

Aestética

HISTÓRIA
e teorias



CAROLE TALON-HUGON

Aestética

HISTÓRIA
e teorias

Título Original: *L'esthétique*
Autor: Carole Talon-Hugon
Tradução: António Maia da Rocha
Revisão: Gabinete Editorial Texto & Grafia
Grafismo: Cristina Leal
Paginação: Vitor Pedro

© Presses Universitaires de France, 2008

Todos os direitos reservados para
Edições Texto & Grafia, Lda.

Avenida Óscar Monteiro Torres, n.º 55, 2.º Esq.
1000-217 Lisboa
Telefone: 21 797 70 66
Fax: 21 797 81 03
E-mail: texto-grafia@texto-grafia.pt
www.texto-grafia.pt

Impressão e acabamento:
Papelmunde, SMG, Lda.
1.ª edição, Janeiro de 2009

ISBN: 978-989-95884-3-1
Depósito Legal n.º 286921/08

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
sem a autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei do Direito de Autor
será passível de procedimento judicial.

É em torno da ideia de conhecimento articulado com as necessidades de aquisição de uma cultura geral consistente que se projecta a colecção “Biblioteca Universal”.

Tendo como base de trabalho uma selecção criteriosa de autores e temas – dos quais se destacarão as áreas das Ciências Sociais e Humanas –, pretende-se que a colecção esteja aberta a todos os ramos de saber, sejam de natureza filosófica, técnica, científica ou artística.

O objecto desta obra é a estética como disciplina filosófica. Mas, assim entendida, o que é a estética? A pergunta é aparentemente simples, mas, na realidade, tremendamente difícil.

O *Dictionnaire Historique et Critique de la Philosophie* de A. Lalande (1980) define-a como «a ciência que tem por objecto o juízo da apreciação que se aplica à distinção do belo e do feio», mas o *Vocabulaire de l'Esthétique* (1990) descreve-a como «a filosofia e (a) ciência da arte»; mais consensuais, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971), *Encyclopaedia Philosophica* (1967) e *Academic American Encyclopaedia* (1993) definem-na como o ramo da filosofia que trata das artes e da beleza. Se considerarmos as definições que dela nos dão os filósofos, também encontramos desacordos. Assim, Baumgarten definiu-a como «ciência do mundo sensível do conhecimento de um objecto» (*Méditations*, 1735), enquanto Hegel faz dela a «filosofia da arte» (*Cours d'Esthétique*, 1818-1830). A esta confusão junta-se o sentido veiculado pela origem do termo: «estética» vem da palavra grega *aisthêsis* que designa simultaneamente a faculdade e o acto de sentir (a sensação e a percepção), e esta etimologia parece designar a estética como o estudo dos factos de sensibilidade no sentido lato (os *aisthêta*) por oposição aos factos de inteligência (os *noêta*). A estética será crítica do gosto, teoria do belo, ciência do sentir, filosofia da arte?

Desta cacofonia de definições, sobressaem dois pontos. A estética é uma reflexão sobre um campo de objectos dominado pelos termos «belo», «sensível» e «arte». Cada um destes termos encerra e implica outros e estas séries cruzam-se em

diversos pontos: «belo» abre-se para o conjunto das propriedades estéticas; «sensível» remete para sentir, ressentir, imaginar e também para o gosto, para as qualidades sensíveis, para as imagens, para os afectos, etc.; «arte» abre-se para a criação, imitação, génio, inspiração, valor artístico, etc. Contudo, seria falso pensar que há temas imutáveis da estética. O do gosto, por exemplo, aparece no século xvii, conhece um longo eclipse no século xix, e volta a ressurgir como tema de interesse no decurso da segunda metade do século xx. Em si mesmos, estes temas têm uma história que é a do seu tratamento teórico. No entanto, do ponto de vista trans-histórico em que aqui nos colocamos, é possível dizer que esta esfera dos objectos da estética é muito ampla, mas não ilimitada. Uma das questões que teremos de tratar será a de saber se é ou não compósito o carácter deste conjunto e da conexão das três noções matriciais a que podemos reportar os seus elementos. Haverá uma ligação forte entre estes objectos que estabelecerá a unidade subjacente da estética, independentemente da diversidade das definições que dela se dá?

Contudo, é impossível ficarmos por uma abordagem à estética pelos seus objectos, porque alguns deles, muito particularmente os que se relacionam com a arte, também são os objectos de outras disciplinas como a crítica ou a história da arte, que nascem precisamente na mesma época que a estética (sem falar das ciências humanas mais recentes que tratam da mesma questão: sociologia da arte, psicologia da criação, semiologia das obras, etc., que alguns, hoje, consideram significar o desaparecimento da estética por explosão e dissolução – questão que será abordada como conclusão desta obra). Assim, é preciso fazer intervir outro critério, que constitui o segundo ponto que deriva das definições atrás citadas: a estética é uma disciplina *filosófica*. A estética distingue-se da história da arte e da crítica pelo seu carácter conceptual e geral: a sua tarefa não é apresentar e ordenar as obras do

passado nem julgar obras do presente. A estética é um método discursivo, analítico e argumentado que permite clarificações conceptuais. Isto não significa que esteja reservada unicamente aos filósofos reconhecidos: quando respondem a estas exigências, os escritos dos poetas (pensemos na *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry, 1894), do crítico (*Art* de Clive Bell, 1914, por exemplo), do historiador da arte (citemos apenas *Art and Illusion* de E. H. Gombrich, 1960), estão em harmonia com a estética.

Entretanto, definir a estética como um método e um campo de objectos ainda não é suficiente. De facto, o termo «estética» não aparece senão no século XVIII, pela pena de Baumgarten que, primeiro, propõe o substantivo em latim (*aesthetica*) nas suas *Meditações Filosóficas* (1735), e depois em alemão (*die Ästhetik*) no seu *Aesthetica*, em 1750. Mas a invenção do nome não significa a invenção da disciplina. Senão, seria necessário excluir da estética não só o *Traité du beau* de Jean-Pierre de Crousaz (1715), mas também o *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* de Hutcheson (1725) ou o *Temple du Goût* de Voltaire (1733). Portanto, Baumgarten só inventa a palavra. Apesar disso, quanto tempo o nascimento precede o baptismo? Meio século ou dois mil anos? Se se considera que o aparecimento da estética não coincide com a sua denominação, porque não fazer remontar este nascimento aos inícios da filosofia e incluir na disciplina estética o *Hípias Maior* de Platão, a *Poética* de Aristóteles ou a *Enéada*, I, 6 de Plotino sobre o belo? Os autores da Antiguidade teriam feito da estética o que Aristóteles fez da metafísica: reflectir sobre o ser, mas sem dispor de um nome para designar estas reflexões. Como os sucessores de Aristóteles baptizaram com o nome «metafísica» as obras que estão depois (*meta*) das de física, não será preciso baptizar retroactivamente como «estética» a sua *Poética*? Que vale essa denominação retrospectiva? Como se vê, embora seja simples datar o aparecimento da palavra, é muito mais difícil datar o

aparecimento da disciplina. Estamos perante uma questão que não é histórica, mas filosófica.

Ver-se-á que foi precisamente no século XVIII que nasceu a estética. Porque, para que a disciplina «estética» pudesse aparecer, eram precisos não somente objectos e um certo tipo de abordagem, mas ainda faltava um determinado número de condições; ora foi nesta época que estas condições se reuniram. No início da Idade Clássica (em meados do século XVII), surgiu na cultura ocidental uma nova *epistémê*, quer dizer, uma certa organização das ideias que transcendem as consciências individuais, que constitui o fundo sobre o qual a estética (mas também outras disciplinas novas – como a crítica ou a história da arte –, ou formas novas de disciplinas antigas – particularmente a nova física mecanicista) pode nascer. Nesta nova *epistémê* ligam-se de maneira absolutamente inédita o sensível, o belo e a arte. Portanto, o século XVIII inventa não só a palavra, mas também a disciplina. Mas, como se verá, este duplo aparecimento é muito complexo: o inventor do termo não é o da disciplina; a disciplina existiu antes do termo e, depois da introdução da palavra, a disciplina existiu sem ela (Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*). Portanto, existe um período complexo, de um lado porque a disciplina não nasce de maneira definitiva e incontestável numa obra particular, mas eclode simultaneamente em certos escritos de ensaístas e de filósofos na França, na Inglaterra, na Escócia e na Alemanha; e, por outro lado, porque este acontecimento múltiplo não está isento de mal entendidos e de falsas partidas.

Tendo por fundo a *epistémê* que a tornou possível, o que é exactamente a estética? É crítica do gosto como pensava o século XVIII francês e inglês? Teoria do sensível como queria Baumgarten? Ou filosofia da arte como afirma amplamente o século XIX? Será pensamento do ser como diz a fenomenologia, ou elucidação crítica dos conceitos estéticos como quer a filosofia analítica? Pascal escrevia que «as definições só são feitas

para designar as coisas que se nomeiam e não para mostrar a sua natureza». É por isso que as pretensas «definições das coisas» são «proposições sujeitas a contradição» e que as únicas definições são «definições de nomes» (*Do Espírito Geométrico*). Se as definições que pretendem dizer a natureza da coisa – neste caso, «a» natureza da estética – estão sujeitas a contradição, é porque não há essência trans-histórica da disciplina. «Estética», no vocabulário de Wittgenstein, é um «conceito aberto». *A estética é o conjunto dos sentidos que se deu a esta palavra quando a epistêmê tornou a disciplina possível*. Referindo-nos a uma essência da disciplina, é impossível optar entre estes diferentes sentidos propostos. O sentido da palavra é o conjunto dos seus usos. Cada um deles define uma visão histórica da disciplina. Por isso, trataremos aqui de analisá-los, um de cada vez, de colocá-los em relação com o estado da arte e a visão do mundo da época em que eles se desenvolvem. Também trataremos de pensar as semelhanças, as afinidades e as filiações que existem entre eles.

Um conceito aberto como o de estética também é um conceito susceptível de evolução. Se a estética não se reduz à história das estéticas do passado, se ela é uma disciplina viva e não fóssil, a questão também é saber *em que deve tornar-se*. Podem-se recensear os sentidos dados à palavra e, assim, dizer o que a estética foi; mas o que ela foi só decide parcialmente o que ela será. A sua evolução também é função de decisões. Não de decisões arbitrárias, mas proposições reflectidas apoiadas na análise da nova configuração epistémica da nossa contemporaneidade.

PRÉ-HISTÓRIA DA ESTÉTICA

Muito antes do aparecimento do substantivo «estética» e do nascimento da disciplina filosófica com este nome, existem reflexões filosóficas sobre temas que serão os seus e particularmente sobre dois dos mais importantes deles: o belo e a arte. Trata-se, portanto, aqui, de examinar em que consistem estas reflexões, de analisar as razões pelas quais elas não autorizam a falar de estética antes do século XVIII e de mostrar em que sentido insemینam a estética futura e apresentam um grande interesse para a estética hoje.

I. – A metafísica do belo

1. **Platão.** – Um diálogo de juventude de Platão incide precisamente sobre a questão do belo: trata-se de *Hípias Maior* que põe em cena Sócrates, à procura da essência da beleza, diante do sofista Hípias. À pergunta «O que é o belo?» são propostas várias respostas, examinadas e descartadas após crítica. O diálogo conclui com uma aporia carregada de sentidos. A primeira resposta de Hípias, segundo a qual a beleza é «uma bela virgem», é rejeitada pelo motivo de que um exemplo não é uma definição. De facto, não diz a essência da coisa e é sempre criticável: há outras coisas belas (uma égua ou uma lira podem ser consideradas belas); há coisas radicalmente diferentes que também são belas (uma panela); a beleza da coisa escolhida também é discutível (comparada com uma deusa, uma jovem não é bela). Então, o belo seria o conveniente? Não, porque o

conveniente dá somente a aparência da beleza. Mas sê-lo-ia o útil? Para o afirmar, seria necessário conhecer também a essência do útil e, para isso, a do bem; também seria preciso conhecer o laço que une estas essências, o que apenas será estabelecido na época d'*A República*. Por isso, numa perspectiva muito diferente, será preciso dizer que o belo é aquilo que causa prazer sensível da vista ou do ouvido? Mas, como todos os sentidos são susceptíveis de fazer sentir prazer, por que razão limitar o belo ao que motiva prazer unicamente a estes dois sentidos? O *Filebo* (51 *b-d*) abrirá uma pista para responder a esta questão, distinguindo os prazeres impuros (que estão ligados ao relaxamento que sucede à tensão ou então à repleção que sucede à falta), os prazeres misturados (os experimentados no espectáculo trágico, por exemplo) e os prazeres puros (recebidos das formas belas e dos sons belos). Mas aqui Platão esbarra em dois problemas simetricamente opostos: o da restrição do prazer do belo a dois sentidos somente e o da unidade destes dois tipos de prazer cuja união pelo «e» apresenta aqui um problema. Além disso, dizer que o belo *causa um prazer* não é dizer que o belo *é que causa um prazer*. E que fazer da beleza das coisas que não são sensíveis, como as leis belas, por exemplo? A questão da passagem da beleza sensível para a beleza não sensível também não está resolvida. O diálogo acaba numa aporia.

Todavia, permite que se compreenda o que é este belo em busca do qual Sócrates parte: é «aquilo pelo qual são belas todas as coisas belas» (294 *b*), «seja qual for a coisa a que ele se junte, realizando nesta coisa a beleza, na pedra como na madeira, no homem como em Deus, tanto em toda a espécie de acção como em todo o objecto de estudo» (292 *d*); ele é aquilo que, «em tempo algum, em lugar algum, aos olhos de nenhum homem, não deve parecer feio» (291 *d*). Sócrates procura *o belo*, enquanto Hípias diz *o que é belo*, por não ter compreendido a diferença entre as duas fórmulas ou porque não admite que haja uma diferença. A sua posição nominalista opõe-se ao idealismo

platónico: é belo aquilo a que os homens chamam belo, a beleza é uma qualidade e não uma essência, a beleza não é nada fora da aparência bela.

Os diálogos metafísicos da maturidade dão uma resposta a um certo número de questões aqui deixadas em suspenso. O belo aparecerá no seu esplendor metafísico de Ideia. Com o verdadeiro e o bem, ele forma três princípios inseparáveis. Portanto, o belo está para além do sensível que muda, que é diverso, misturado, ontologicamente matizado. As coisas sensíveis só são belas pela presença nelas da Ideia de belo. Elas são o brilho sensível da forma inteligível. Por conseguinte, a beleza sensível é tão-só um primeiro grau da beleza; para além dela, há a beleza das almas, a dos actos e dos conhecimentos.

Consequentemente, a experiência da beleza não é essencialmente sensível, mas intelectual. A experiência das belezas terrenas é uma iniciação: é preciso remontar da visão das belezas sensíveis à contemplação da Ideia do belo segundo um percurso de espiritualização progressiva descrita no discurso de Diotima n' *O Banquete*: «Tomando o seu ponto de partida nas belezas de cá de baixo com o objectivo de que esta beleza sobrenatural [...] se eleve sem cessar, como por meio de degraus; partindo de um único corpo belo [...] elevar-se a dois e, partindo de dois [...], elevar-se à beleza dos corpos universalmente; depois, partindo dos belos corpos [...], elevar-se às belas ocupações; e, partindo das belas ocupações [...], elevar-se às belas ciências, até que, partindo das ciências, se chegue, para terminar, a esta ciência sublime, que é unicamente a ciência deste único belo sobrenatural e assim, no fim, conhecer-se, isoladamente, a própria essência do belo» (*Banquete*, 211 c). Esta beleza é eterna, absoluta, irrelativa, estranha à geração e à corrupção. O *Fedro*, no subtítulo *Da beleza*, expõe como a alma que viu as ideias (reminiscência) procura encontrar cá em baixo as cópias insuficientes que são apenas indícios delas. A contemplação do

belo sensível procura ultrapassar-se na contemplação intelectual do inteligível.

2. **Plotino.** – Na *Enéada*, I, 6, vê-se que Plotino consagra à questão do belo um certo número de temas platónicos: a beleza sensível só existe por participação na Ideia inteligível do Belo; o belo em si mesmo fornece a beleza a todas as coisas permanecendo ele próprio; as diferentes belezas assemelham-se pela participação na ideia de belo; uma caminhada ascendente permite a subida dos degraus a partir da beleza dos corpos em direcção a outras formas cada vez mais espiritualizadas do belo; nesta ascensão progressiva, o amor desempenha um papel decisivo; o belo está ligado ao bem no inteligível. Mas, aqui, estes temas são inflectidos ou juntos a outros, e destas modificações nascerá a concepção neoplatónica do belo.

Entre estas novidades introduzidas por Plotino, notar-se-á uma reflexão sobre a beleza dos corpos e uma interessante discussão crítica da ideia defendida por Cícero nas *Tusculanas* (IV, 31), ideia segundo a qual a beleza visível reside na simetria das partes, umas em relação às outras e em relação ao conjunto. Mas é sobretudo no terreno de uma metafísica do belo que Plotino aborda temas novos numa talagarça platónica. Assim, a beleza é pensada através das categorias de matéria e de forma. A ideia é aquilo que dá forma à matéria e que, por isso, domina a obscuridade desta. Ao ordenar as partes de que as coisas múltiplas são feitas, ela harmoniza-as e faz delas um todo: «Assim, a beleza reside neste ser, quando ele é reconduzido à unidade, e ela dá-se a todas as suas partes e ao conjunto.» Inversamente, «é feio [...] tudo o que não é dominado por uma forma e por uma razão, porque a matéria não admitiu completamente a informação pela ideia». Deste modo, o belo é a ideia dominando a matéria, e o feio é o informe. Mesmo a beleza de uma cor simples vem «de uma forma que domina

a obscuridade da matéria e da presença de uma luz incorporeal que é razão e ideia».

Para atingir esta essência do belo, o homem deve realizar um trabalho sobre si mesmo que, ao cabo de uma purificação, lhe permita tornar-se visão e luz. Plotino insiste na necessidade de se desviar do sensível: é preciso abandonar a visão dos olhos sob pena de conhecer o mesmo destino que Narciso, a não ser que «não seja o seu corpo, mas a sua alma que mergulhe nas profundezas escuras e funestas para a inteligência [...] e viva com sombras, [como] um cego a viver no Hades». É preciso fechar os olhos da carne para abrir os «olhos interiores». Mas, para revelar estes olhos interiores, é necessário purificar-se, separar-se de tudo o que não é essencial: o corpo, a consciência sensível, as paixões e as especificidades individuais. A alma deve desviar-se da vida do corpo, portanto da matéria que é indefinida, informe, obscura e associada ao feio e ao mal: «Faz como o escultor de uma estátua que deve tornar-se bela; ele retira uma parte, raspa, pule, limpa até que liberta belas linhas no mármore; como ele, retira o supérfluo, endireita o que é oblíquo, limpa o que está sujo para torná-lo brilhante, e não cesses de esculpir a tua própria estátua.» No fim deste despojamento e deste abandono de si mesma, a alma tornar-se-á luz e visão. É a condição para que tenha acesso ao belo absoluto eterno e imutável, porque é preciso tornar-se semelhante ao objecto visto para o ver: «Nunca os olhos verão o Sol, sem se terem tornado semelhantes ao Sol, nem uma alma veria o belo sem ser bela. Primeiro, que tudo se torne divino e belo, se quiser contemplar Deus e o Belo.»

3. **A Idade Média.** – A Idade Média cristã também pensa o belo como uma propriedade do Ser. Esta época não conhece nada de Platão que não seja o *Timeu*, mas é precisamente lá que se encontra a visão de um mundo ordenado por uma arte divina e dotado de uma admirável beleza. Esta referência platónica

somada ao texto bíblico, com as especulações pitagóricas reformuladas na concepção matemático-musical do Universo por Boécio e ao neoplatonismo essencialmente conhecido através de Pseudo-Dionísio, convida a pensar a beleza como realidade inteligível, esplendor metafísico, harmonia moral. O belo, atributo de Deus, é uma perfeição suplementar do cosmos.

Por isso, a beleza conserva a sua consistência metafísica e reafirma-se a convertibilidade dos transcendentais: «O belo e o bom são idênticos e só diferem na maneira como são considerados [...]; diz-se do bom que é o que especialmente agrada ao apetite, enquanto se diz do belo que é o que é agradável perceber», escreve São Tomás.

Portanto, o belo conserva uma objectividade incontestável: «Se me fosse posta a questão de saber se as coisas são belas porque causam prazer ou, então, se causam prazer pelo facto de serem belas, eis o que eu responderia sem hesitações: elas provocam prazer porque são belas», escreve Santo Agostinho (*De Vera Religione*); oito séculos mais tarde, São Tomás repete esta ideia: «Uma coisa não é bela porque a amamos, mas amamo-la porque é bela e boa» (*Sobre os Nomes Divinos*). A beleza é uma propriedade objectiva de certos objectos, de certos seres e de certas obras.

Esta objectividade do belo convida a que se procurem as suas características formais. A noção de proporção é tão capital para a Idade Média quanto era para a Antiguidade. Encontramo-la em Platão, Aristóteles e Cícero, mas também é teorizada e posta em prática pelos artistas (o *Cânon* de Policleto). São Tomás acrescenta a esta proporção (*consonantia*) duas outras características formais do belo: a *integritas* (completude) e a *claritas* (claridade, brilho): «A beleza requer três propriedades. Em primeiro lugar a integridade, por outras palavras, o acabamento, a conclusão; com efeito, as coisas que estão incompletas são, por isso mesmo, feias. Depois, uma proporção conveniente, por outras palavras, uma harmonia (das partes entre si). E, por

fim, um brilho, de maneira que se declarem belas as coisas que possuem uma cor que resplende» (*Suma Teológica*).

4. **Conclusão.** – Para a Antiguidade e para a Idade Média, a beleza não é essencialmente sensível e as coisas sensíveis não são belas a não ser por participação no inteligível. Portanto, a beleza sensível é só um pálido reflexo das Ideias e não merece que nos detenhamos nela, e até convém que nos desviemos activamente dela. Isto de modo nenhum significa que a Idade Média e a Antiguidade não tenham conhecido a experiência da beleza das coisas. A beleza é reconhecida, admirada; é atraente, como o disseram Platão e Plotino, deleitável e desejável como viram São Bernardo e São Tomás, e como mostra erotismo sublimado dos comentários do *Cântico dos Cânticos*. É precisamente por isso que a beleza sensível é julgada perigosa, particularmente pelos místicos. Por conseguinte, existe uma sensibilidade estética concreta e a experiência da fruição estética não é uma invenção da modernidade, mas a filosofia convida a desviarmo-nos dela em proveito de finalidades mais nobres e de satisfações de outra ordem.

Isso permite compreender a ausência de temas que, mais tarde, se tornarão temas estéticos por excelência, como o do prazer estético ou do julgamento de gosto. O belo sensível não merece que nos detenhamos nele.

II. – As reflexões sobre a arte

Assim como se encontram reflexões sobre o belo, também encontramos na filosofia antiga e medieval numerosas reflexões sobre questões relativas à arte: sobre a imitação, sobre o que deve ser a tragédia, sobre os efeitos psicagógicos da poesia ou da música. Isso não autoriza, contudo, que se conclua a existência de uma reflexão *sobre a arte* na Antiguidade e na

Idade Média, pois a arte, no sentido em que entendemos hoje esta palavra, não corresponde a nenhuma categoria conceptual de então.

1. **Ars e technê.** – Na Antiguidade latina, a palavra *ars*, *artis*, existe, é claro, e a actual palavra francesa *art* [a italiana, a espanhola e a portuguesa, *arte*, e a romena *artă*] prové[ê]m dela directamente. Mas esta palavra designava então o talento, o saber-fazer, a habilidade, e remete tanto para a prática da pintura ou da escultura como para a da retórica, passando pelo ofício de sapateiro e pelo de talhante. Aquele que pratica esta arte (*artifex*, *artificis*) é o que pratica um ofício ou orienta um negócio ou comércio; por vezes, a palavra também designa o organizador do universo. A situação é comparável na Antiguidade grega: a palavra *technê* designa o conjunto dos conhecimentos práticos e das capacidades requeridas para a execução de uma tarefa ou para a confecção de um produto, assim como aquilo a que se aplicam estes saberes.

Ainda na Idade Média, a arte é concebida como o perfeito domínio das normas de um fazer. De Aristóteles a Duns Escoto, todos os autores repetem que existe de um saber-fazer que pressupõe dois elementos: um cognitivo (conhecer as regras que permitem produzir) e o outro operativo (depende do fazer e não do agir). A teoria da arte é, antes de tudo, teoria do ofício, do *artifex* [do artífice]. À arte não é reconhecida nenhuma autonomia metafísica; ela está afastada da criação divina e é inferior à natureza, que contudo imita nas suas operações. Porque utiliza, dispõe e ordena os seus elementos para produzir novos efeitos: «Comparada com a operação natural, a arte é deficiente, porque a natureza proporciona esta forma substancial, que a arte não tem o poder de causar», escreve São Tomás (*Suma Teológica*).

A distinção medieval entre artes mecânicas e artes liberais confirma tratar-se de uma época em que o trabalho manual

e os seus produtos são muito inferiores à contemplação e ao conhecimento.

Portanto, a nossa palavra «arte» não tem a mesma extensão nem o mesmo conteúdo que *ars* ou *technê*. Se, em alguns dos seus usos, os sentidos coincidem, o valor destes termos, todas as implicações subtis que eles veiculam, as suas conotações, diferem consideravelmente. Ora, sabe-se que a língua não é uma nomenclatura, mas um determinado recorte do real que se sobrepõe apenas imperfeitamente ao operado por outra língua. O que hoje distinguimos com as palavras «arte», «técnica», «artesanato» não constitui para o homem da Antiguidade greco-romana três partes distintas da actividades humana, mas uma única região indistinta do agir em que o ferreiro está ao lado do aedo, e o sapateiro ao lado do arquitecto.

É evidente que o facto de a Antiguidade e a Idade Média terem ignorado a arte no sentido moderno do termo e o sistema moderno das belas-artes não significa que não tenham produzido obras. A reputação de um Fídias, de um Praxíteles ou de um Lisipo chegou até nós; é-nos dado admirar mosaicos, pinturas e edificios da Idade Média cristã, e continuamos a ler Sófocles, Homero e Virgílio. Em suma, estes tempos sem arte e sem sistema das belas-artes produziram as obras-primas que conhecemos. Mas nem por isso a atitude a propósito desta produção pode ser comparada com a nossa; Malraux fala justamente, n' *A Metamorfose dos Deuses*, destas obras «criadas por artistas para quem a ideia de arte não existia».

2. A condenação platónica. – Na obra de Platão, encontram-se numerosas reflexões, não sobre a arte – acabámos de ver porquê –, mas sobre a pintura, a poesia, a música ou a arquitectura. De maneira geral, a atitude do filósofo a propósito do que reunimos na categoria das belas-artes é ambivalente, pelo menos acerca da poesia. O autor d' *A República* confessa a sua admiração por Homero (598 e) e hesita em saber se se

deve colocar os poetas do lado da aparência e da ilusão ou do lado de um saber a que eles têm acesso por um delírio então concebido como «um dom divino» (*Fedro*, 244 a). *Fedro* ilustra esta dupla atitude a respeito da poesia: entre uma desconfiança frequentemente declarada e um fascínio por vezes confessado, que se percebe na utilização que o próprio Platão faz dos mitos, utilização que deixa pressupor que Platão admite uma ligação da imaginação e do verdadeiro muito diferente da grande luz da razão.

Contudo, n' *A República*, Platão entrega-se a uma condenação geral da arte de imitação. O que aqui interessa ao nosso propósito é aquilo em nome do qual esta condenação é feita.

É com o pretexto da verdade que foi condenada esta arte de imitação que é a pintura. Conhecem-se as famosas passagens do livro x d' *A República* e os seus ecos n' *O Sofista* que denunciam a indignidade ontológica da arte de imitação. A arte do marceneiro é ontologicamente superior à do pintor porque aquele, ao fabricar uma cama, imita a Ideia da cama, seu arquétipo eterno, enquanto este, ao pintar uma cama, imita a cama sensível que já é uma imitação. Por consequência, a representação pictural está afastada mais um grau da Ideia: «A pintura e, em geral, a arte de imitação realizam na sua obra uma existência que está longe da verdade» (603 a). Além disso, tanto o pintor como o tragediógrafo e todos os outros imitadores só produzem um simulacro da coisa, pois não têm de conhecer o que pintam: não há «nenhum saber nem recta opinião no imitador, no que concerne às coisas que vai imitar, relativamente à sua beleza ou à sua defeituosidade» (602 a).

A condenação da arte de imitação não diz respeito somente à obra e àquele que a faz, mas também aos seus efeitos no espectador. Ao convidá-lo a comprazer-se na aparência, elas mantêm-no à distância do verdadeiro: «Todas as composições que têm este carácter são feitas para contaminar o julgamento daqueles que os escutam, pessoas às quais falta o remédio, que

é conhecer qual é precisamente a natureza real das próprias coisas» (595 *b*). As imitações dirigem-se à parte sensível e irracional da alma e, ao fazer isso, em vez de «entreter (a alma) com o que ela tem de melhor» (605 *b*), negocia com o que nela nada vale. Se o poeta for proibido de permanecer no Estado regido por boas leis, será «porque desperta e [...] alimenta este elemento inferior da nossa alma e (porque), ao dar-lhe força, arruína o elemento capaz de raciocinar» (*ibid.*). A representação do patético torna-nos complacentes com o irrazoável em nós: «Será às nossas emoções pessoais que aproveitará a substância destas emoções estranhas» (606 *b*). Portanto, é preciso expulsar da Cidade boa todos aqueles cuja arte mantém e desenvolve as partes irracionais da alma, «alimentando-as e regando-as quando o que é preciso é que fiquem secas» (606 *d*).

Assim se vê que é com a medida da verdade e do bem que são julgadas as produções da arte, e a perspectiva em que se inscrevem estas observações não é a de uma reflexão sobre a arte ou de uma estética da recepção, mas a reflexão política da constituição do Estado perfeito.

Mas não seremos, pelo menos, autorizados a pensar que a categoria de *mimesis* em Platão constitui um conceito unificador de certas *technai* sob a categoria moderna de arte? Apenas muito imperfeitamente. Com efeito, em Platão, a imitação é muito menos um conceito estético que metafísico, que se aplica em primeiro lugar à relação das Ideias e das realidades sensíveis. Além disso, haveria aqui um conceito unificador muito pouco pertinente porque excluiria certas práticas não imitativas como a arquitectura e, inversamente, conduziria à inclusão da sofística (*Sofista*, 234 *b*), da magia (*Sofista*, 235 *a*) e até a imitação das vozes dos animais (*Crátilo*, 423 *c*) na arte.

3. A Poética de Aristóteles. – As reflexões sobre a arte que nos são dadas pelo que chegou até nós da obra de Aristóteles estão principalmente contidas na *Poética*. De natureza

completamente diferente das de Platão, referem-se a uma prática efectiva da literatura: o teatro grego do século IV a.C. Aristóteles parte da arte existente para ordenar esta diversidade empírica, desenvolver os seus princípios, precisar os seus conceitos e fixar as suas regras.

Trata-se, em primeiro lugar, de situar a tragédia no interior do género arte. É a ocasião de se definir aquilo que confirma o que dissemos atrás acerca do sentido da palavra «arte» na Antiguidade. A arte pertence ao conjunto das actividades humanas, mas especifica-se pelo facto de se efectuar em função de um fim exterior: não é uma actividade prática, mas produtiva. Por isso, é preciso distinguir a acção de, por exemplo, bem comer (que mantém a saúde do corpo) da arte do médico que age *com o objectivo* de tratar. Portanto, Aristóteles pode definir a arte no sentido lato do termo, como «uma disposição para produzir acompanhada de regras».

A *Poética* interessa-se por esta arte da *mimesis*, a que hoje chamaríamos literatura. O termo *mimesis* não tem em Aristóteles as conotações negativas que tinha em Platão; por duas razões principais: por um lado, a metafísica aristotélica não induz a mesma hostilidade em relação ao mundo dos sentidos e, por consequência, em relação àquilo que esse mundo imita; por outro, aqui, a imitação não significa cópia servil. É verdade que a imitação se serve do real (neste caso, ela imita bem «homens em acção»), mas é para dar origem a um objecto que é novo: um ser de ficção. Trata do possível, não do existente. Esta arte da *mimesis* tem por finalidade não o verdadeiro, como a história, mas o verosímil. Portanto, a *mimesis* é fabricação; imita a natureza no sentido em que produz *como* a natureza, repete o seu processo.

Aristóteles procede à distinção das diferentes espécies desta arte da *mimesis*. Para fazê-lo, considera três dos seus aspectos: o seu meio (o ritmo, a melodia e a linguagem); o seu objecto: o homem sempre em acção, mas mais ou menos nobre (a comédia

põe em cena homens triviais; a tragédia, seres de excepção); a sua maneira de imitar (narração como na epopeia, ou descrição directa como na tragédia).

Tendo distinguido assim os géneros literários, Aristóteles consagra à tragédia o essencial deste livro I da *Poética* (o livro II, que tratava da comédia, não chegou até nós). Sabendo qual é o seu fim (o verosímil, o possível credível), segue-se um certo número de preceitos: não recorrer às facilidades do maravilhoso ou a situações inverosímeis, unificar a intriga, utilizar uma linguagem elevada empregando figuras como a metáfora, recorrer aos *topoi* ou lugares-comuns da cultura grega (lendas ou episódios históricos conhecidos). Assim, a tragédia pode ser definida como «a representação de uma acção nobre levada até ao seu termo e tendo uma certa extensão, através de uma linguagem elevada e com vários condimentos, utilizados separadamente segundo as partes da obra; a representação é levada a cabo pelas personagens do drama e não por recurso à narração» (1449 b).

A análise de Aristóteles não ignora a recepção da obra e dá lugar à noção de prazer. Prazer retirado, em primeiro lugar, da própria imitação (simultaneamente na sua produção e na sua contemplação). Prazer mais complexo de sentir os efeitos sobre o modo do fingimento e de, por isso mesmo, se purificar dele: «Ao suscitar a piedade e o medo, (a tragédia) realiza uma depuração (*catharsis*) deste género de emoção» (1449 b). Na *Política*, agora a propósito da música, Aristóteles escreve que, «depois de ter recorrido a estes cantos que põem a alma fora de si mesma (as pessoas afectadas por estas emoções como o medo, a piedade ou o entusiasmo) recobram a sua calma [...] e para todos se produz uma espécie de “purgação” e um alívio misturado de prazer» (1341 b). Vemos que estas duas únicas passagens em que se trata de *catharsis* na obra de Aristóteles são breves e enigmáticas. No entanto, é possível dizer que é a *mimesis* constitutiva da tragédia

que realiza esta libertação dos afectos. A tragédia estabelece entre o espectador e o acontecimento patético a distância da ficção. *Mimesis* e *catharsis* são o verso e o reverso do mesmo fenómeno: é a ficção que funda a libertação. Experimentar paixões na distância ficcional a respeito do que a faz nascer é experimentá-las de maneira não habitual, de modo quintessencial. E é da própria transmutação do afecto comum que nasce o prazer trágico.

A feitura desta reflexão aristotélica leva a melhor em vários aspectos, sobre a de Platão. Por um lado, estas reflexões sobre a arte são independentes de considerações metafísicas e éticas. Quando muito, pode ver-se no tema da *catharsis* um ponto pelo qual Aristóteles toca nos efeitos psicológicos e éticos da arte para afirmar, contra Platão, que a tragédia tem um efeito moral e, além disso, político positivo: o de purificar paixões. Por outro lado, para Aristóteles trata-se de dizer a natureza da arte examinada, de contribuir com clarificações para um dado de facto (uma determinada arte que se pratica nessa época) e não, como em Platão, de julgar o seu valor. Finalmente, esta reflexão é uma poética, quer dizer, fornece a uma determinada arte (à tragédia, neste caso) regras e preceitos, não de maneira arbitrária, mas depois de reflexão e exame da sua natureza. A *Poética*, enquanto teoria injuntiva (Anne Cauquelin, *Les Théories de l'Art*, 1998), terá uma influência directa considerável sobre a arte do Renascimento e da Idade Clássica.

III. – Reflexões estéticas sem estética

Portanto, o estatuto destas reflexões da filosofia antiga e medieval sobre a arte e o belo é ambíguo: elas constituem simultaneamente os germes da estética e interditam a sua constituição. Consideremos estes dois aspectos, um de cada vez.

Se o belo é transposição e apresentação sensível do verdadeiro, a filosofia deve ir ao essencial e negligenciar o secundário. O sensível é um objecto ontologicamente indigno e a beleza está algures mas não nas coisas. A estética entendida como reflexão sobre a *aisthêsis* e a beleza sensível não tem nenhuma hipótese. Esta metafísica do belo constitui um obstáculo à estética.

Como o sistema das belas-artes e a ideia moderna de arte que lhe está associada ainda só pertencem ao futuro, também não há lugar para uma estética concebida como teoria filosófica da arte. Entretanto, há práticas notáveis e tratados técnicos que os codificam, como o tratado de pintura e de escultura de Nenócrates no século III a.C. que dá conselhos e preceitos. A Idade Média produz tratados de óptica, reportórios iconográficos de modelos para copiar, obras técnicas destinadas aos pintores, aos escultores ou aos mestres vidreiros. Nestes tratados de praticantes da arte encontram-se por vezes fermentos teóricos importantes. Assim, nos manuais literários vai-se, pouco a pouco, iluminando a ideia de uma autonomia da poesia, distinta simultaneamente da gramática e da métrica. Em suma, não se tratando de exposições sistemáticas, afloram noções como a invenção ou a efusão sentimental, de que mais tarde a estética se ocupará. No Renascimento, Dante, Petrarca e Bocácio escrevem sobre a arte pictural do seu tempo, reunindo deste modo arte figurativa e cultura literária erudita. Os próprios pintores reflectem sobre as suas práticas. Entre os textos mais importantes sobre este assunto, mencionemos os tratados *Da Pintura* de Alberti (1436) e de Leonardo da Vinci (1490), assim como o *Tratado da Arte da Pintura* de G. P. Lomazzo (1584). A contribuição dos praticantes da arte para a reflexão sobre a arte desempenhará um papel decisivo, como se verá, na constituição da estética. Contudo, no decurso deste longo período de artes sem Arte, não existiria estética entendida como teoria da Arte.

Finalmente, e esta consideração liga os dois pontos precedentes, o belo não está ligado à arte de maneira privilegiada. A crença na beleza intelectual proíbe toda a sobrestimação da arte. Também Aristóteles não questionava a arte a partir do belo; e, para Platão, é a dialéctica e não a arte que conduz à beleza.

Portanto, para o período que vai da Antiguidade ao Renascimento, o caso da estética não é exactamente o mesmo que o da metafísica para Aristóteles. Para ele, a palavra «metafísica» não existia e foram os seus discípulos que designaram por esta palavra os textos que, no *corpus* do mestre, estavam colocados depois dos da física. Mas, mesmo que faltasse a palavra, a disciplina estava toda lá. Em contrapartida, no caso da estética, antes do século XVIII não existe nem a palavra nem o campo disciplinar.

Esta situação teórica comanda e explica a ausência de temas que, depois, se tornarão centrais para a estética como o gosto, a experiência, o prazer e o julgamento estéticos. A história da estética também é a história dos seus temas.

Ao mesmo tempo que é impedida a constituição do campo que será o da disciplina estética, estas reflexões são o ponto de partida de problemáticas estéticas.

Este período deu conceitos à estética: contemplação, *mimesis*, *catharsis*. Ela também lhe legou análises que serão retomadas (no século XVIII, Shaftesbury seguirá a sugestão de Platão no *Hípias Maior*, segundo a qual o belo poderia ser útil), desenvolvidas (os séculos XVII e XVIII darão ao tema praticamente só esboçado por Aristóteles da *catharsis* desenvolvimentos amplos e complexos) ou concretamente aplicadas (a arte da Idade Clássica recorrerá largamente à *Poética* de Aristóteles).

Estas reflexões estéticas anteriores à própria estética não insemearão unicamente a disciplina que nasce, mas também dizem respeito à estética de hoje, em que um certo número de debates travados ao longo da Antiguidade prossegue (assim, a

oposição entre Platão e Aristóteles sobre os efeitos das imagens preforma as posições possíveis sobre a questão muito actual da violência no cinema e, por isso, constituem uma espécie de matriz de debates muito contemporâneos). Desde que não nos sintamos ligados a um sistema e consideremos que os argumentos podem ser isoláveis, estes textos antigos podem ser reinvestidos (deste modo, questões actualíssimas como a do realismo das propriedades estéticas podem encontrar argumentos entre os teóricos antigos e medievais da objectividade dos valores). Por fim, estas reflexões convidam a que nos integremos na nossa contemporaneidade: a ligação do belo, da verdade e do bem impediu a constituição de uma estética do belo e a separação da estética e da ética; mas, inversamente e em compensação, a consideração desta época em que a arte não era a Arte e em que o belo não era separável do bem faz aparecer a estética como o fruto de uma configuração histórica particular e põe o problema não só da sua independência em relação à ética, como também o da pertinência de uma estética distinta de uma calística (ciência do belo) mais vasta. Em suma, estas reflexões estéticas anteriores à própria estética dão muito que pensar à estética.

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – Pré-história da estética	13
I. A metafísica do belo, 13	
II. As reflexões sobre a arte, 19	
III. Reflexões estéticas sem estética, 26	
CAPÍTULO II – Nascimento da estética	31
I. Uma nova <i>episthêmê</i> , 31	
II. A estética como crítica do gosto, 36	
III. Baptismo da estética; Baumgarten, 44	
IV. O momento kantiano, 46	
CAPÍTULO III – As teorias filosóficas da arte	51
I. A estética como discurso <i>da</i> arte, 52	
II. A estética como discurso sobre a arte, 55	
III. O artista-filósofo e o filósofo-artista, 63	
IV. Conclusão; arte e filosofia, 69	
CAPÍTULO IV – A estética perante os desafios artísticos do século XX	73
I. A <i>desdefinição</i> da arte, 73	
II. A Escola de Francoforte, 76	
III. A estética fenomenológica, 79	
IV. A estética analítica, 84	
CONCLUSÃO – A estética do futuro	93