização dramatizada de seu código moral encarnado nas figuras de homens que são seu produto final. (O fato de alguns desses números serem mais convincentes do que outros depende da racionalidade ou irracionalidade comparativa da teoria moral que eles exemplificam.)

Isso não significa que a arte seja um substituto para o pensamento filosófico: sem uma teoria conceitual da ética, um artista não seria capaz de concretizar com sucesso uma imagem do ideal. Mas sem o auxílio da arte, a ética permanece na posição de engenharia teórica: a arte é a construtora de modelos.

Muitos leitores de *A Nascente* me disseram que o personagem Howard Roark os ajudou a tomar uma decisão quando enfrentaram um dilema moral. Eles se perguntaram: “O que Roark faria nessa situação?” — e, mais rápido do que sua mente pudesse identificar a aplicação adequada de todos os complexos princípios envolvidos, a imagem de Roark lhes deu a resposta. Eles perceberam, quase instantaneamente, o que ele faria ou não — e isso os ajudou a isolar e identificar as razões e os princípios morais que o teriam guiado. Tal é a função psicoepistemológica de um ideal humano personificado (concretizado).

É importante ressaltar, no entanto, que embora os valores morais estejam inextricavelmente envolvidos com a arte, estão envolvidos apenas como consequência, *não* como determinante causal: o foco principal da arte é metafísico, não ético. A arte não é a “serva” da moralidade, seu propósito *básico* não é educar, reformar ou advogar nada. A concretização de um ideal moral não é um manual sobre como se tornar um ideal moral. O propósito básico da arte *não* é ensinar, mas *mostrar* — apresentar ao homem uma imagem concreta de sua natureza e seu lugar no universo.

Qualquer questão metafísica terá necessariamente uma enorme influência na conduta do homem e, portanto, em sua ética; e, como toda obra de arte tem um tema,



necessariamente transmitirá alguma conclusão, alguma “mensagem” a seu público. Todavia, essa influência e essa “mensagem” são apenas consequências secundárias. *A arte não é o meio para nenhum fim didático.* Esta é a diferença entre uma obra de arte e uma peça de moralidade ou um cartaz de propaganda. Quanto maior uma obra de arte, mais profundamente universal é seu tema. *A arte não é um meio de transcrição literal.* Esta é a diferença entre uma obra de arte e uma notícia ou uma fotografia.

O lugar da ética em qualquer obra de arte depende das visões metafísicas do artista. Se, consciente ou subconscientemente, um artista mantém a premissa de que o homem possui o poder da volição, isso levará sua obra a uma orientação de valor (ao Romantismo). Se ele mantém a premissa de que o destino do homem é determinado por forças além de seu controle, isso levará seu trabalho a uma orientação antivalor (ao Naturalismo). As contradições filosóficas e estéticas do determinismo são irrelevantes neste contexto, assim como a verdade ou falsidade das visões metafísicas de um artista é irrelevante para a natureza da arte como tal. Uma obra de arte pode projetar os valores que o homem deve buscar e sustentar a visão concretizada da vida que deve alcançar. Ou pode afirmar que os esforços do homem são fúteis e lhe apresentar a visão concretizada da derrota e do desespero como seu destino final. Em ambos os casos, os meios estéticos — os processos psicoepistemológicos envolvidos — permanecem os mesmos.

As consequências existenciais, é claro, serão diferentes. Em meio ao número incalculável e à complexidade das escolhas que o homem enfrenta no seu dia a dia, com a torrente frequentemente desconcertante de eventos, com a alternância de sucessos e fracassos, de alegrias que parecem raras demais e sofrimentos que duram demais — muitas vezes ele corre o risco de perder sua perspectiva e a realidade de suas próprias convicções. Lembre-se de que as abstrações como tais não existem: elas são meramente o método epistemológico do homem para perceber o que existe — e o que existe é concreto. Para adquirir o poder total, persuasivo e irresistível da realidade, as abstrações metafísicas do homem têm de confrontá-lo na forma de concretos — isto é, na forma de arte.

Considere a diferença que faria se, em sua necessidade de orientação filosófica, confirmação ou inspiração, o homem se voltasse para a arte da Grécia Antiga ou para a arte da Idade Média. Alcançando sua mente e emoções simultaneamente, com o impacto combinado do pensamento abstrato e da realidade imediata, um tipo de arte lhe diz que os desastres são transitórios, que a grandeza, a beleza, a força, a autoconfiança são seu estado natural próprio. A outra lhe diz que a felicidade é passageira e maligna, que ele é um pequeno pecador distorcido, impotente e miserável, perseguido por gárgulas maliciosas, rastejando aterrorizado à beira de um inferno eterno.

As consequências de ambas as experiências são óbvias — e a história é sua demonstração prática. Não foi apenas a arte a responsável pela grandeza ou pelo horror daquelas duas eras, mas a arte como a voz da filosofia — da filosofia particular que dominava aquelas culturas.

Quanto ao papel das emoções na arte e ao mecanismo subconsciente que serve de fator integrador tanto na criação artística quanto na resposta do homem à arte, elas envolvem um fenômeno psicológico que chamamos de *senso de vida*. Um senso de vida é um equivalente pré-conceitual da metafísica, uma avaliação emocional e subconscientemente integrada do homem e da existência. Mas este é um assunto diferente, embora corolário (que discuto nos capítulos 2 e 3). O presente tema é apenas o papel psicoepistemológico da arte.

Uma questão levantada no início desta discussão deve agora ficar clara. A razão pela qual a arte tem um significado tão profundamente *pessoal* para os homens é que a arte confirma ou nega a eficácia da consciência de um homem, conforme uma obra de arte apoia ou nega sua própria visão fundamental da realidade.

Tal é o sentido e o poder de um meio que, hoje, está predominantemente nas mãos de praticantes que se vangloriam de oferecer como credenciais o fato de não saberem o que estão fazendo.

Usando as próprias palavras desses praticantes: eles não sabem. Nós sabemos.

(Abril de 1965)

ASSINE NOSSA NEWSLETTER E RECEBA INFORMAÇÕES DE  
TODOS OS LANÇAMENTOS

[www.faroeditorial.com.br](http://www.faroeditorial.com.br)



#### CAMPANHA

Há um grande número de pessoas vivendo com HIV e hepatites virais que não se trata. Gratuito e sigiloso, fazer o teste de HIV e hepatite é mais rápido do que ler um livro. FAÇA O TESTE. NÃO FIQUE NA DÚVIDA!



ESTA OBRA FOI IMPRESSA  
EM JUNHO DE 2023