

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GABRIEL VILLAMIL MARTINS

POÉTICA CLÁSSICA E ESTÉTICA: DE PLATÃO A BAUDELAIRE

**Porto Alegre
2013**

GABRIEL VILLAMIL MARTINS

POÉTICA CLÁSSICA E ESTÉTICA: DE PLATÃO A BAUDELAIRE

Trabalho de conclusão de curso para a obtenção do diploma de licenciado em Letras: Português/Francês, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Área de Teoria literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Regina Zilberman

2013

GABRIEL VILLAMIL MARTINS

POÉTICA CLÁSSICA E ESTÉTICA: DE PLATÃO A BAUDELAIRE

Trabalho de conclusão de curso para a obtenção do diploma de licenciado em Letras: Português/Francês, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Área de Teoria literária e Literatura Comparada.

Banca Examinadora:

.....
Profa. Dra. Beatriz Cerisara Gil - UFRGS

.....
Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Jr. – UFRGS

Conceito:

.....
Porto Alegre, de de

RESUMO

Pretende-se apresentar um panorama da história da estética. Desde a Antiguidade, através da leitura de diálogos de Platão (*Górgias* e *A república*) e da *Poética* de Aristóteles, até a estética moderna, através da apresentação do texto *Le peintre de la vie moderne*, da autoria de Charles Baudelaire. Da estética clássica, analisam-se, sobretudo, os conceitos de mimesis e catarse, conforme a ordem em que aparecem nas obras de Platão e Aristóteles. A seguir, o período compreendido entre os séculos IV e XVIII é examinado a partir da apresentação sumária, feita por Edgar Roberto Kirchof em *A estética antes da estética*, das teses filosóficas centrais de Agostinho, Tomás de Aquino, John Locke e Alexander Gottlieb Baumgarten, considerado o fundador da disciplina da estética. Conclui-se com o estudo da crítica de arte de Charles Baudelaire e sua teoria racional e histórica do belo, que acabam por determinar uma nova significação ao termo “modernidade”, conforme se verifica em *Le peintre de la vie moderne*, em que Baudelaire critica a obra do pintor Constantin Guys. Pretende-se, assim, definir o que é a beleza para cada um dos autores, como tem sido interpretada através da história e qual o lugar da estética como disciplina cujo objeto é o belo.

Palavras-chave:

estética, estética clássica, estética moderna, modernidade, literatura, filosofia, poética, beleza, arte.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but la présentation d'un panorama de l'histoire de l'esthétique. Dès l'Antiquité, par moyen de la lecture de quelques dialogues de Platon (*Gorgias* et *La république*) et de la *Poétique* d'Aristote, jusqu'à l'esthétique moderne, par moyen de la présentation du texte *Le peintre de la vie moderne*, écrit par Charles Baudelaire en 1863. De l'esthétique classique sont analysés surtout les concepts de mimesis et catharsis, selon l'ordre qu'ils apparaissent dans les oeuvres de Platon et Aristote. Puis, la période comprise entre les siècles IV et XVIII est examinée à partir de la présentation sommaire, réalisée par Edgar Roberto Kirchof dans *A estética antes da estética*, des thèses philosophiques centrales chez Augustin, Thomas d'Aquin, John Locke et Alexander Gottlieb Baumgarten, considéré le fondateur de la discipline de l'esthétique. On conclut le travail avec l'étude de la critique d'art de Charles Baudelaire et sa théorie rationnelle et historique du beau, qui finissent pour donner une nouvelle signification au terme « modernité », comme il est possible de vérifier dans *Le peintre de la vie moderne*, où Baudelaire critique l'oeuvre du peintre Constantin Guys. On entend, alors, définir ce que c'est la beauté pour chacun des auteurs, comment elle est interprétée à travers l'histoire et quelle est la place de l'esthétique conçue comme discipline dont l'objet est le beau.

Mots-clés :

esthétique, esthétique classique, esthétique moderne, modernité, littérature, philosophie, poétique, beauté, art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A MIMESIS E A CATARSE NA ANTIGUIDADE: PLATÃO E ARISTÓTELES	9
1.1 PLATÃO.....	9
1.1.1 A Mimesis.....	9
1.2 SOBRE O QUE NÃO CONVÉM APRENDER POR MEIO DOS JOGOS (AINDA EM A <i>REPÚBLICA</i>).....	15
2 ARISTÓTELES: MIMESIS E CATARSE NA <i>POÉTICA</i>	16
2.1 DEMÉRITO DA POESIA EM PLATÃO E TRIUNFO DA POESIA EM ARISTÓTELES.....	24
3 HISTÓRIA DA ESTÉTICA: DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XVIII	25
3.1 AGOSTINHO (SÉC. IV-V).....	26
3.2 TOMÁS DE AQUINO (SÉC. XIII).....	27
3.3 JOHN LOCKE (SÉC. XVII).....	29
3.4 ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (SÉC. XVIII).....	31
3.5 QUE LUGAR SERIA O DA ESTÉTICA?.....	32
4 CHARLES BAUDELAIRE E A ESTÉTICA MODERNA	34
4.1 A CRÍTICA DE CHARLES BAUDELAIRE À OBRA DE EDGAR ALLAN POE.....	34
4.1.1 Sobre o capítulo I.....	35
4.1.2 Sobre o capítulo III.....	38
4.1.3 Antes da teoria estética.....	39
4.2 O PINTOR DA VIDA MODERNA E A TEORIA ESTÉTICA DE C. BAUDELAIRE..	39
4.2.1 A teoria racional e histórica do belo.....	40
4.2.2 A modernidade.....	41
4.2.3 A arte e a natureza.....	42
4.2.4 A beleza é modernidade e eternidade.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	48

**OBRAS
CONSULTADAS.....**

INTRODUÇÃO

O que é a beleza? Onde se encontra, ou, melhor, onde é constantemente reencontrada ao longo do tempo? Qual é o lugar da estética como disciplina que se dedica ao estudo do belo? Estas três perguntas estão na base das reflexões que faremos ao longo de nossa investigação. A variabilidade de opiniões sobre o que é a beleza, tanto nas obras literárias como nas artes plásticas em geral, foi o interesse primeiro donde se originaram estas pesquisas. Não se trata, porém, de um estudo racional que busque determinar o que é belo e o que não é. Este esforço, aliás, teria o respaldo do próprio trabalho como argumento em contrário, já que constatamos a transitoriedade do conceito de beleza e a impossibilidade de determiná-la de maneira categórica: o belo é constantemente balizado pelo histórico e tudo quanto nele está compreendido.

Os contornos que definem a beleza são tão difusos como os que separam os períodos da história, a moda, o estilo de cada época. Não falta, entretanto, boa filosofia que identifique ou, no mínimo, que busque as regras eternas do que é belo. Assim acontece, na Antiguidade, com Platão e Aristóteles, muito embora entre eles existam grandes diferenças. Cada qual postula para o belo um conjunto de regras a serem seguidas, seja para atingir a verdade eterna, desprezando tudo o que é ilusão, como no caso do primeiro filósofo, seja com a finalidade de se obter a beleza através da imitação, como é discutida diretamente ao longo de toda a *Poética* de Aristóteles.

Ao correr do tempo, muito do que foi pensado sobre estética - ainda que ela não existisse como disciplina e fosse, portanto, tratada indiretamente (KIRCHOF, 2003) - nos aparece como prolongamento das ideias platônicas ou aristotélicas, com acréscimos importantes o suficiente para destacar seus autores como filósofos cuja influência permaneceu na história. Assim é, nos séculos IV e V, com Santo Agostinho, e com São Tomás de Aquino, no século XIII. A filosofia agostiniana despreza o conhecimento da realidade através dos sentidos, afirmando que o único meio de se conhecer a verdade seria através do espírito; daí não podermos falar de estética em Agostinho, uma vez que a percepção do belo acontece pela participação dos sentidos (KIRCHOF, 2003). Tomás de Aquino, por sua vez, acredita no corpo humano e sensível para que aconteça o processo de entendimento do mundo. Mesmo assim, o objeto dos dois filósofos é menos a beleza do que a verdade, e não se pode afirmar que tenham desenvolvido qualquer teoria estética.

Neste percurso, já no século XVII, a filosofia de John Locke tem a originalidade de dispensar toda a metafísica do belo e dirigir suas investigações com bases inteiramente

empíricas. Para Locke, o conhecimento humano se constrói a partir das experiências concretas do homem com o mundo. A diferença em relação a Agostinho e Tomás de Aquino está no fato de que a filosofia de Locke não tem qualquer preocupação em identificar verdades na alma do homem, como a presença de uma função apetitiva (responsável pelas inclinações humanas). O lugar da beleza está no que o filósofo chama de Wit ou discernimento espiritual (KIRCHOF, 2003).

O nascimento de uma disciplina estética só acontece no século XVIII, com Alexander Gottlieb Baumgarten (KIRCHOF, 2003). Aliado à corrente epistemológica e às tradições da poética e da retórica, ele dará, ao conhecimento obscuro da percepção, uma posição tão destacada quanto a que era dada ao conhecimento lógico. Para Baumgarten, existe uma verdade lógica assim como existe a verdade estética (KIRCHOF, 2003).

No século XIX, afastando-nos sensivelmente do domínio filosófico, encontramos a crítica de Charles Baudelaire à literatura e às artes plásticas. Ativemo-nos ao caso mais exemplar: a crítica do poeta às obras de Constantin Guys, em *Le peintre de la vie moderne*, em que Baudelaire formula sua teoria racional e histórica do belo, cujo teor está profundamente envolvido com a causa estética propriamente dita. Ao tratar de uma beleza implicada na transitoriedade, Baudelaire não só confere novas bases ao estudo da beleza, como ressignifica a modernidade (*modernité*), reservando a ela o lugar que está em oposição à eternidade, isto é, ao clássico (JAUSS, 1976). Antes de nos ater a esta teoria, porém, acreditamos ser necessário apresentar seus prelúdios, encontrados na crítica do poeta aos contos e poesias de Edgar Allan Poe. Neste ensaio, Baudelaire avalia muito da obra de Poe a partir de informações biográficas. No entanto, nos momentos em que se atém à crítica fundada naquilo que considera serem qualidades positivas da obra de Poe, Baudelaire registra afeição à originalidade dos contos e poesias analisados, o que, de certa forma, permite entrever um conceito de beleza que estaria dividido em um âmbito geral e outro particular.

O que acabamos de expor são as linhas gerais da maneira como está organizada nossa pesquisa. Nos capítulos I e II, examinamos a estética na Antiguidade, através do estudo dos conceitos de mimesis, em Platão, e de catarse, em Aristóteles. No capítulo III, traçamos o percurso de estética desde a Antiguidade até o século XVIII, em que é definida propriamente como disciplina. O capítulo IV é dedicado à crítica de Charles Baudelaire e ao conceito de *modernité*. Cientes de que a estética é algo cuja complexidade ultrapassa em muito o detalhamento que damos ao longo de nosso esforço, esperamos que nosso leitor tenha em mãos um panorama do que foi desenvolvido sobre a beleza e sobre o belo até o século XIX.

1 A MIMESIS E A CATARSE NA ANTIGUIDADE: PLATÃO E ARISTÓTELES

Procuramos organizar, da maneira mais conveniente possível, dois temas, em Platão e Aristóteles, cuja importância consideramos fundamental para a compreensão das bases conceituais que viriam constituir a disciplina da estética no século XVIII. O estudo do pensamento clássico não esclarece a totalidade dos sistemas filosóficos posteriores que se propuseram à reflexão sobre o que seria o belo e onde poderia ser encontrado, ou através de que meios seria obtido; no entanto, todo o discurso ligado ao campo dos estudos em estética foi influenciado pelos pensadores da Antiguidade (KIRCHOF, 2003). Tendo em vista esta condição de nosso objeto de estudo, a finalidade desta seleção de temas é explicitar as particularidades do pensamento dos dois filósofos, mais do que criticá-las ou explicá-las estabelecendo relações entre uma e outra. Como resultado, esperamos ter uma relação organizada dos temas de que tratam Platão e Aristóteles em suas obras e do modo como cada qual expõe suas ideias sobre *mimese* e *catarse*. As obras selecionadas, para Platão, foram *Górgias* (2013) e *A república* (2010); de Aristóteles, a *Poética* (1966).

1.1 PLATÃO

1.1.1 A Mimesis

1.1.1.1 Em *Górgias*

No *Górgias*, o conceito de imitação não aparece; porém, a arte da retórica é discutida a partir do fato de que, através de seu discurso desonesto, muitos homens tentariam dar a uma mentira a aparência de verdade. Esta ilusão produzida pelo discurso aproxima-se do conceito de ilusão da mimesis, discutida em *A república* nos livros II, III, V e, sobretudo, no livro X. Neste diálogo, Sócrates, o interlocutor, discute a retórica a partir do momento em que o próprio Górgias afirma que ela seria a mais bela das artes (PLATÃO, 2013):

Digo mais: se na cidade que quiseres, um médico e um orador se apresentarem em uma assembleia do povo ou a qualquer outra reunião para argumentar sobre qual dos dois deverá ser escolhido como médico, não contaria o médico com nenhuma probabilidade para ser eleito, vindo a sê-lo, se assim o desejasse, o que soubesse falar bem,

ao passo que Sócrates sequer a considera arte, quanto menos bela.

Com efeito, a retórica está para a legislação assim como a indumentária está para a ginástica, e está para a justiça assim como a culinária está para a medicina. O que Sócrates diz é que este meio de iludir o ouvinte, assim como a culinária, é uma rotina. De fato, o belo visa ao prazer do *bem*, e nem a indumentária, tampouco a culinária, podem fornecer com certeza qualquer coisa que esteja além do prazer e da satisfação. Comparações muito gráficas aparecem para justificar tais ideias: se, em uma cidade, entrassem em competição um médico e um cozinheiro para decidir quem conhece melhor os alimentos que fazem bem à saúde e, se os juízes desta cidade fossem crianças, é certo que o médico estaria derrotado, porque o prazer e a satisfação de alimentos que nos são agradáveis obscurece e ilude a nocividade de muitos deles. Então, se a retórica encontra-se ao lado da culinária e da indumentária e se nenhuma delas consegue acertadamente discernir o que é bom do que é nocivo, logo elas não estão preocupadas com o bem e não podem ser belas. É fundamental ter em conta que o belo não está relacionado ao que apetece, mais ao que é útil para o bem do homem. Belo e bem formam um par irreduzível.

1.1.1.2 Em *A república*

Em *A república*, por meio de diálogos com Glauco, Adimanto e outras personagens, Sócrates delinea seu projeto de uma cidade ideal, em que a virtude da justiça esteja arraigada em todos os habitantes, tanto pessoal como socialmente. A relação entre o cidadão e a Cidade é de analogia: conhecendo-se bem a Cidade, conhece-se, por decorrência, o homem que nela habita, suas virtudes e defeitos. Em outras palavras, ao procurar o modelo ideal de sociedade, encontra-se também o homem ideal. Neste cenário serão discutidos problemas como a educação, a saúde, a moradia, os exercícios físicos e mentais dos guardiões da Cidade, sua formação como cidadãos e as características de cada indivíduo em proveito do todo social. Aí aparece, primeira mente de maneira indireta, a questão da imitação: o que convém e o que não convém ser apresentado à Cidade, tendo em vista que deve-se afastar do homem tudo quanto lhe é nocivo ao desenvolvimento e à percepção verdadeira da realidade. Isto implica falar em poesia e poetas, já que são considerados aquela como conhecimento ilusório e este como ilusionista. Sócrates, então, analisa e diferencia os tipos de imitação favoráveis ao desenvolvimento sadio da Cidade e os que seriam prejudiciais aos seus habitantes.

1.1.1.2.1 *No livro II*

A primeira ocorrência do termo “imitadores” acontece no livro II (373-c), em que também se trata das fábulas (o que são e quais convém contar-se às crianças), das regras e modelos para as composições poéticas e da censura aos poetas que não se conformam a estas regras. Após definir o caráter do guardião da cidade ideal, a próxima investigação de Sócrates será acerca da educação dada a esta classe de cidadãos. Este exame permitiria descobrir como nascem numa cidade a justiça e a injustiça. A partir daí, definem-se a ginástica e a música como as duas grandes esferas pedagógicas que nortearão o desenvolvimento dos guardiães. Ginástica para o corpo e música para a alma (sendo que música, aqui, compreende todas as atividades inspiradas pelas musas, como a poesia, a harmonia dos sons, a pintura, a escultura etc.) são a base da educação do homem na Cidade. É importante destacar que uma parte fundamental da educação musical é ocupada pelas fábulas (os discursos mentirosos que se contam às crianças e que “encerram algumas verdades” [377-c]). Sócrates condena, contudo, o uso de certas fábulas que não conviria contar às crianças: os relatos em que deuses e heróis são mal representados, carregando em si os vícios e falhas encontrados nos homens comuns (são citados alguns versos de Homero e outros de Hesíodo, a título de exemplo).

São formulados, então, dois grandes modelos de composição cujos poetas da República deverão sempre observar. A primeira regra exime Deus de ser a causa de tudo, mas apenas do bem; a segunda define que os deuses não se transmudam para enganar os homens, porquanto sejam deuses e, assim, descer a uma natureza inferior com um motivo torpe seria indigno de sua parte. Por fim, censuram-se os poetas que agem de forma contrária e afirma-se que para eles não há lugar na cidade que se delineaia.

1.1.1.2.2 *No livro III*

Neste livro, Sócrates discorre sobre verdade e mentira (389-b,c), sobre como convém falar dos homens na poesia, sobre as formas poéticas (os gêneros da imitação), sobre o fundo e a forma da dicção, sobre o canto e a melodia, sobre o lugar da imitação na cidade ideal e sobre a mentira do mito. Este terceiro livro dá prosseguimento à definição do modelo de educação mais adequado aos guardiães da república. Serão, entretanto, tratados com mais vagar a fábula e as formas de relatos sob as quais ela poderá figurar. Estes conceitos serão fundamentais para compreender o que Platão entende por mimese e como ela está presente na criação dos poetas que serão ou não admitidos na cidade. O poder da imitação e o bem ou mal

que é capaz de realizar serão um tema recorrente de modo indireto no livro VII e explícito no livro X.

Em primeiro lugar, convém colocar em evidência a necessidade da mentira como a entende Sócrates: ela é inútil aos deuses, mas útil aos homens sob a forma de remédio, estando reservada a administração de tal medicamento somente aos médicos, sendo que os leigos não devem sequer tocar nele. Com isso, quer-se dizer que o emprego da mentira está reservado exclusivamente aos chefes da cidade para todos os casos em que julgarem necessário enganar, em proveito da cidade, tanto os inimigos como os próprios cidadãos. Qualquer outra pessoa está, portanto, proibida de mentir. Este raciocínio leva novamente a considerar a atividade poética na cidade. Ora, se os poetas são aqueles que imitam e se imitar é uma forma de dissimulação, como será possível a poesia na cidade? Sócrates adverte que os imitadores muito têm pintado deuses como se estes fossem homens, daí a afirmação de que ou se deve pintar homens falhos, ou deuses perfeitos, mas jamais misturar suas qualidades. Ainda tendo em vista Homero e Hesíodo, é dito que os poetas amiúde pintam os justos infelizes e os injustos felizes, e que este tipo de exposição não conviria ao plano pedagógico traçado para os guardiães.

Após ter assim tratado do conteúdo, que Sócrates chama o “fundo” da dicção das fábulas, a proposta seguinte é enumerar as formas da dicção. Para contar os acontecimentos passados, presentes ou futuros, os poetas empregam ora o relato simples, ora o imitativo, ora uma mescla de ambos a um só tempo. O relato simples é aquele em que o poeta fala em seu próprio nome e, nas palavras de Sócrates, “não procura voltar nosso pensamento em outro sentido, como se fosse outro o autor destas palavras e não ele próprio” (393a-b). O relato imitativo acontece quando o poeta se dissimula (393-d) e fala sob o nome de outrem, tornando sua elocução semelhante à da personagem cujo discurso ele nos anuncia. Exemplo: Homero imita Crises na abertura da *Ilíada*.

A terceira forma de relato é uma combinação das duas anteriores. Cada gênero literário tem sua forma própria, daí que na tragédia e na comédia o relato seja inteiramente imitativo, nos ditirambos seja simples e na epopeia, como em muitos outros gêneros, seja a combinação de ambas a forma de relato que predomina.

A reflexão que segue imediatamente estas explicações é a que tenta definir se haveria ou não lugar para a imitação na cidade. Aqui é necessário fazer menção ao princípio da unidade proposto por Sócrates; o de que cada cidadão, dispensado de todas as outras obrigações, deverá exercer exclusivamente o seu ofício, nada fazendo além nem imitando coisa alguma (395-c); contudo, se for imitar, que seja imitação das “qualidades que convêm

adquirir desde a infância: coragem, temperança, pureza (...)” (395-c,d). O que Sócrates propõe é que seria digno imitar um homem bom, mas desprezível imitar alguém inferior. É necessário que a imitação seja vista com desprezo pelo homem comedido, ou então, no máximo, como um divertimento (396-e). Assim, a forma mais conveniente para que os cidadãos se expressassem seria o relato misto, sendo necessário que, em um relato longo, haja o mínimo possível de imitação, predominando o relato simples. Terminado este ponto, são consideradas as imitações do canto e da melodia, composta por palavras, harmonia e ritmo. Seria necessário eliminar as harmonias plangentes (a lídia mista, a lídia aguda e outras similares), restando apenas as harmonias dória e frigia. A música é aqui entendida como o amor ao belo e, neste sentido, nenhuma má imitação (de coisas vis, baixas) será admitida na cidade, seja na poesia, na melodia, na pintura, na arquitetura ou qualquer outra arte (400b-d).

1.1.1.2.3 *No livro V*

Neste quinto livro, retoma-se a problemática das aparências (ilusões), mas do ponto de vista de uma epistemologia cujo objetivo é definir o conhecimento verdadeiro, construído a partir das formas puras, e o conhecimento das aparências, que se constitui sobre as aparências das coisas. A opinião (doxa) é o saber oposto ao da ciência (conhecimento) (476-d): para Sócrates, os verdadeiros filósofos são os que se comprazem na contemplação da verdade. O filósofo ama o que é uno, o que é um (o belo em si) e não se deixa impressionar pela aparência de diversidade das coisas, como as belas vozes, as belas figuras, as belas cores etc. (isto tudo, ao contrário das formas puras, representa a matéria-prima do conhecimento construído pela doxa) (476-b). Com efeito, quem conhece as belas coisas, mas não acredita que possa existir a beleza em si mesma, está sonhando (esta metáfora do sonho e da realidade, ligados pelo ato de ver, está aqui anunciando, de certa forma, o que será detalhadamente tratado nos livros VI e VII como a visão e a contemplação da verdade), logo, seu pensamento é opinião (doxa) e não conhecimento (476-d), uma vez que não atinge a verdade daquilo que tenta apreender por meio dos sentidos. A doxa é o pensamento que se encontra entre o ser e o não-ser, isto é, entre a ciência e a ignorância. É também uma capacidade distinta da ciência, porque se aplica a um objeto também diferente. Ao passo que a ciência se ocupa do ser, a opinião se ocupa daquilo que parece ser. Seria contraditório que entendêssemos o seu objeto como o próprio não-ser, porquanto nenhuma forma de conhecimento tenha como ocupar-se daquilo que não é. Por fim, esta divisão entre as formas de pensamento divide igualmente os homens que a elas se apegam, sendo que o filósofo, apoiado na ciência, busca a verdade por

meio da razão e desconfia das sensações, e o filodoxo constrói seu pensamento puramente a partir da realidade que seus sentidos podem apreender (480-b).

1.1.1.2.4 *No Livro X*

No último livro de *A república*, o conceito de imitação (*mimesis*) é examinado tendo em vista os males que dela decorrem. A condição do imitador também é discutida. Logo no início do livro, Sócrates diz ser necessário retomar o conceito de imitação que fora discutido no livro III. Conforme o diálogo avança, é afirmado que a não admissão da imitação na poesia é a causa da boa fundação da cidade (595a,b). Sócrates compara a imitação a um espelho (o que retoma a imagem do mito da caverna e os reflexos dos objetos nas superfícies polidas)¹, onde tudo é um reflexo das coisas que, de per si, já seriam reflexos das formas eternas. Com efeito, há três dimensões do mesmo objeto, como, por exemplo, há a forma da cama (eterna e imutável), a cama feita pelo marceneiro e a cama reproduzida pelo pintor. Neste raciocínio, Deus é o criador natural do objeto, o marceneiro é o artífice do objeto e o pintor é o imitador deste objeto, o que o coloca como autor de uma produção afastada três graus da natureza e, além, como alguém que imita as obras dos artesãos tais como parecem ser, ou seja, o imitador imita aquilo que parece tal como parece. Um trabalho nestes moldes não teria jamais espaço na cidade, porquanto difunda a ignorância e o vício através do fascínio exercido pelos ornatos próprios a cada arte (como o são as rimas para a poesia). De fato, Sócrates critica veementemente Homero quando versa sobre as guerras, o comando dos exércitos, a administração da cidade, a educação do homem, sendo que o poeta não é nada além de um *mero criador de imagens* (599c-e). A crítica de Sócrates também se dirige aos poetas por outra parte. Ao definir três artes para cada objeto (uso, fabricação e imitação) e ao afirmar que as propriedades, a beleza, a perfeição de um objeto estão em função do uso que dele é feito seja pelo homem, seja pela natureza, o imitador agora se encontra afastado da verdade tanto

¹ A imagem do mito é a seguinte: em uma morada subterrânea, encontram-se diversos homens acorrentados pelas pernas, braços e pescoço, de modo que a única coisa que podem contemplar é uma parede diante de si. A certa distância das costas destes homens, crepita uma grande fogueira que se encontra há alguns metros da saída da caverna. Lá fora, a luz do dia brilha e passam, incessantemente, diversos comerciantes expondo suas mercadorias. Como estivessem impedidos de volver a cabeça e divisar estes comerciantes e seus objetos, tudo o que os homens acorrentados poderiam ver seriam as sobras dos comerciantes e mercadorias projetadas, pela luz da fogueira, contra a parede diante de seus olhos. Assim, tomariam as sombras pelos próprios objetos. Por algum acaso, no entanto, um dos homens acorrentados conseguiria livrar-se dos grilhões e, aos poucos, deixaria a escuridão da caverna. Veria, então, não sem dor e atordoamento, que fora dali existe a realidade toda iluminada, e compreenderia que tudo o que avistara até então não passava de mera sombra dos objetos reais. Esta metáfora da passagem das trevas para a luz representa o caminho feito pelo filósofo: da ignorância à sabedoria (conhecimento).

no que diz respeito ao uso como no tocante à fabricação. Ele não possui, logo, *ciência nem opinião reta* (601b-e). O maior mal da poesia é, porém, corromper inclusive as pessoas honestas; ela está oposta à razão e à filosofia, devendo ser banida da cidade, a menos que tenha suficientemente justificado o motivo para ser admitida.

1.2 SOBRE O QUE NÃO CONVÉM APRENDER POR MEIO DOS JOGOS (AINDA EM A *REPÚBLICA*)

Não se trata de atribuir ao diálogo de Platão uma antecipação do que seria a catarse para Aristóteles. No entanto, quando discursa sobre o perigo de alguns jogos das crianças e de como a contravenção insinua-se nestas práticas lúdicas, verifica-se que é atribuída às brincadeiras alguma função de ensinamento, não obstante fosse indesejado na República. A passagem é encontrada no livro IV (425-a) (PLATÃO, 2010), onde se afirma que, no tocante à ginástica e à música, nada de novo deve ser introduzido contra as regras estabelecidas e atenção especial deverá ser dedicada aos jogos das crianças, pois é no interior deles que a libertinagem se insinua “docemente”: “se os jogos e as crianças escapam à regra, é impossível que venham a ser, depois de crescerem, homens submissos às leis e de comportamento exemplar”. (425-a).

2 ARISTÓTELES: MIMESIS E CATÁRSE NA *POÉTICA*

Na *Poética*, ao contrário do que ocorre em *A república*, as atenções do autor estão voltadas para a imitação de seu ponto de vista interno e estrutural. Não existe preocupação em demonstrar danos ou benefícios que o ato de imitar traria a uma sociedade. Estuda-se a imitação em si, tal qual existe e é praticada pelos homens, a imitação vista diretamente, em suas partes quantitativas e qualitativas, na boa ou má representação dos poetas (os erros essenciais e acidentais), nos sentimentos e efeitos produzidos pela imitação que é tragédia (o terror, a piedade e a catarse como purificação destes dois sentimentos) (ARISTÓTELES, 1966). Nem por isso, entretanto, o autor deixa de lado questões como a gênese da imitação e o prazer em imitar, ou o tipo de aprendizado e atividade discursiva que decorrem da imitação, como se verifica logo no capítulo IV da obra.

A maneira como Aristóteles concebe a *Poética*, embora bastante sistemática, deixa lacunas onde as interpretações dos estudiosos divergem. De tais elipses, três são fundamentais para o entendimento do que o filósofo pondera em termos de estética (aqui entendida como a questão do gosto e o prazer que advém da contemplação das belas coisas). A poesia é imitação, cabendo analisar as causas deste conceito (o que nos leva à própria origem da poesia) e seu objeto tanto na tragédia como na comédia. Ademais, a catarse é, talvez, o grande mistério da *Poética* e, sobre ela, Aristóteles nada esclarece além de que se trata da purificação das emoções de terror e piedade. Não são, portanto, poucas as teorias que tentam decifrar esta definição, sendo pontos de discórdia tanto os sentimentos purificados, como o sentido de purificação e sua natureza (essencialmente cognitiva ou então passional?). Se catarse é, por decorrência, um efeito cuja causa é a imitação, deve-se também levar em conta que o imitar é produzido por um poeta e terá mais ou menos êxito dependendo da maneira como ele o faz. O trabalho e a função do poeta estão, na *Poética*, ligados estritamente à poesia. Desta forma, quando falamos em uma função do poeta, destacamos que este conceito tem seus limites definidos pela ligação que sustenta com as definições de poesia como imitação e está isento de um significado social propriamente dito (ARISTÓTELES, 1966).

A primeira frase da *Poética* resume, sem margem para dúvidas, o que é a poesia para Aristóteles: ela é imitação. A epopeia, a tragédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística são imitações. São, contudo, imitações de ações e não de homens em particular. Embora esteja afirmado, no segundo capítulo do livro, que a tragédia procura imitar homens melhores e a comédia homens piores do que ordinariamente eles são, anteriormente também é dito que os imitadores imitam homens que praticam alguma ação.

Estas ações imitadas compõem o que o autor denomina de mito (ARISTÓTELES, 1966). Se a tragédia imita, então, as ações que formam o mito tradicional, logo, é definida como o produto do trabalho poético sobre elas, daí que se possa também dizer que o real objeto expresso na e pela poesia seja a natureza. E aqui é importante destacar a oposição que existe entre este conceito de imitação da natureza em Aristóteles e o mesmo conceito em Platão, já que, na maior parte do tempo, a Poética parece dialogar com o platonismo no tocante à imitação e ao poeta. Se Platão concebia aquela como mera cópia (afastada em três graus da verdade) de agentes, Aristóteles a vê como imitação de ações cujo fulcro são as leis da necessidade e da verossimilhança. Esta particularidade da poética aristotélica é mais do que simples diferença assinalando uma das divergências entre mestre e discípulo. Ela é, além disso, ao lado da catarse, o traço que confere à *Poética* o status de grande originalidade doutrinária. Mesmo assim, no entanto, a incompatibilidade entre os dois filósofos não se resolve, porquanto na visão platônica as próprias ações, ainda que pautadas por aquelas duas leis, pudessem ser consideradas má pedagogia social.

A ordem como os elementos da poesia imitativa são tratados na *Poética* indica o raciocínio de Aristóteles quanto ao seu conceito de imitação. Com efeito, a fábula e o mito (a trama dos fatos) ocupam a posição central na tragédia, já que a imitação é de ações. Se assim não fosse, e o pensamento e o caráter ocupassem aquela posição, teríamos não ações, mas agentes a serem imitados, aproximando a definição aristotélica da poesia ao conceito de mimese em Platão.

Outra particularidade da Poética está em apontar as causas geradoras da poesia. Em primeiro lugar, o imitar é congênito no homem, que, através da imitação, apreende as primeiras noções. A segunda causa é o deleite naquilo que é imitado, ou seja, o prazer que vem da imitação, sendo que, no parágrafo seguinte, Aristóteles afirma que este prazer se realiza porque o homem se compraz em aprender. Ora, no momento em que apreciam as imagens, os homens “apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’” (ARISTÓTELES, 1966). Desta complementação que o autor confere à segunda causa da poesia abriu-se uma fonte de discórdia nas interpretações. Ele parece ser categórico no primeiro momento, quando afirma apenas que o homem sente prazer em contemplar a imitação, dando sustento às afirmações dos que enxergam, nesta segunda causa geradora da poesia, um motivo essencialmente estético para o deleite. Por outro lado, apoiando-se no que aqui chamamos de complementação daquela causa, há os que pretendem o deleite como fruto exclusivo da cognição, isto é, fruto daquela atividade discursiva que procura evidenciar qual é o objeto imitado na poesia. Seja como for, se, na poética, é com

Platão que Aristóteles dialoga (combatendo, na maior parte das vezes, dada a nítida diferença entre os tratamentos dados pelos dois filósofos ao tema da imitação), talvez não estivéssemos nos afastando da problemática da mimesis caso imaginássemos uma tragédia sendo assistida pelos prisioneiros da caverna de Platão. Não tentemos igualar, nesta situação, os atores da tragédia às sombras na parede da caverna - pois já ressaltamos que na *Poética* a poesia imita ações. Estas seriam as sombras -, mas concentremo-nos no prazer com que a improvável plateia poderia discorrer sobre o espetáculo e tentaria nele identificar fatos ocorridos (o mito tradicional), ou então os que poderiam ter acontecido, ou ainda qual seria a ação representada pelos agentes do ponto de vista axiológico (em outras palavras: qual é o vício representado. Qual é a virtude?). Embora Platão comparasse os prisioneiros da caverna a homens incapazes de enxergar o belo em si, porque amantes dos espetáculos, das cores e das formas, ele igualmente destaca o interesse destes homens em discorrer sobre cada sombra de objeto projetada na parede:

E se eles então se concedessem entre si honras e louvores, se outorgassem recompensas àquele que captasse com olhar mais vivo a passagem das sombras, que se recordasse melhor das que costumavam vir em primeiro lugar ou em último, ou caminhar juntas [...] (2010, p.266).

Então, mesmo se não somos filósofos, experimentamos o prazer e a emulação no conhecimento das coisas do mesmo modo como os prisioneiros competiam entre si no ato de identificar as sombras na parede. De uma forma ou de outra, o prazer está assegurado, mas àqueles que conhecem o objeto imitado é garantido maior deleite na contemplação. Agora podemos compreender de forma mais clara o que Aristóteles pretendia quando afirmava que os homens a quem o original (o objeto imitado) é desconhecido não sentem, na imagem imitada, outro prazer que não o de contemplar a execução, a cor “ou qualquer outra causa da mesma espécie”. (1966, p. 71).

Arriscando-nos novamente e adentrando a catarse – tema mais controverso a que nos propusemos discutir, tanto pela ambiguidade nas palavras de Aristóteles, quanto pelo que ele mais não diz do que explicita, no momento em que afirma ser a catarse a purificação dos sentimentos de terror e piedade (1966) -, teríamos, neste deleite contemplativo, um ápice, variando em maior ou menor grau em função de se conhecer ou não o objeto da imitação (o mito tradicional). A tal chamaremos, provisoriamente, a catarse, quando se tratar da tragédia. E por purificação entenderíamos o momento – aqui compreendido como uma das partes qualitativas da tragédia (peripécia, reconhecimento ou catástrofe) - em que os sentimentos de

terror e piedade do espectador se revelariam a ele mesmo com intensidade máxima. Desta forma, seria possível definir a tragédia como a fabulação que nos permite enxergar os sentimentos de terror e piedade da maneira mais lúcida. A lucidez de Aristóteles, com efeito, é contrária à de Platão: para o primeiro, aquele que se ilude (que experimenta as sensações da imitação) adquire algum tipo de sabedoria, mas, para o fundador da Academia de Atenas, toda forma de ilusão é também ignorância.

A breve especulação que fazemos de modo algum pretende vantagem contra as que vieram e vêm sendo trazidas pelos teóricos e estudiosos da Filosofia e da Literatura. Pelo contrário: ela estaria situada ao lado das demais, comungando a um só tempo da corrente (majoritária) que afirma ser a catarse a purificação exclusivamente dos sentimentos de terror e piedade e daquela cuja tese central é a de que ambos estes sentimentos são fruto da própria imitação trágica e não o terror e a piedade tal qual como se encontram fora da tragédia. Para ambos os grupos a que se filia nosso raciocínio há seu contraponto. Respectivamente: (a) a catarse purifica sentimentos diversos; (b) o terror e a piedade são os mesmos encontrados fora da tragédia, mas são nela e por ela purificados. Como aqui não pretendemos maior aprofundamento nestas doutrinas, limitamo-nos a explicar que a origem da primeira se encontra na ambiguidade do texto grego em “desses” ou “de tais sentimentos” purificados (ARISTÓTELES, 1966) e que o contra-argumento à segunda é o próprio fato de, ao menos na *Poética*, Aristóteles tratar uma só vez da catarse e, por outro lado, apontar inúmeros recursos a serem utilizados para que o mito tradicional seja mudado em fábula trágica, tendo tais recursos como meios de obtenção do terror e da piedade. Há, ainda, a dificuldade sugerida pela própria palavra “purificação”... Sem nos determos demasiado no mérito, afirmamos que, na concepção de catarse tal como ora expomos, seria de todo inapropriado entendê-la como cessação dos sentimentos de terror e piedade, uma vez que assim teríamos uma ação (a tragédia) cujo fim último seria o de eliminar os próprios efeitos.

Havíamos afirmado, contudo, que a catarse é o auge da sensação de deleite experimentada pelo espectador. Para que melhor se compreenda o que pretendíamos, convém elucidar que este deleite não está associado imediatamente a uma sensação agradável: ele é a culminância da paixão experienciada pela plateia e obtida a custo da sábia habilidade do poeta em dar a devida representação artística a seu objeto. Assim, o acontecimento da catarse é algo essencialmente contraditório, porque faz surgir o prazer na paixão entendida como sofrimento, o que nos conduz a refletir sobre o que são, afinal, o terror e a piedade, como sentimentos criados e purificados pela própria tragédia. Aristóteles os define da seguinte maneira: “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito

do nosso semelhante desditoso” (1966, p. 82). Ora, se a piedade é sentimento que nos aproxima de nosso igual e desperta a compaixão perante seu imerecido infortúnio, o terror é a força contrária e nos repele do que contemplamos: já que é nosso semelhante o desditoso, bem poderíamos ser nós. A depender do momento da tragédia, experimentamos mais um ou outro daqueles sentimentos; porém, para o conceito que ora expomos, o que importa é o fugaz equilíbrio entre as duas forças. É daí que se poderia falar propriamente em um fenômeno estético, como avalia Eudoro de Sousa, na introdução a sua tradução da *Poética*: “Esta ‘situação’ à distância propicia ao conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determina a função catártica, não como ética, fisiológica, ou hedonística, mas sim, como principalmente estética e finalmente gnósica”. (ARISTÓTELES, 1966, p. 67). Em síntese, a catarse estaria diretamente associada à percepção e ao conhecimento, o que significa dizer que ao poeta está reservado o trabalho de organizar a poesia de maneira a que os elementos artisticamente representados atinjam a percepção do espectador de modo a conduzi-lo àquele conhecimento. Há, aqui, algo que vem a ser acrescentado a nossa definição anterior de catarse: a estrutura do mito trágico, conforme a entende Aristóteles, deverá ser orgânica, tendo então todas as suas partes inter-relacionadas e complementares, seguindo aquele princípio do belo, que consiste na grandeza e na ordem (ARISTÓTELES, 1966). Por conseguinte, se, como afirmamos, o poeta deve concentrar esforços em tornar “acessível” ao público o aprendizado pela percepção e se este é um trabalho onde as partes formam um todo orgânico, logo é incoerente pensar em uma catarse cujos limites estejam temporalmente definidos de acordo com alguma das partes qualitativas da tragédia. Com efeito, não se pode fazê-la equivaler ao reconhecimento aliado à peripécia (onde provavelmente a situaríamos caso incorrêssemos neste erro), tampouco à catástrofe. É necessário ampliar a definição que demos anteriormente, entendendo a catarse não mais como o auge do prazer nas sensações de terror e piedade, mas sim como o efeito que se atualiza passo a passo, desde o princípio até o fim do próprio desenvolvimento interno da tragédia.

Desta última definição surge outra dificuldade, sempre da mesma espécie que a anterior: quando principia a catarse e quando tem seu fim? Não hesitamos em afirmar que, para Aristóteles, ela inicie e termine segundo o início e o término da própria tragédia, já que ele entendia o mito trágico segundo os princípios da grandeza e da ordem e, mais do que isso, afirma claramente que é a tragédia que suscita o terror e a piedade e “tem por efeito a purificação dessas emoções”. (1966, p. 74). Acontece que, havendo aprendizado, há a aquisição de algum tipo de conhecimento (podendo ser aqui entendido como sabedoria) que é levado adiante, porquanto, apesar de ter sido produzido pela imitação do poeta, forma-se

gradualmente no espírito e na inteligência do espectador (daí que, para Eudoro de Sousa, a catarse seja uma situação finalmente gnósica). Enfim, até que ponto as noções apreendidas estética e gnosiologicamente mediante o espetáculo de uma tragédia não influenciariam a purificação dos sentimentos de terror e piedade experimentados pelo espectador quando entrasse em contato com outras tragédias? Não é a catarse um fenômeno comum à percepção e ao conhecimento? Então o que nos impede de defini-la como uma função essencial da própria intertextualidade ou mesmo relacioná-la a outros horizontes do saber? É questão que permanece em aberto e que não temos a pretensão de responder neste momento, tampouco resolver, considerando que tal fosse possível.

No desenvolvimento de nossa exposição, já se pode sentir repontando amiúde a presença do poeta e de sua atividade. Intencionalmente, não quisemos dissociar a poesia de quem a produz; a imitação e aquele que imita. No capítulo IV da *Poética*, Aristóteles nos adverte de que há homens mais propensos à imitação e que, no princípio, pouco a pouco, deram origem à poesia, “procedendo desde os mais toscos improvisos” (1966, p.72). Mais adiante, ao capítulo XIV, temos que “quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos” (1966, p.84). Partindo destas considerações, pressupomos que o autor não esteja (não, ao menos, plenamente) de acordo com a concepção que atribuía ao poeta uma qualidade divina, como um ser inspirado pelos deuses no momento em que compunha sua imitação. A imagem de poeta que entrevemos em Aristóteles é de suma importância se considerarmos que, para autores como Platão, se o conhecimento dos poetas provinha de mãos divinas, então não era verdadeira sabedoria: eles não conheceriam aquilo que sabem, ao passo que o filósofo, ao preço de progredir paulatinamente rumo ao conhecimento do fixo e imutável, apropria-se do saber de maneira consistente e mais confiável do que a loucura vivenciada pelo poeta inspirado (PLATÃO, 2010). Isto colocava em posições antagônicas poesia e filosofia, culminando no severo julgamento platônico da arte dos imitadores, isto é, o banimento de todos os poetas da República. Em Aristóteles, por outro lado, não existe propriamente antagonismo: quando, no capítulo IX da *Poética*, encontra-se a indicação de que o poeta deverá ser mais fabulador do que versificador, pois, do contrário - e se o mito fosse meramente posto em versos - teríamos um historiador e uma história metrificada, é exatamente esta qualidade de fabulador do poeta o que faz da poesia algo “mais filosófico e mais sério do que a história” (ARISTÓTELES, 1966). Com efeito, a história refere-se ao particular e a poesia ao universal, no sentido propriamente humano deste termo. O que Aristóteles entende por universal é a capacidade da poesia em “atribuir a um

indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” (ARISTÓTELES, 1966, p. 78). A arte do poeta está, pois, em guiar-se pelas leis da necessidade e da verossimilhança para representar não só o sucedido, mas o que poderia ter acontecido.

De acordo com Eudoro de Sousa sobre Aristóteles, na *Poética*, se de fato é “com Platão que ele discute, é Platão que ele refuta, é contra Platão que ele combate” (ARISTÓTELES, 1966), temos duas grandes oportunidades de verificar este debate intertextual. Dois capítulos da *Poética* nos parecem exemplares no que diz respeito ao contraste de opiniões entre os dois filósofos: o capítulo XVII trata de exortações ao poeta trágico e é onde se expõem duas ideias centrais sobre sua atividade. Segundo Aristóteles, a reprodução dos gestos das personagens será mais persuasiva quanto mais o poeta tenha vivido as paixões que nela se revelam, sendo que o fazer poético é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados. Se analisarmos ambas as afirmações tendo em conta a *Poética* como uma “resposta” a Platão, logo concluimos que, quando se trata dos imitadores, a vivência real das paixões imitadas na poesia, assim como a própria persuasão, são qualidades positivas, o que se opõe diretamente ao o pensamento platônico, em que o imitar deveria ser evitado ao máximo porque, imitando, os homens correm o risco de se tornar propícios a paixões perniciosas à Cidade. Em outras palavras, a exortação aristotélica ao poeta começa por onde termina a crítica platônica. Ademais, o fato de a atividade poética ser conforme aos bem dotados ou a temperamentos exaltados destoa completamente da rigidez do caráter humano como é preconizado em *A república*, já que a exaltação era indicativo de desordem entre as três partes da alma (cognitiva, apetitiva e irascível) (PLATÃO, 2010).

O outro capítulo crucial no desenvolvimento da crítica contra Platão é o XXIV, onde o autor diz: “O poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador [...]. Homero, após breve intróito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada [...]” (ARISTÓTELES, 1966). Já em *A república*, livro III, Sócrates adverte Adimanto de que o relato imitativo deve ser utilizado o menos possível pelos homens da Cidade, uma vez que a imitação pressupõe que a mesma pessoa tome para si características diferentes e mesmo opostas, ofendendo a própria justiça individual como Sócrates a define (cada cidadão devendo ocupar-se de uma só tarefa e ser uno) (PLATÃO, 2010). O perigo em admitir a imitação na Cidade advém da cisão que o ato de imitar provoca no imitador, sendo que o próprio Homero é censurado no exato momento em que se vale do relato imitativo para dar voz a suas personagens. Uma vez mais, a oposição entre mestre e discípulo é direta. Isto acontece porque, em *A república*, o questionamento central gira em

torno da justiça, definida tanto social quanto individualmente. Imprescindível, então, que a função do poeta fosse posta em relação ao bem e à inteireza da sociedade e ao equilíbrio da alma no indivíduo. A preocupação de Aristóteles foi outra, na medida em que discutiu diretamente a arte, o artista e o objeto artístico, sem preocupar-se em ligá-los a qualquer função pedagógica na formação dos cidadãos. Aristóteles parece, com efeito, buscar a compreensão do fenômeno poético e da percepção artística partindo da experiência dada, isto é, das tragédias encenadas, dos poetas conhecidos, dos efeitos da imitação, das regras para bem reproduzi-los e dos sentimentos gerados pela tragédia. Tudo isto no quadro de uma sociedade real em que a arte era efetivamente vivenciada, e não em um modelo idealizado de cidade.

Em suma, deixamos de parte, em nossas considerações, os momentos em que Aristóteles discorre sobre a técnica da arte propriamente dita (os capítulos XXII, XXIII e XXV), pois o procedimento artístico, muito embora esteja diretamente ligado à percepção estética, foge à essência do que entendemos por “concepção geral do belo”. Naqueles capítulos, Aristóteles trata das qualidades contingentes da tragédia no que diz respeito ao fazer poético enquanto técnica. Não obstante, são muito significativas algumas destas qualidades para que se entenda mais claramente a concepção de beleza aristotélica. Sem pretensão de grande aprofundamento, citamos, do capítulo XXII, a qualidade essencial da elocução: clareza sem baixeza (ARISTÓTELES, 1966), pois nada que seja vulgar poderá ser belo. Ainda no mesmo capítulo, é dito que o emprego de metáforas revela o engenho natural do poeta, visto que “bem se aperceber das metáforas, significa bem se aperceber das semelhanças” (1966, p. 95). A importância da concisão da epopeia aparece no elogio à *Ilíada* e à *Odisseia*, no capítulo XXIII, por não ser possível extrair mais do que uma ou duas tragédias de cada um daqueles poemas. Finalmente, o ponto fundamental do capítulo XXV é a diferenciação entre os erros essenciais e acidentais na poética. Aristóteles conclui que comete falta menos grave o poeta “que ignore que a corça tem dois cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico” (1966). Em outras palavras, o erro essencial é mais condenável do que o acidental. Esta última citação ratifica a ideia aristotélica de que o poeta deverá, sempre, ser mais fabulador do que versificador. Eis o que podemos afirmar sobre as concepções estéticas mais gerais da *Poética*.

2.1 DEMÉRITO DA POESIA EM PLATÃO E TRIUNFO DA POESIA EM ARISTÓTELES

A república e a *Poética*, ainda que partilhem de temas em comum, guardam muitas diferenças entre si no tocante ao modo como cada autor aproxima-se de seu objeto. Se a inquietação de Platão era, sobretudo, de ordem política, Aristóteles parte de um entendimento bastante empírico e dispensa o que poderia ou deveria ser a poesia para ater-se ao que ela é. Queremos dizer que sua preocupação jamais foi a de definir como a imitação poderia afetar uma sociedade perfeita, que existiria somente em hipótese. Ele inicia suas reflexões definindo aquilo que a poesia é, partindo do fato de que ela existe no mundo e é preciso torná-la objeto de estudo e classificação. Neste sentido, livre do constrangimento político, o filósofo encontrou terreno propício para refletir diretamente sobre o aprendizado através da poesia, sem preocupar-se em submetê-lo a regras morais e a uma legislação cujo fim seria edificar a cidade perfeita. Ao descrever o que a poesia é, ele tenta compreender o funcionamento e a estrutura internos de seu objeto de estudo. É por esta razão que nos legou as primeiras considerações sobre a catarse. E é pelo motivo contrário que não dispomos de muitas fontes platônicas que tenham aproximando-se desta problemática. Assim, o que se tem ao final da seleção de temas que realizamos é a oportunidade de constatar dois modos diversos de estudo do objeto poesia, compreendido como imitação e também aprendizado. Ao fim, temos traçado um mapa que poderá oferecer-nos uma ideia geral sobre as dimensões que o estudo da poética assumiu na Antiguidade.

3 HISTÓRIA DA ESTÉTICA: DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XVIII

Em *A estética antes da estética* (KIRCHOF, 2003), E.R. Kirchof realiza um percurso das concepções do belo e da percepção estética, desde Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke até Baumgarten. Através da análise sumária do pensamento destes filósofos, pretendemos traçar um panorama dos conceitos que influenciariam a criação da disciplina estética propriamente dita, o que só ocorrerá com Baumgarten, no século XVIII, quando o conhecimento sensível passa a ser considerado efetivamente como uma espécie válida de conhecimento, e não, como outrora, mera confusão e obscuridade.

Ao tratar daqueles autores, teremos pouco ou quase nada que afirmar em relação à estética em si (à exceção de Baumgarten), mas do que ela poderia ter representado caso certos temas houvessem recebido maior aprofundamento por parte dos filósofos. Primeiramente, é preciso ter em conta que as filosofias de Platão e Aristóteles exercerão profunda influência nas ideias de Agostinho e Aquino. As teses agostinianas aparecem como prolongamento cristianizado de algumas concepções platônicas acerca da beleza e do bem, ao passo que o sistema tomista se erige a partir do entendimento aristotélico que privilegia o mundo sensível e a matéria em detrimento do idealismo, expresso, em Agostinho, pelo objetivo de se chegar a um conhecimento numérico, espiritual, formal ou abstrato, demonstrado na formulação das ideias de números e da concepção de razão como número espiritual.

De um ou de outro modo, ambos os autores formulam uma metafísica do belo, seja afirmando a mediação da alma entre os sentidos e as imagens dos objetos reais, seja propondo a noção de substancialidade dos fenômenos que, quando orientados de acordo com suas naturezas, mostram a unidade perfeita de Deus. Tal metafísica estará de todo excluída do pensamento de John Locke, para quem a beleza não é mais do que uma ideia complexa, por sua vez formada de ideias simples. Locke inaugura, assim, uma filosofia que se destaca das influências diretas de Platão e, em menor grau, de Aristóteles, e funda o que chamaríamos, mais atualmente, de semiótica (a beleza, para ele, é um modo complexo). Finalmente, com Baumgarten surge o termo “*cognitio sensitiva*”, inserido nas explicações sobre a disciplina da estética. Este conhecimento está associado diretamente às impressões recebidas pelos sentidos, mas não é mais visto como um saber meramente confuso e obscuro. Antes, Baumgarten lhe atribui características positivas e criativas, aproximando-o, em status, do conhecimento lógico, racional e organizado, tão privilegiado até então. A seguir, apresentamos, em ordem cronológica, as principais teses dos filósofos citados, no que diz

respeito à percepção estética e ao belo e aos conceitos que dão suporte a suas definições ou especulações acerca do conceito de beleza.

3.1 AGOSTINHO (SÉC.IV-V)

A filosofia agostiniana deprecia o papel cognitivo da realidade sensível. No entender de Agostinho, o conhecimento provém da alma e é imaterial ou espiritual, na medida em que não existe qualquer possibilidade de se conhecer a verdade através do contato direto entre os objetos no mundo e os sentidos do homem. A tese agostiniana do conhecimento interpõe, entre os sentidos e a razão, a alma, sendo que só ela seria capaz de aceder à realidade fixa e imutável (KIRCHOF, 2003). Quanto à mudança operada entre o entendimento platônico do bem e do belo e as teses agostinianas, há um trecho bastante elucidativo na obra de Kirchof. Segundo o autor, durante o período em que Agostinho desenvolve sua filosofia, “o Deus judaico-cristão passa a ser imediatamente identificado com o ser em si, por vezes, tornando-se equivalente à forma e ao número (influência platônica) e, por vezes, à substância (influência aristotélica)”. (KIRCHOF, 2003, p.78). De fato, tanto as noções de substância primeira como de números têm papel determinante em Agostinho. Para além do fato de o filósofo propor que o estudo de Deus inicie com o estudo da alma (já que, seguindo o entendimento platônico, nesta já haveria ideias preexistentes ao mundo físico), ele também formula a teoria de que números divinos são impressos à alma humana e se manifestam de diferentes formas segundo os diferentes sentidos da percepção: nos olhos, são um elemento luminoso; nos ouvidos um fluido puro; no nariz, um elemento vaporoso; na boca, um elemento úmido; no tato, elementos sólidos e espessos. Além destes cinco números, Agostinho também afirma existir um número espiritual, ligado a uma segunda marca deixada pelo movimento da alma em direção ao objeto de apreciação: além da sensação de prazer ou desprazer, ocorreria a concomitante apreciação da retidão ou não-retidão dos prazeres experimentados pelo corpo e mediados pela alma. Esta proposição, em sua filosofia, o insere inegavelmente em um quadro platônico de entendimento ético, visto que, então, Bem e Belo estariam intimamente relacionados, uma vez que a beleza só existiria quando houvesse também retidão no objeto.

Outro problema fundamental da filosofia agostiniana está na definição dos transcendentais e categorias. Com efeito, as categorias se aplicam apenas a alguns tipos de seres, ao passo que os transcendentais se aplicam a todo e qualquer ser. A questão seria, então, a seguinte: quais são os transcendentais aplicáveis ao próprio Deus? Agostinho define a Sabedoria e a Harmonia como dois deles, sendo que a última é também o fundamento do belo.

Em suma, quatro seriam os transcendentais divinos: beleza, bondade, verdade e sabedoria, daí percebemos a similitude entre estas ideias e os conceitos clássicos da filosofia grega. Para Agostinho, o belo representa um transcendental, entendido como qualidade universal teologizada, inaugurando, conforme Kirchof, uma metafísica cristianizada do belo (2003). Para efeitos de entendimento das qualidades objetivas da beleza, Agostinho teoriza sobre o belo objetivo. Ao tratar da beleza das formas geométricas, conclui ser o círculo a mais bela das figuras, dado que sua igualdade é uniforme e nenhum ângulo a interrompe. O ponto, contudo, seria ainda superior ao círculo, dado que é indivisível e constitui o centro de todas as figuras. Por fim, sobre a percepção estética agostiniana é necessário explicitar, como complementação ao que antes havíamos dito sobre a mediação da alma entre razão e sentidos, que, para cada sentido corporal, Agostinho postula um sentido interior (*sensum interioem*), responsável pela recepção e organização das impressões recebidas pelos sentidos corporais. A essência da razão seria, portanto, puramente imaterial, o que, uma vez mais, faz desta filosofia uma continuação cristianizada das principais ideias de Platão.

3.2 TOMÁS DE AQUINO (SÉC. XIII)

Tomás de Aquino desenvolve suas ideias calcado na filosofia aristotélica e, logo, em oposição às teses agostinianas que rebaixavam a participação do corpo no processo de entendimento do mundo, isto é, na cognição. Segundo Aquino, Deus só poderia ser conhecido a partir do mundo sensível, já que, conforme o entendimento aristotélico do ser, nenhuma ideia existiria independentemente da matéria. Quanto à percepção, Aquino divide a alma em cinco poderes distintos: vegetativo, sensitivo, apetitivo, locomotivo e intelectivo. O poder vegetativo ocupa-se do movimento das qualidades puramente materiais, o poder sensitivo é realizado pelos órgãos sensórios, mesmo que não haja qualidades corpóreas. O poder apetitivo “incita a alma a se inclinar ao objeto como seu fim” (KIRCHOF, 2003, p.103), ao passo que o locomotivo “conduz ao objeto enquanto término de ação ou movimento” (2003, p.103). Por fim, o poder intelectivo é o que “sobrepõe as operações da natureza corpórea” (2003, p.103). Aquino define ainda quatro sentidos internos e cinco sentidos externos. Os externos são os sentidos corpóreos capazes de identificar características próprias dos objetos, assim são o olfato, o tato, o gosto, a visão e a audição. Os quatro sentidos internos são o sentido comum, a imaginação, a avaliação e a memória. O sentido comum pode ser definido como uma espécie de “metassentido”, ou seja, ele informaria o sentido sobre o próprio ato da sensação recebida pelos sentidos externos, funcionando como mediação entre o exterior e o interior do homem.

A imaginação seria um inventário das formas recebidas pelos sentidos e seria, também, capaz de produzir imagens independentes daquela percepção recebida por eles. A avaliação seria algo análogo ao instinto, nos animais; no entanto, teria também alguma função de juízo, coordenando as intenções na esfera do sensível. Finalmente, a memória seria como um “arquivo” destas intenções e o “pressuposto de todas as operações do intelecto”.

Para Aquino, existe sempre um bem derivado da percepção, bem que está ligado, em todos os casos, ao cruzamento entre a apetição e os outros tipos de poderes. Assim, a apetição natural adviria do cruzamento entre os poderes apetitivo e vegetativo (exemplo: a reprodução); a sensibilidade, dos poderes apetitivo e sensitivo (exemplo: paixão); a vontade, dos poderes apetitivo e intelectivo (objeto: Bem). Destas noções, Aquino conclui que a vontade está ligada à noção do que é imutável, enquanto a sensibilidade volta-se ao que é móvel e efêmero. Daí o motivo pelo qual afirma que os prazeres do intelecto são maiores do que os advindos da sensibilidade, embora reconheça que os prazeres corporais sejam mais impetuosos do que aqueles. Segundo Aquino, isto ocorreria porque o homem tem mais conhecimento das coisas visíveis do que das inteligíveis. Ao preconizar o prazer intelectual, ele propõe o regulamento espiritual e a moderação dos prazeres corporais, reproduzindo noções da filosofia de Aristóteles.

Quanto ao belo em si, a filosofia aquiniana o divide em ato, forma e, ainda, o belo objetivo. Enquanto ato, entendido como a realização de uma substância por uma forma e uma matéria condizentes, o belo é semelhante à unidade divina. Enquanto forma, seria a propriedade que teria em satisfazer ao intelecto, ao apetite racional e ao apetite sensível. Desta maneira, a beleza seria a forma do bem supremo. Por fim, o belo objetivo compreende as três características que Aquino formula para a identificação das belas coisas: *integritas*, *proportio* e *claritas* (integridade, proporção e claridade). Assim, a integridade diz respeito à beleza das coisas quando se manifestam em conformidade com sua natureza formal (uma árvore será bela se cumprir suas “exigências” formais, isto é, se tiver galhos e gerar sombra e se produzir frutos). A proporção diz respeito àquilo que é conforme a seu fim intrínseco, determinado por uma forma. É preciso observar que esta noção de proporção não está ligada à simetria (como na filosofia de Platão, por exemplo), uma vez que algum objeto pode ser assimétrico exatamente para que cumpra de maneira adequada sua função. A claridade, finalmente, é o que torna manifesta a beleza, não somente quando diz respeito à visão, mas também quando relacionada à semelhança entre sentidos e objetos proporcionais. Para Aquino, a beleza consiste em apreender a integridade, a proporção e a claridade que são dadas por Deus aos objetos concretos. Para que um objeto seja íntegro, ele deverá manifestar todas as

características possibilitadas por sua forma substancial (a árvore deverá ter galhos, servir como abrigo ou fornecer sombra, frutificar e manifestar sua beleza, através da *claritas*, aos sentidos humanos, revelando a perfeição divina que existe na própria natureza). Pode-se, assim, novamente falar em uma metafísica teologizada do belo. A diferença entre Aquino e Agostinho reside, contudo, no fato de que aquele rejeita o conhecimento puramente formal e abstrato em detrimento das coisas sensíveis.

3.3 JOHN LOCKE (SÉC. XVII)

Como afirmamos antes, John Locke dá início a uma filosofia em que não existe espaço para a metafísica do belo. Ele não acredita em ideias inatas no espírito humano, mas na construção do conhecimento a partir das experiências concretas do homem com o mundo (KIRCHOF, 2003). De maneira um tanto simplificada, afirmamos que Locke desenvolve a ideia de que todo o conhecimento humano se constrói a partir de ideias simples, que compõem ideias complexas, sendo que, neste sistema, a beleza nada mais é do que um exemplo de ideia complexa. Ideias simples integrariam ideias complexas da mesma maneira como o sol é percebido como brilhante, redondo, quente, em movimento etc. (ideias simples) e ao mesmo tempo como a união (ideia complexa) de todas estas características.

Locke também acredita que, a partir das ideias simples, que são a matéria-prima da mente, uma infinidade de ideias complexas podem ser construídas, assim como as letras do alfabeto são em número finito e podem compor ilimitadas palavras. As ideias simples, no entanto, são fruto da percepção humana sobre o mundo, logo, estão definidas pelos poderes perceptivos dos cinco sentidos, sendo que Locke vê, nesta limitação, uma deficiência do conhecimento humano, pelo fato de não dispormos de outros sentidos capazes de expandir nossa percepção. Desta forma, seria possível imaginar a existência de seres espirituais cujo poder perceptivo ultrapassaria enormemente o dos humanos, já que, não dispondo de um corpo, sua percepção também não estaria adstrita àqueles cinco sentidos (KIRCHOF, 2003). Quanto às ideias complexas, Kirchof ainda as divide em ideias de modo e ideias de substância, sendo que as de modo podem ser simples ou complexas. Um exemplo de ideia de modo simples é a palavra “dúzia”, que consiste, segundo Kirchof, na “expansão de uma única ideia ou de ideias semelhantes” (2003, p.136). A dúzia seria apenas a ideia de unidade repetida doze vezes. Uma ideia de modo complexa seria a palavra “roubo”, porquanto seja um signo formado pela união de diversas ideias distintas que expressam a “mudança de posse de algo sem o consentimento do proprietário”. É preciso sempre ter em conta que as ideias de

modo são formadas a partir de outras ideias cujo conjunto de qualidades não encontra representação física no mundo empírico, isto é, as ideias de modo são formadas por outras ideias que são, por completo, criações da mente humana: não encontramos o “roubo” na natureza, assim como também não a “dúzia” ou algo como o “sacrilégio”. Esta é a distinção fundamental entre as ideias de modo e as ideias de substância, já que estas são formadas por outras ideias que sempre encontram representação na natureza, mesmo como um artefato humano, como é o caso de um animal, do ouro ou de uma casa. As ideias de substância se subdividem, a seu turno, em individuais e coletivas, sendo que as primeiras representam objetos particulares (um homem, um lobo, um cordeiro) e as segundas, várias substâncias individuais em conjunto (um exército de homens, uma alcateia, um rebanho de cordeiros).

Não existe, em Locke, como existia para Aristóteles e Aquino, qualquer preocupação em identificar e estudar, na alma, a presença de uma função apetitiva, sendo, então, a ineleção o maior objetivo da mente. Os sentimentos e as paixões são, em sua teoria, postos à margem; porém, por mais que Locke esteja preocupado com a formulação de um conhecimento conceitual, ele elabora uma taxonomia das paixões, baseada no fato de que os sentimentos mais simples são a dor e o prazer, que atuam como reguladores morais, sendo que o amor é compreendido como o pensamento de deleite propiciado ao sujeito por algo presente ou ausente e o desejo é um sentimento de inquietude experimentada quando estamos à distância do objeto amado ou quando ele está ausente. A beleza, para Locke, é meramente uma ideia de modo complexo, já que não está vinculada a qualquer elemento real da experiência. Nesta condição mental de existência, como é o caso de todas as ideias de modo complexo, o belo em si, como essência divina, não pode ser concebido, excluindo a possibilidade de se falar em qualquer tipo de metafísica do belo. Com efeito, o lugar da beleza na filosofia lockiana está no conceito de discernimento espirituoso ou Wit. O discernimento seria a faculdade capaz de comunicar à mente humana que uma coisa é uma coisa e não outra, sendo que existem dois tipos de discernimento: o julgamento e a espirituosidade (Wit), ambos diferindo pelo grau de clareza na identificação dos objetos. Segundo Locke, apenas o julgamento identificaria com perfeição as diferentes ideias percebidas e as informaria à mente. O Wit, por outro lado, não forneceria exatidão, resultando somente em imagens e visões prazerosas à fantasia, mas distorcidas quanto ao entendimento. De fato, no entender de Locke, a espirituosidade é “uma faculdade destinada a operar definições incorretas a partir de ideias simples, permitindo a criação de ideias complexas puramente ficcionais ou inexistentes.” (KIRCHOF, 2003, p.144). Daí se conclui que, se acaso é possível falar de estética em Locke,

o lugar ocupado por ela será somente o de uma passagem confusa a caminho do conhecimento organizado da inteligência.

3.4 ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (SÉC. XVIII)

A principal mudança de perspectiva operada por Baumgarten no que concerne à teoria do belo foi dar ao conhecimento obscuro um status equivalente ao do conhecimento lógico. Se a razão fornece os nexos claros, as faculdades inferiores fornecem nexos obscuros, e ambas são igualmente válidas enquanto formas de conhecimento. Baumgarten, ao definir os limites de sua *aesthetica*, alia-se a duas tradições filosóficas: a epistemológica e as tradições da poética e da retórica. Se a primeira corrente filosófica explica o processamento do pensamento tendo por princípio as faculdades da alma (inclusive a própria *aisthesis*), a retórica e a poética se destinam a esclarecer os fundamentos das faculdades cujo fim é processar o conhecimento perceptivo. É desta fusão entre os campos de conhecimento psicológico (faculdades da alma) e das obras de arte e da linguagem (beleza), que aparece pela primeira vez a disciplina estética propriamente dita. Nesta dupla articulação entre diferentes domínios do pensamento, surge a classificação baumgarteniana das faculdades superiores e inferiores da alma. As primeiras compreendem o *sensus* ou a percepção do mundo a partir dos sentidos internos e externos, a *phantasia* ou “representação dos estados passados do mundo e do sujeito” (BAUMGARTEN apud KIRCHOF, 2003, p. 27), a *perspicacia*, que trabalha as imagens recebidas nos sentidos e na fantasia, a *memoria* ou disposição natural para reconhecer e lembrar-se dos preceptos introduzidos, a *facultas fingendi*, que cria relacionando as imagens da fantasia (esta faculdade também é chamada de faculdade criativa ou *dispositio poética*). Ainda o *iudicium* ou a disposição para o bom gosto, a *praevisio*, que permite perceber as condições futuras de sujeito e mundo e, finalmente, a *facultas characteristic* ou faculdade semiótica, que permite unir os signos a seus significados. Dentre todas as faculdades enumeradas, as quatro primeiras pertencem à tradição filosófica das faculdades da alma. Das quatro restantes, a *facultas fingendi* e o *iudicium* vêm da tradição poética. A *facultas characteristic* vem da tradição retórica e é como uma aptidão semiótica para julgar sobre a perfeição ou imperfeição das coisas. Será calcado nestas bases que Baumgarten afirmará que “o objetivo da estética é a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal. Com isso, quer-se dizer a beleza” (BAUMGARTEN apud KIRCHOF, 2003, p.29). Faz-se necessário destacar que, como campo de conhecimento, a estética de Baumgarten está relacionada tanto à produção das obras de arte (*facultas fingendi*) como ao

domínio da linguagem de forma geral (*facultas characteristic*). Ainda enquanto campo de conhecimento, na *Aesthetica*, ele explicita a função cognitiva de sua disciplina, exatamente no momento em que postula a existência de uma verdade estética, equiparável à verdade lógica. A percepção estética, na concepção baumgarteniana, é o efeito cognitivo produzido pelas faculdades inferiores, isto é, a beleza.

É preciso também ressaltar que Baumgarten, tanto em sua *Methaphysica* como na *Aesthetica*, realiza o estudo das faculdades superiores da alma, entretanto, ele o faz de maneira demasiado breve para que se possa afirmar que, em algum momento, sua preocupação estivesse realmente voltada a esse processamento mais claro e lógico do pensamento. Esta virada de perspectiva sobre a validade do conhecimento obscuro como equiparável ao conhecimento lógico é o que funda a base para o desenvolvimento da estética, entendida como o estudo da beleza, cujo objetivo é a perfeição do conhecimento sensível. O conceito de verdade estética se torna, a partir deste momento, emblemático para o entendimento do escopo da disciplina estética e mesmo de seu objeto.

3.5 QUE LUGAR SERIA O DA ESTÉTICA?

O questionamento que dá origem ao estudo de E.R Kirchof sobre a estética é o de como concebê-la antes mesmo que houvesse sido definida como campo de conhecimento, no século XVIII, por Alexander Gottlieb Baumgarten. De fato, a filosofia ocidental, até aquele momento, não havia destinado ao domínio do conhecimento obscuro senão um lugar inferior ao pensamento organizado e lógico ou, então, era simples passagem, imperfeita, rumo à lógica. Em Platão, a imitação é depreciada e definida como cópia da realidade, afastada em três graus da perfeição divina. Em Aristóteles, existe ao menos espaço para o estudo da percepção artística e das maneiras de se atingir o belo, que deve ser ordenado, proporcional e simétrico, mas sua filosofia ainda liga estreitamente o belo à ética, na medida em que o associa à ação, à emoção e ao pensamento corretos. Fica impedida, desta maneira, a criação de um objeto que seja domínio exclusivo da estética ou que, ao menos, responda a um questionamento de forma a não vincular dois domínios do conhecimento simultaneamente (estética e ética, estética e física, estética e metafísica...). Em Agostinho, cujo pensamento é uma continuação cristianizada da filosofia platônica, continua depreciado todo conhecimento atingido por meio dos sentidos, já que estes não teriam sequer a função de mediadores diretos entre a razão e os objetos no mundo, sendo necessário que a alma se constituísse em ponte entre estes extremos e, através de seu movimento, imprimisse marcas de satisfação e retidão

no intelecto humano. Percebe-se, logo, a impossibilidade de a percepção estética receber qualquer lugar privilegiado na filosofia agostiniana. De Tomás de Aquino, tem-se a continuação aristotélica do princípio apetitivo, desta vez associado a outros poderes da alma, que definem, entre outras, a noção de sensibilidade. Este termo, embora possa denotar uma participação mais enfática da percepção sensorial na formação do conhecimento, não deve ser tomado fora do contexto da filosofia de Aquino, onde está contraposto ao conceito de vontade, sendo que a sensibilidade é então definida como a busca das coisas efêmeras e menos prestigiadas do que as imutáveis, perseguidas pela vontade (KIRCHOF, 2003).

John Locke, como bem adverte Kirchof, usualmente não figura em estudos sobre estética, dado que sua filosofia não demonstra qualquer preocupação significativa em relação ao belo, à beleza e à percepção estética. Deve-se observar, no entanto, que a formulação do problema do conhecimento em bases empíricas rendeu à ideia de “beleza” uma posição algo mais afastada do menoscabo usual que recebera dos outros filósofos em suas metafísicas do belo. Locke, por assim dizer, aproximou sensivelmente os dois tipos de conhecimento, quando formulou sua teoria sobre o Wit e o julgamento, mas não concedeu ao Wit senão a condição de uma simples passagem (um conhecimento “defeituoso”) em direção à lógica. O coroamento da estética como disciplina autônoma aparece, então, somente com Baumgarten, mas será sempre prudente reconhecer que, para tanto, fora necessário um longo percurso filosófico. Como é o intuito de Kirchof, ao longo de seu livro, para compreender os fundamentos da filosofia de Baumgarten, deve-se avaliar com quais outras ideias ele discute, associa-se ou contrapõe-se explícita ou implicitamente ao longo de suas exposições.

4 CHARLES BAUDELAIRE E A ESTÉTICA MODERNA

Em seu ensaio *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, H.R. Jauss (1976) desenvolve o percurso trilhado pelo termo *modernidade*, desde a Antiguidade (*modernus*) até o século XIX, em que, no contexto do romantismo francês, a palavra *moderne* assume significado de extrema importância para a teoria estética de Charles Baudelaire. A partir do questionamento sobre como poderia o belo ser, a um só tempo, eterno e transitório - isto é, ser o contingente de uma época determinada, mas poder tornar-se clássico - Baudelaire irá formular sua teoria racional e histórica do belo, como a encontramos em *Le peintre de la vie moderne* (2013). No entanto, antes de publicar este ensaio, o poeta dedicou-se à crítica de muitos textos literários de Edgar Allan Poe. Esta crítica, ora reunida em *Essais sur Edgar Allan Poe* (2013), de certa forma prenuncia a exposição da teoria estética de Baudelaire. Pelo tom sempre elogioso da crítica, é possível colocarmos Edgar Allan Poe em comparação com o artista plástico Constantin Guys, o próprio pintor da vida moderna, na medida em que a originalidade de ambos foi marcante o suficiente para constituir a modernidade de sua época. Daí a necessidade de apresentarmos e analisarmos estas duas críticas do poeta francês à arte de seu tempo.

4.1 A CRÍTICA DE CHARLES BAUDELAIRE À OBRA DE EDGAR ALLAN POE

A edição dos ensaios de Charles Baudelaire (C.B) sobre Edgar Allan Poe (E.A.P) que ora comentamos está dividida em quatro capítulos (BAUDELAIRE, 2011): no primeiro deles, Baudelaire discorre sobre a biografia de E.A.P de forma essencialmente crítica, sobretudo quanto às condições desfavoráveis do solo estadunidense ao desenvolvimento da literatura peculiar de Poe. A origem de diversas características da escrita de E.A.P é explicada por C.B como fruto da biografia do autor, a ponto de C.B afirmar que todos os contos de Poe são biográficos: “Les personnages et les incidents sont le cadre et la draperie de ses souvenirs.” (p.10). Esta primeira seção do ensaio se destina a desenhar a trajetória de E.A.P e suas dificuldades como um escritor norte-americano cujo trabalho, em virtude de suas características incomuns, raramente teria encontrado espaço na literatura local. O segundo capítulo trata sobre a descrição física de Poe e de alguns de seus hábitos - dentre eles, o mais detalhado é o alcoolismo - e é também onde C.B procura traçar paralelos entre a fisionomia de alguns autores (Erasmus, Diderot, Voltaire...) e o estilo como escreviam. Por fugir ao tema do presente estudo (qual seja, analisar as ideias de C.B quanto ao belo e quanto ao estilo que

Poe utiliza em suas produções), este capítulo não será comentado ao longo do trabalho. O capítulo III, de outro modo, oferece farto material sobre o caráter geral que domina as obras de Edgar Poe; note-se que C.B divide sua produção em três gêneros: crítica, romance e poesia, sendo que, como romancista, Poe se apresenta ainda como filósofo. O último capítulo é bastante breve e trata de considerações de C.B sobre o alcoolismo de E.A.P: sua causa, sua origem, outros casos de autores que “ocultavam algum tipo de vício” e o motivo por que se deve ser indulgente para com eles. Sobre esta seção não comentaremos, pela mesma razão que expusemos para o segundo capítulo do ensaio. Nossa intenção é a de apontar o que, segundo C.B, constitui o estilo próprio de Poe e em quais aspectos sua produção se mostrou importante a ponto de ser traduzida e criticada por um dos maiores poetas da França.

4.1.1 Sobre o capítulo I

Nos primeiros parágrafos da seção, C.B discorre sobre o destino fatal e trágico de alguns homens: “[...]; il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leurs fronts.” (2011). A afirmação se aplica a E.A.P, e é necessário esclarecer que C.B desenvolveu, para a palavra *guignon*, uma significação própria, baseada na alternância de circunstâncias adversas ou favoráveis na vida de um autor e no modo como ele poderia extrair o melhor deste trânsito de vontades do destino. Em *Conseils aux jeunes littérateurs* (2013), no capítulo intitulado *Du bonheur et du guignon dans les débuts*, C.B explica esta dinâmica ao comparar aquelas circunstâncias que contornam e delimitam a vontade humana a uma circunferência em cujo interior está encerrada a própria vontade. Esta circunferência é, contudo, movediça, vivaz, e altera, a cada instante, seu círculo e seu centro. Desta movimentação e desta mudança incessantes da circunferência, todas as vontades humanas aí encerradas variam, a cada instante, seu comércio umas com as outras, e isto constitui a própria liberdade. Por este raciocínio, Baudelaire conclui a inexistência da má sorte (*guignon*). Àqueles que se queixam de tal infortúnio, o autor atribui a falta de alguma coisa. Seria necessário conhecer esta falta e perscrutar o jogo de vontades vizinhas para que se pudesse deslocar mais facilmente a circunferência: “Si vous avez du guignon, c’est qu’il vous manque quelque chose: ce quelque chose, connaissez-le, et étudiez le jeu des volontés voisines pour déplacer plus facilement la circonférence. » (BAUDELAIRE, 2013, p.05).

No caso de E.A.P, seguindo a imagem proposta por C.B, com facilidade perceberíamos que a circunferência limitadora se traduz no próprio território dos Estados

Unidos. Em *Essai sur Edgar Allan Poe*, C.B utiliza a seguinte metáfora: “[...] Les Etats-Unis furent pour Poe une vaste cage, un grand établissement de comptabilité [...] il [Poe] fit toute sa vie de sinistres efforts pour échapper à l’influence de cette atmosphère antipathique. » (BAUDELAIRE, 2011, p.6). Com efeito, o jogo de vontades é aqui limitado ao espaço de uma grande gaiola em que Poe estaria confinado. Esta é a tese central de C.B durante todo o capítulo e é tendo por fundamento a adversidade da terra natal de Poe que as grandes dificuldades de sua ascensão e reconhecimento como autor serão explicadas por C.B.: “Ses compatriotes le trouvent à peine Américain, et cependant il n’est pas Anglais.”(2011, p.10).

A maior parte dos outros elementos biográficos trazidos ao longo do texto tem a função de esclarecer alguns pontos de estilo ou mesmo satisfazer a curiosidade do leitor por particularidades da vida de Poe. É dentro desta perspectiva que ele comenta um fragmento do conto *William Wilson*, em que o narrador-personagem conta a história de sua vida durante o período de internato. C.B, para quem “le caractère, le génie, le style d’un homme est formé par les circonstances en apparence vulgaires de sa première jeunesse. » (2011, p.10-11), toma a narrativa imediatamente como autobiográfica e atribui às circunstâncias da vida do autor o papel de formar o seu estilo. C.B também põe em evidência a preocupação científica que Poe apresenta em muitas de suas obras e a relaciona à facilidade e ao apreço do autor pelas ciências exatas durante o tempo em que passou na Universidade de Virgínia. Sem concluir seus estudos e tendo sido expulso da universidade, em 1831, Poe decide publicar seus primeiros trabalhos: um volume de poesias que foi aceito com boa vontade pelas revistas, mas que não rendeu sucessos de venda. Durante o longo período em que tentava manter-se como escritor, Poe escrevia para jornais, compilava e traduzia para livrarias, e escrevia artigos e contos para revistas que o pagavam sofrivelmente. Sua ascensão como escritor aconteceu por via de um concurso de contos e poesias: seu poema foi premiado e conquistou a atenção de John Pendleton Kennedy, um dos membros do comitê de literatos. Kennedy o teria apresentado a pessoas influentes e, nesta mesma época, o novo proprietário do *Southern Literary Messenger*, Thomas White, o escolheria para dirigir seu jornal. Em 1840, Poe publica *The tales of grotesque and arabesque* e, em 1844, torna-se o novo dirigente do *Broadway-Journal*. É, contudo, em 1845, com a edição de Wiley e Putnam, que continha alguns poemas e uma série de contos de E.A.P, que seu trabalho se estende de forma significativa para além do território norte-americano, porquanto tenha sido a edição muito apreciada e utilizada por seus tradutores franceses.

A maior oportunidade do ensaio de C.B para que entendamos tanto o seu próprio pensamento em relação à beleza, como o entendimento de Poe sobre a poesia, acontece

quando Baudelaire explicita o que Poe chama de o *princípio da poesia*, tema de que tratou em uma de suas leituras públicas nos Estados Unidos. Na contracorrente do movimento utilitarista que se expandia inclusive no domínio da poética àquela época, a tese de E.A.P sustentava que o espírito humano possuía faculdades elementares cujas finalidades eram distintas entre si. Algumas diziam respeito à racionalidade, outras percebiam cores e formas, havia as que se destinavam a fins construtivos (a lógica, a pintura e a mecânica seriam os produtos destas faculdades). Dentre estas capacidades inatas, uma haveria responsável pela percepção do belo. Como tal, ela possuía seus fins e seus meios. A poesia é o produto desta faculdade e só a ela se destina. O comentário de C.B a esta teoria de Poe vem a ser um quase resumo do pensamento do próprio Baudelaire sobre o status da poesia e sua “função”. Para C.B, a poesia é sem dúvida consequentemente útil, mas esta não é a sua finalidade, assim como um mercado, uma embarcação ou qualquer outro tipo de construção industrial possa satisfazer às condições do belo, conquanto não tenha sido esta a finalidade principal e a maior ambição do engenheiro ou do arquiteto:

Que la poésie soit subséquentement et conséquentement utile, cela est hors de doute, mais ce n'est pas son but ; cela vien par-dessus le marché ! Personne ne s'étonne qu'une halle, un embarcadère ou toute autre construction industrielle, satisfasse aux conditions du beau, bien que ce ne fût pas là le but principal et l'ambition première de l'ingénieur ou de l'architecte. (BAUDELAIRE, 2011) [grifos nossos].

Poe haveria ilustrado sua tese por meio da leitura de diferentes fragmentos da crítica aplicada a poetas que foram seus compatriotas e através da recitação de poemas ingleses. De toda forma, o que gostaríamos de ressaltar no capítulo é a leitura de C.B sobre a teoria estética de Allan Poe e sobre o papel da poesia em suas teses. Igualmente são proveitosas as sustentações de Baudelaire quanto à suposta impropriedade do solo norte-americano para o reconhecimento do trabalho de E.A.P naquilo em que se destaca do restante da literatura de seu país e até da literatura universal. Se, por um lado, E.A.P, segundo Baudelaire, se aproxima do Romantismo francês, por outro, sua tendência à filosofia e à racionalidade dos sistemas engendrados em seus contos o coloca à margem do subjetivismo tão experimentado durante o período romântico na França. Subjetivismo, note-se, detestado por Charles Baudelaire.

4.1.2 Sobre o capítulo III

Neste capítulo, C.B propõe-se a analisar algumas produções de Poe enquanto crítico, poeta e romancista, sendo que, como romancista, há um desdobramento que acaba por admiti-lo também como filósofo. O maior grau de detalhamento da narrativa de E.A.P comentada por Baudelaire está nos contos, tanto pela variedade do material como pelos fragmentos que amiúde são inseridos em meio ao texto de C.B. Sobre isto, cabe citar: *O escaravelho de ouro*, em que Baudelaire admira a fabulosa descrição de um tesouro; *Maelstrom*, conto marcado pela tendência racionalista de Poe; *O assassinato de rua Morgue*, conto de mistério onde o foco são as conjecturas de um jovem rapaz; *A revelação magnética*, em que se propõe uma explicação racional baseada no magnetismo para explicar fenômenos físicos e morais dos habitantes de um mundo que se aproxima da chegada de um cometa homicida; *O homem das multidões*, retomado em *Le peintre de la vie moderne* da autoria de C.B; *O gato negro* e *Berenice*. Após resumir estas narrativas, Baudelaire elogia suas características de serem rápidas e breves, não obstante as descrições serem muito bem feitas: “Généralement Edgar Poe supprime les accessoires, ou du moins ne leur donne qu’une valeur très minime » (2011, p.47). Esta característica dos contos de Poe é o que dá ensejo a que Baudelaire reconheça sua literatura como totalmente antifeminina, dado que as mulheres escreveriam com muita rapidez, mas sem medida nem arte: “Elles ne connaissent généralement ni l’art, ni la mesure, ni la logique, leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements” (2011, p.47). O estilo de Poe seria essencialmente concatenado e enxuto. Com efeito, o que dá a característica especial a sua literatura e a destaca das demais é exatamente o que C.B chama de conjecturismo e probabilismo. Baudelaire afirma que E.A.P procura aplicar à literatura os procedimentos da filosofia e à filosofia, os métodos da álgebra, numa aspiração rumo à unidade: “Il semble que Poe veuille arracher la parole aux prophètes, et s’attribuer le monopole de l’explication rationnelle” (2011, p.49). Aspiração facilmente percebida no conto *Eureka*, em que E.A.P intenta demonstrar a lei segundo a qual todo o universo foi formado, lei que será a causa de sua destruição. Sobre a crítica e a poesia de Paul, C.B limita-se a elogiá-las. A crítica o teria levado a ser notado por seus conterrâneos, ao passe que sua poesia (notadamente *O corvo*), seria de uma beleza sinistra e bem concatenada.

4.1.3 Antes da teoria estética

A leitura de muitos textos e mesmo o conhecimento de C.B sobre a produção de Allan Poe são postos em questão pelos editores do livro. Há evidências de que Baudelaire pouco conhecia sobre a literatura de E.A.P e que não havia de fato empreendido a leitura de alguns textos que comenta, tendo, por vezes, copiado as ideias de outros críticos. Seja como for, o texto apresenta material suficiente para que se possa entrever o que Baudelaire considera como qualidades positivas em uma literatura e qual é o lugar do belo nesta arte, quais são suas características e em que sentido se pode verificar uma beleza que tanto varia, a depender de traços particulares de cada artista. Haveria então uma beleza universal e outra particular? Assim como E.A.P foi um caso à parte na literatura universal, quantos casos mais se poderia considerar, tendo em vista que o estilo do autor não se oponha à beleza; antes, a integre e complemente? Este pequeno volume da crítica de C.B deixa em aberto tais questionamentos, mas fornece uma base para compreender sua teoria estética.

4.2 O PINTOR DA VIDA MODERNA E A TEORIA ESTÉTICA DE C. BAUDELAIRE

Em 1863, Charles Baudelaire publicaria, no jornal *le Figaro*, os textos que, em conjunto, formariam seu ensaio mais consistente sobre a estética e a modernidade e se tornariam uma referência do século XIX sobre o pensamento do belo e da moda. O pintor da vida moderna, jamais mencionado explicitamente pelo autor, é Constantin Guys, reconhecido por suas aquarelas e seus croquis de costumes, muito elogiados por C. Baudelaire ao longo de todas as suas reflexões. Pelo fato de não revelar jamais o nome do pintor, Baudelaire atém-se à análise dos temas principais de suas pinturas e às cenas que elas reproduzem, abstendo-se quase sempre de comentários sobre a biografia do artista. Ao desenvolver suas opiniões sobre as telas de Guys, no entanto, ele organiza e dá a público também uma teoria racional e histórica do belo, cuja originalidade servirá tanto para fundamentar sua admiração pelas telas do pintor como redefinir o conceito de beleza, de modernidade, da própria arte e sua relação com a natureza. A tal ponto que é possível colocar em dúvida a real intenção do poeta quando disserta sobre as obras do pintor. Porque o fundamento da crítica de Baudelaire encontra-se em conceitos que foram definidos por ele mesmo, fica difícil traçar o contorno que delimita com precisão até que ponto ele os haveria extraído pela contemplação das obras de Guys ou se, pelo contrário, a partir dos conceitos já formulados, teria analisado as pinturas (o que as colocaria em segundo plano ao longo do ensaio, ainda que sob a aparência de tema central).

De qualquer forma, a crítica em si é sempre coerente com o sistema de ideias a que está submetida durante todo o texto, e o valor que buscaremos explicitar é o deste sistema, que se constitui em inovação do pensamento estético e base para refletir o conceito de modernidade. O estudo estará disposto segundo a ordem em que os assuntos aparecem no texto de Baudelaire, a começar por sua *teoria do belo*, passando por seus conceitos de *artista* e *homem do mundo*, detendo-nos na *modernidade*, para então concluir com as ideias de *arte* e *natureza*, expostas, sobretudo, no capítulo *Éloge du maquillage*.

4.2.1 A teoria racional e histórica do belo

Logo no primeiro capítulo do livro, *Le beau, la mode et le bonheur*, Baudelaire apresenta uma teoria estética que se opõe ao que ele afirma ser a teoria do belo único e absoluto. Ao dividir a beleza em duas partes complementares (uma eterna e invariável e outra relativa, circunstancial e transitória), ainda que o efeito produzido pelo belo possa parecer de unidade, um caráter de variabilidade e diversidade é imediatamente associado à impressão estética. Este lado flexível da beleza tem seus limites sempre balizados pela história (neste sentido é que é circunstancial), que se expressa na época, na moda, na moral e na paixão. Sem esta metade transitória, o elemento eterno da beleza seria de todo insosso, inapreciável e não adaptado à natureza humana. Baudelaire compara a duplicidade da beleza à dualidade do homem em corpo e alma: « Considerez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps. » (2013). Cita, ainda, Stendhal (l'«e beau n'est que la promesse du bonheur») e elogia o mérito de sua definição do belo naquilo que a afasta do erro dos acadêmicos em postular uma beleza única e imutável. Faz, contudo, uma ressalva para restringir o belo a algo mais limitado do que a felicidade.

O fugitivo e o transitório serão as características que Baudelaire mais apreciaria nas obras de Constantin Guys. As telas do pintor estariam permeadas de seu próprio tempo, de seu próprio estilo e moda, mas não seriam apenas mais algumas dentre as muitas manifestações artísticas da época, pelo fato de terem presentes em si as qualidades da beleza eterna e, mais do que isso, tudo o que de eterno poderia ter sido haurido dos elementos fugitivos e transitórios de sua época. Em outras palavras, Guys teria sabido reter, de seu tempo, características de estilo e moda tão especiais que comporiam um conjunto harmônico com aquela metade eterna e imutável do belo. Nas palavras de Baudelaire, ele é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno.

A própria essência de quem produz arte é dividida por Baudelaire entre *artista* e *homem do mundo*. O artista detém conhecimento especializado da arte e está “preso à sua paleta como o servo à gleba”, ao passo que o segundo compreende “as razões misteriosas e legítimas” de todos os usos do mundo e não está fixado em uma localidade específica, senão que mostra avidez por conhecer o mundo inteiro, em todas as suas facetas. Com efeito, a *curiosidade* de Guys (M.G, como utiliza Baudelaire) seria considerada como o ponto de partida de seu talento. A este propósito, o poeta afirma que o gênio não seria menos do que a infância recuperada na vontade, isto é, a infância dotada da maturidade e espírito analítico que lhe permitiriam ordenar toda soma de matérias colhidas involuntariamente do mundo que nos rodeia. É neste sentido que Baudelaire define Guys como homem do mundo e não como artista e é também por esta análise que poderíamos afirmar que o verdadeiro artista é o homem dotado de sensibilidade suficiente para perceber o que existe de eterno em tudo aquilo que é transitório e mutável ao seu redor.

4.2.2 A modernidade

Decorrência da ideia dual de beleza é o próprio conceito de modernidade como o autor a define. “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. » (2013). A tarefa do verdadeiro artista consiste, então, em haurir o eterno do contingente. Nesta “filtragem”, o que importa, logicamente, é reter e expressar a parte eterna do circunstancial que foi decantado, ficando o restante como material histórico e documental, sem grande relevância artística, mas nem por isso sem relevância alguma. Vemos, a partir daí, a bipartição da própria arte analogamente à divisão do belo. E os resultados desta divisão são precisamente as definições de antiguidade e modernidade. Com efeito, para que o moderno possa, com justiça, tornar-se um dia antigo, é necessário que dele tenha sido extraída toda a beleza eterna possível. “En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. » (BAUDELAIRE, 2013).

Além disso, Baudelaire compara aquilo que aqui denominaremos idiosincrasia da beleza de cada época (“l’idiotisme de beauté particulier à chaque époque”) à beleza particular das profissões, uma vez que cada ocupação tiraria sua beleza exterior das leis morais a que está submetida: “Dans les unes, cette beauté sera marquée d’énergie, et, dans les autres, elle portera les signes visibles de l’oisiveté” (2013). Assim se conclui que a parte circunstancial e flexível da beleza não é mera fonte em que estão refletidas as leis do belo eterno e invariável,

mas compõe com ele um conjunto harmônico. A beleza absoluta não existe, em sua totalidade, fora do transitório. Ela é complementada conforme se retira do contingente aquela parcela de eternidade por ele carregada. Este posicionamento peculiar de Baudelaire em relação à arte afasta a estética do domínio essencialista que estabelece formas puras e imutáveis que seriam encontradas em leis eternas da beleza, ao mesmo tempo em que impede o belo de ser concebido unicamente como produto histórico e social, num entender materialista da arte. Por esta razão afirmamos que tudo de eterno que se extrai do contingente complementa (não constrói) o que de imutável existe na beleza.

4.2.3 A arte e a natureza

Se durante a maior parte do ensaio C. Baudelaire concentra-se em discorrer sobre a beleza e o belo, aproximando-se da arte em si de maneira tangencial, no capítulo XI (*Éloge du maquillage*) ele a apresenta de modo a inteirar e justificar aqueles conceitos. Arriscamo-nos a afirmar que o capítulo em questão seja o mais definitivo e essencial de todo o texto, porque apresenta a tese central do autor sobre a arte, mesmo que inicie pela crítica à concepção de moral do século XVIII. Para Baudelaire, o erro daquela época teria sido, basicamente, tomar a natureza como modelo e fonte de todo o bem e de todo o belo possíveis, quando, na verdade, ela não ensinaria ao homem nada além do que lhe é natural, aí entendidos o assassinato, o sequestro, a tortura e o crime em geral, ainda mais quando se deixa o domínio da necessidade e se entra naquele do luxo e dos prazeres, “la nature ne peut conseiller que le crime” (BAUDELAIRE, 2013). A boa filosofia e a religião, então, seriam quem compelia o homem a amparar seus pais pobres e enfermos. À natureza caberia indicar-nos a espancá-los.

Toda a bondade e nobreza decorreriam da razão e da cultura (ainda que Baudelaire jamais utilize esta palavra no capítulo, ele emprega o termo “artificial” e “sobrenatural” quando cita as características da virtude, o que nos leva a empregar a palavra em seu sentido lato como todo tipo de manifestação que não seja de ordem estritamente natural no homem). “Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d’un art » (2013) [grifo do autor]. Baudelaire inicia sua reflexão sobre a arte quando considera que a natureza está para a cultura como o real está para as formas artificiais (belo). Ele está convencido de que a alma humana aspira à beleza quando contempla o encanto produzido por aquelas formas; logo, toda imitação cujo único fim é o de reproduzir a natureza não estaria reproduzindo coisa alguma, ou, em outra hipótese, seria a atestação do que no homem existe de imperfeito e vicioso: “Malheur à celui qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d’une

vrai civilisation, mais d'une récurrence de barbarie) pousse la dépravation jusqu'à ne plus goûter que la simple nature!" (2013) [grifo do autor].

Dentre as manifestações artificiais do espírito humano, a mais elevada seria sem dúvida a moda, vista como sintoma do gosto pelo ideal na alma do homem. Uma reformulação (*déformation*) sublime da natureza. Assim, todas as modas são necessariamente cativantes (*charmantes*), mas de uma maneira relativa, já que cada uma representa, a seu modo, um esforço (mais ou menos feliz) em direção ao belo. Este esforço é nada menos do que o desejo incessante na alma perpetuamente insatisfeita do homem. Conclui-se que todas as modas são cativantes, mas Baudelaire reformula a afirmação, destacando a parte circunstancial do belo: todas foram legitimamente cativantes. Daí o elogio à maquiagem: uma vez que é arte, distancia o homem da natureza e manifesta sua aspiração ao belo. "Il [le maquillage] peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur. » (BAUDELAIRE, 2013). Em resumo, a admiração de C. Baudelaire pelas obras de Constantin Guys é justificada, segundo o próprio autor, pelo fato de o pintor ter sabido buscar, acima de tudo, aquela metade passageira e fugaz da beleza. Guys é o pintor da modernidade.

4.2.4 A beleza é modernidade e eternidade

Como sugerimos anteriormente, o tema central do ensaio de C. Baudelaire oscila entre o elogio das obras de C. Guys e a formulação de sua própria teoria do belo e da modernidade. Como nosso propósito era verificar as contribuições do poeta aos estudos sobre a estética, ativemo-nos à exposição dos conceitos que nos pareceram mais relevantes para a reconstituição de seu pensamento. As análises feitas, ao longo do ensaio, sobre os temas representados nas telas de Guys, vêm sempre a confirmar as teses de Baudelaire, mas é importante ressaltar que somente em raros momentos o poeta toma alguma produção analisada para exemplificar suas afirmações sobre o belo. Baudelaire não resume a arte de Guys à confirmação de determinada teoria ou pressuposto, ele a elogia continuamente em tom literário, deixando ao leitor a tarefa de reconhecer ou não, no trabalho do pintor, as qualidades que expõe em seu ensaio. Daí termos afirmado a ambiguidade ao se definir o tema central do ensaio.

Outro momento crucial do texto - não só porque ilumina o restante da obra, mas por se tratar de matéria discutida a posteriori por autores diversos, como Hans Robert Jauss, em *Tradição literária e consciência atual da modernidade*- é o capítulo IV (*la modernité*), em que a palavra "moderno" recebe um novo significado, que não está em oposição a antigo, nem

a clássico, mas numa relação complementar ao eterno e invariável. Moderno é, aqui, tudo quanto a arte revela de fugidio e contingente, e cada época tem sua modernidade. Baudelaire raramente procura delimitar cronologicamente a moda. Isto se deve ao fato de não interpretá-la comparativamente a outras épocas, mas à própria qualidade estética do que se pode extrair da matéria transitória de cada tempo. Este o motivo por que ele mesmo define sua teoria como racional e histórica do belo. Enfim, acreditamos que a grande contribuição de seu texto para o estudo da arte e do belo está no meio-termo ocupado por sua teoria estética em relação a outras correntes de pensamento. A beleza é dupla: nem totalmente divina, nem inteiramente humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito de definir o que é a beleza, onde encontrá-la e qual seria o lugar reservado a seu estudo mostra-se, por um lado, frustrado, uma vez que o desenvolvimento histórico destes questionamentos apresenta diversas e mesmo antagônicas respostas. Seria possível dividi-las, grosso modo e tendo em conta somente os autores apresentados ao longo de nossa exposição, em cinco interpretações básicas. As teses de Platão encontram-se repercutidas nas ideias agostinianas; as de Aristóteles, no raciocínio de Aquino. Locke destaca-se das posições precedentes pelo tratamento exclusivamente empírico dado à formação do pensamento e da linguagem no homem. Baumgarten funda a disciplina da estética, no momento em que eleva o conhecimento perceptivo ao mesmo nível do conhecimento lógico e desenvolve a ideia de uma verdade estética. Por fim, Charles Baudelaire, menos comprometido com o desenvolvimento de um sistema filosófico do que com a crítica de arte, acaba por formular sua teoria racional e histórica do belo, cuja finalidade não foi enumerar e classificar as faculdades humanas responsáveis pela percepção da beleza, mas revelar aquilo em que consiste o belo. Neste sentido, seria possível traçar um paralelo entre Baudelaire e Platão, embora a tese do poeta francês esteja praticamente em oposição às ideias de beleza e verdade, tão caras ao pensamento platônico. De outra parte, comparando o poeta a John Locke, fica nítido que o estudo da beleza assumiu graus de importância muito distintos para ambos: se Locke permite defini-la como apenas uma ideia de modo complexo, para Charles Baudelaire a beleza ocupa lugar de destaque e é dividida em uma parte eterna e outra transitória. Dicotomia esta que jamais poderia figurar no entendimento empírico de Locke.

Por outro lado, a mesma divergência que faz surgir teses antagônicas (em sua maior parte ligadas a sistemas filosóficos também incompatíveis entre si) torna-se prova da persistência com que a estética vem sendo, direta ou indiretamente, tratada ao longo da filosofia e da arte. O estudo da beleza não parece ser algo condenado eternamente ao contato tangencial com os sistemas filosóficos e críticos que dele se utilizam de algum modo. Pelo contrário, a questão da beleza e do gosto transpassa estes sistemas, mesmo que de forma aparentemente despreziosa e demasiado modesta. Isto é percebido em Agostinho e Aquino, autores para quem a definição da beleza em si pode não ter ocupado um papel preponderante, mas que procuraram revelar as faculdades (corpóreas ou espirituais) cujo papel era a percepção do belo e a sensação do prazer. Mesmo em John Locke, ainda que o aprofundamento no tema seja mínimo, seria possível afirmar que seu sistema filosófico poderia ser inteiramente posto em questão, no exato momento em que se abandona a crença

na racionalidade pura e se parte para o estudo do conhecimento obscuro, classificado por Locke como a espirotuosidade ou Wit. Não devemos relevar o fato de que, embora apoiado em bases empíricas e racionalistas, Locke elaborou uma taxonomia das paixões, motivo que evidencia sua preocupação em delimitar precisamente as fronteiras do pensamento desorganizado e impreciso, para então poder destacá-lo de sua interferência no lado racional da mente humana. Entretanto, a percepção do belo e a questão do gosto, taxativamente enquadradas sob a classificação de “ideias de modo complexo”, poderiam ressurgir como problemática fundamental desde as primeiras elaborações das ideias simples na mente humana. A partir da realidade que o rodeia, o homem, ao elaborar aquelas primeiras ideias, está permanentemente à mercê de seu próprio julgamento estético. Se uma ideia de modo simples é o brilho (ou a qualidade de ser brilhante), nós a julgamos pela aparência desde que a percebemos pela primeira vez.

Direção oposta, mas ainda no terreno do empírico, encontra-se na *Poética*. Com ímpeto investigativo e classificatório comparável ao do filósofo inglês, Aristóteles delimita claramente a poesia como objeto de seu estudo, isto é, a imitação e a aparência tomam o lugar privilegiado no campo de suas reflexões. A percepção do belo é registrada no elogio à harmonia, à grandeza e à ordem e também a outros princípios fundamentais para se obter a beleza nas composições poéticas. Mas esta apresentação do tema, embora pareça bastante direta, deixa de parte a definição da beleza e a delimitação de um campo dedicado ao estudo do belo. Falar em poesia não é o mesmo que falar em beleza, ainda que a *Poética* faça constantes apreciações estéticas de obras poéticas. O tema central de nossa investigação, então, é apenas parcialmente aprofundado por Aristóteles. Na *Poética*, encontram-se as definições de poesia, de princípios que regem a composição poética, das disposições naturais dos poetas, da origem dos mitos trágicos, do efeito da catarse. Encontra-se uma explicação sobre a própria origem da imitação e como ela está relacionada à natureza humana, mas não existe qualquer definição de beleza. Aristóteles, ao tratar do tema, pontua as características do que é belo, mas jamais fornece uma definição conceitual do termo.

Daquelas cinco interpretações que havíamos mencionado, apenas três parecem, então, discutir a beleza de forma mais detida: as de Baumgarten, Charles Baudelaire e Platão. À primeira vista, poderia parecer estranho cotejarmos o autor de *A república* com os demais, já que, em seus diálogos, a beleza é tratada mais do ponto de vista social do que como objeto de estudo visto intrinsecamente. Acontece que, dos demais autores estudados, apenas Platão se detém com mais vagar nos efeitos causados pelas belas coisas, e o que nos parece inicialmente uma aproximação periférica do objeto de estudo acaba por tomar um lugar de

destaque em nossas considerações. Diante da impossibilidade de uma definição pontual do belo – atestada pelas diversas maneiras com que foi e é interpretado historicamente -, se o caminho indireto dos diálogos platônicos antes pareceu incompleto e tangencial, agora apareceria como opção bastante favorável à especulação do que é a beleza, uma vez que partamos do pressuposto de que não existe uma resposta exaustiva a esta pergunta e, então, tudo o que nos restaria seria tentar delimitar o seu campo de atuação, a sua influência positiva ou negativa sobre a natureza humana. Neste sentido encontra-se o paralelo entre C. Baudelaire e Platão: nem um nem outro procura classificar taxativamente a beleza, mas ambos discorrem sobre seus efeitos. Socialmente, a moda ou apenas a aspiração ao belo são, para Baudelaire, reflexo de que o homem aspira distanciar-se da barbárie e da condição intrinsecamente má que a natureza pura lhe reserva. Este raciocínio é diametralmente oposto ao de Platão, para quem a maioria dos artifícios utilizados pelo homem com o único fim de ornamentação e deleite dos sentidos merece no mínimo desconfiança.

A razão pela qual existe esta oposição diz respeito à epistemologia platônica. Se Platão considera a imitação e o artifício como cópias afastadas em três graus da verdade suprema, Baudelaire os vê como a prova de que o homem aspira a algo superior a sua condição natural. Não existe, em Baudelaire, o idealismo platônico. E toda a fugacidade da história e a efemeridade da beleza seriam, em determinada ocasião, o lado complementar e indissociável daquela metade eterna do belo.

Por fim, se Platão e Baudelaire nos legam aproximações mais amplas e menos precisas sobre a beleza, Baumgarten irá discuti-la de forma pontual, classificatória e sistemática em sua *aesthetica*. Não irá, contudo, limitar seu estudo a sistemas exclusivamente racionais de classificação. Como afirmamos, Baumgarten filia-se à epistemologia e às tradições da poética e da retórica para compor suas teses sobre a estética. Temos, assim, uma espécie de conciliação entre o raciocínio sistemático e lógico e as faculdades perceptivas humanas. É nesta injunção paradoxal que deu origem à disciplina da estética que poderíamos encontrar o campo mais propício para desenvolver nossos questionamentos iniciais.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAUDELAIRE, Charles-Pierre. *Conseils aux jeunes littérateurs*. Disponível em <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=ess&id=4>> Acesso em: 09 jun. 2013.

_____. *Essais sur Edgar Allan Poe*. Paris: L'Herne, 2011.

_____. *Le peintre de la vie moderne*. Disponível em <http://baudelaire.litteratura.com/cri/texte/478-i-le-beau-la-mode-et-le-bonheur.html#.UbUzf_n2aSo> Acesso em: 09 jun. 2013.

JAUSS, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Traduzido por Juan Godo Costa. Barcelona: Península, 1976.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *A estética antes da estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten*. Canoas: ULBRA, 2003.

PLATÃO. *A república*. Traduzido por J. Guingsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Górgias*. Traduzido por Carlos Alberto Nunes e digitalizado pelos membros do grupo Acrópolis (<http://br.egroups.com/group/acropolis/>). Disponível em <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/gorgias.pdf>> Acesso em: 09 jun. 2013.

_____. *O banquete*. 3ed. Traduzido por Albertino Pinheiro. Bauru, SP: EDIPRO, 2009.

OBRAS CONSULTADAS

PLATÃO. *Fedro*. Traduzido por Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

_____. *Íon*. Traduzido por Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *O banquete*. 3ed. Traduzido por Albertino Pinheiro. Bauru, SP: EDIPRO, 2009.