

... a arte, segundo ele, não é uma ciência verdadeira, porque não se baseia na verdade, mas na aparência. Ele argumenta que os artistas não sabem o que estão fazendo, mas apenas imitam a aparência das coisas. Platão critica a arte por ser uma imitação da imitação, ou seja, uma cópia de uma cópia, o que a torna ainda mais afastada da realidade verdadeira. Ele também discute a natureza da arte e sua relação com a verdade e a beleza. Platão defende que a verdadeira arte deve ser baseada na verdade e na beleza, e não apenas na aparência. Ele argumenta que os artistas devem buscar a verdade e a beleza em suas obras, e não apenas imitar a aparência das coisas. Platão também discute a natureza da arte e sua relação com a verdade e a beleza. Ele defende que a verdadeira arte deve ser baseada na verdade e na beleza, e não apenas na aparência. Ele argumenta que os artistas devem buscar a verdade e a beleza em suas obras, e não apenas imitar a aparência das coisas.

... a arte, segundo ele, não é uma ciência verdadeira, porque não se baseia na verdade, mas na aparência. Ele argumenta que os artistas não sabem o que estão fazendo, mas apenas imitam a aparência das coisas. Platão critica a arte por ser uma imitação da imitação, ou seja, uma cópia de uma cópia, o que a torna ainda mais afastada da realidade verdadeira. Ele também discute a natureza da arte e sua relação com a verdade e a beleza. Platão defende que a verdadeira arte deve ser baseada na verdade e na beleza, e não apenas na aparência. Ele argumenta que os artistas devem buscar a verdade e a beleza em suas obras, e não apenas imitar a aparência das coisas.

**1. As aparições do belo**

... a arte, segundo ele, não é uma ciência verdadeira, porque não se baseia na verdade, mas na aparência. Ele argumenta que os artistas não sabem o que estão fazendo, mas apenas imitam a aparência das coisas. Platão critica a arte por ser uma imitação da imitação, ou seja, uma cópia de uma cópia, o que a torna ainda mais afastada da realidade verdadeira. Ele também discute a natureza da arte e sua relação com a verdade e a beleza. Platão defende que a verdadeira arte deve ser baseada na verdade e na beleza, e não apenas na aparência. Ele argumenta que os artistas devem buscar a verdade e a beleza em suas obras, e não apenas imitar a aparência das coisas.

Embora polêmicas e mesmo contraditórias, as ideias sobre a natureza da arte que tiveram seu nascimento na obra de Platão marcaram a história da estética ocidental, mantendo-se vivas até hoje. Note-se, antes de tudo, que a concepção que Platão tinha das artes em nada se assemelha ao modo como passamos a conceber a arte especialmente a partir do Renascimento/As atividades práticas, artesanais, todos os resultados de trabalhos realizados com as mãos eram vistos, pelos gregos, como inferiores e colocados em oposição aos produtos do intelecto, aos frutos do pensamento, de natureza mais nobre e transcendente. Vem daí uma das razões para a sobrevalorização platônica da filosofia em relação às artes, pois estas eram vistas por ele como *téchne*, saber fazer, saber construir, que corresponderia ao termo inglês *craft*, num paradigma similar ao da produção de móveis ou da construção de navios, por exemplo.

De qualquer modo, Platão foi o primeiro a desenvolver uma teoria das artes inserida no contexto mais amplo de uma filosofia do belo que reinou soberana por séculos, continuando até hoje a inspirar muitos autores. Há dois conceitos básicos em sua teoria: o conceito de mimese, de um lado, e o do entusiasmo criador, de outro. Interessante observar que, enquanto o primeiro é mais facilmente aplicável às artes visuais, o segundo se aplica mais às



artes verbais e música. As conseqüências que Platão extraiu de ambos, no entanto, foram similares.

Existe uma leitura padronizada e simplificadora da teoria platônica que a reduz a oposições binárias muito nítidas e despidas de ambigüidade. Assim sendo, de sua concepção da realidade verdadeira como um universo abstrato e ideal de formas e idéias deriva a concepção da realidade ou aparência sensível como imitação (mimese) ou cópia imperfeita do ideal. A orientação eminentemente visual de seu entendimento da arte, que restringia suas formas de realização basicamente à pintura e escultura, o levou a conceber a arte como imitação da imitação, quer dizer, aparência de segunda ordem e, conseqüentemente, duplamente afastada do ideal e da verdade. Ora, esse conceito de mimese, por mais que possamos dele discordar, é, sem qualquer sombra de dúvida, um conceito originário, o primeiro a detectar e discutir o problema fundamental do qual nenhuma forma de arte pode escapar: o problema da sua duplicidade, que veio receber, ao longo dos séculos, as mais variadas denominações, entre elas representação, expressão, ilusão, semblante, simulação etc., todas elas, no entanto, não passando de deslocamentos ou variações em torno de um mesmo tema, o da mimese, levantado por Platão.

O segundo conjunto de questões, mais relativo à arte poética e secundariamente à música, não chegando propriamente a se constituir num conceito tão redondo quanto o de mimese, deriva das relações da arte com quem a produz e quem a recebe: a inspiração na porta de entrada e o despertar das emoções e paixões na porta de saída da poesia. Alimentado pela positividade do comedimento, virtude dominante na cultura grega, Platão foi levado a enxergar como fontes de perigo, de um lado, o toque de loucura, a irracionalidade do entusiasmo presente no talento especial dos poetas, de outro lado, as comições do impacto emocional da arte poética sobre o receptor. Em função disso, a arte verbal foi vista por ele como antagonica às formas de conhecimento, aos raciocínios discursivos propiciados pela filosofia. Em síntese, para Platão, a poesia não produz cognição, estando muito mais do lado das pressões irracionais pelas quais o ser humano pode ser subjugado do que das forças do intelecto, só estas capazes de conduzi-lo para a ascese ao mundo das verdades ideais.

Se ficarmos presos apenas ao diálogo *Ion* e ao Livro X da *República* (Platão 1966), que são os textos mais citados, quando se discute a teoria da arte de Platão, não podemos escapar de uma visão estritamente dicotômica e negativista da arte e da poesia conforme a que está acima exposta. Quando outros textos platônicos são levados em consideração, especialmente *Fedro*, o *Sofista* e o *Simpósio*, contudo, algumas ambigüidades e muitas gradações conceituais começam a emergir juntamente com a mais inspiradora dentre todas as teorias do belo, enfim, quase tudo daquilo que fez de Platão o fundador da estética filosófica e continua a fazer dele uma fonte de consulta imprescindível para a compreensão das grandes questões levantadas pela arte. De acordo com Hofstadter e Kuhns (1976: 3-5), quatro temas gerais podem ser extraídos dos escritos platônicos sobre as artes: 1) a idéia geral de arte, *téchne*, cujo principio está na medida; 2) os objetivos e deficiências do conceito de mimese; 3) o conceito de inspiração, entusiasmo, loucura ou obsessão, como condições necessárias à criação; 4) o conceito de loucura erótica e sua conexão com a visão do Belo.

A medida é um conceito extensivo em Platão, abraçando os principios do bem e da beleza. Saber fazer pressupõe o conhecimento dos fins almejados e dos melhores meios para atingi-los. No cerne desse conhecimento está a noção de medida unindo tanto o poeta que sabe que tamanho exato uma fala deve ter e o pintor que sabe em que proporção uma figura deve aparecer, quanto o cidadão que sabe que distribuições são apropriadas para as funções na sociedade.

Entre as artes, a superior é aquela de um produtor divino, o Demiurgo, que compôs o universo imitando as idéias verdadeiras e as formas imutáveis. Seguindo o Demiurgo, o legislador também concebe a comunidade humana de acordo com as Idéias do Bem, da Justiça e da Verdade. Em terceiro lugar na hierarquia, estão os poetas e os artistas que também visam aos ideais, mas, diferentemente do Demiurgo, eles podem falhar no conhecimento da realidade última, produzindo meras aparências da natureza sensível. Quando o artista, por outro lado, é guiado pela visão da educação que o filósofo possui, sua imitação será verdadeira (*eikastika*), em oposição à falsa imitação (*fantastika*), o

juízo do falso e do verdadeiro dependendo das finalidades morais da pólis.

Há algo no fazer artístico que transcende as regras e o saber fazer, algo que vai além da *téchne*. É a inspiração. O poeta traz em si o sopro do divino. Nessa medida, a concepção platônica da loucura não é meramente negativa. Há nela algo de nobre e enaltecedor e é dela que advém a complexa noção do belo em Platão.

São quatro os tipos de loucura: a profética, a iniciatória, a poética e a erótica. Esta última leva os homens a entrever a beleza eterna do mundo habitado pelos deuses. O desejo inatingível do amante conduz sua alma à contemplação da forma imutável do belo. Enquanto a loucura poética liga o poeta à sua musa, a loucura erótica liga o indivíduo à forma de divindade que lhe é própria, com sua forma especial de beleza, esta também uma sombra ou imitação do belo eterno. Finalizando, portanto, tudo que é humano é imitativo, submetendo-se a um princípio de julgamento que é geral e coletivo baseado nas necessidades da comunidade. São essas necessidades que também controlam as inspirações divinas da arte.

Quando se passa de Platão para Aristóteles, a tendência mais imediata é pensar que, enquanto a teoria da arte do primeiro está espalhada por sua obra, a de Aristóteles está concentrada e sistematizada numa obra específica, a *Poética* (Aristóteles 1940). Essa conclusão, embora muito comum, é enganosa. Se pretendemos extrair a teoria da arte aristotélica só da *Poética*, ficaremos com uma visão parcial e tendenciosa. Sem negar o valor antológico dessa obra, o papel por ela desempenhado no todo da filosofia da arte de Aristóteles é um papel especializado, pois a *Poética* lida apenas com um tipo de *téchne*, um tipo de arte imitativa, a poesia e, dentro desta, o teatro e, dentro deste, a tragédia. Embora esta seja, de fato, a forma de arte privilegiada por Aristóteles, a *Poética* só é capaz de nos fornecer um retrato incompleto das concepções de arte, da beleza, do bem artístico e da relação entre arte e natureza desenvolvidas por Aristóteles em passagens que aparecem tanto na *Metafísica* e na *Ética* quanto na *Retórica* e na *Política* (Aristóteles 1964), passagens estas, aliás, que amplificam e nos ajudam a compreender melhor a própria *Poética* (cf. Hofstadter e Kuhns 1976: 78-138).

Para Aristóteles a arte é, antes de tudo, resultado de uma habilidade especial para o fazer, não o fazer maquinal, repetitivo, mas aquele capaz de transfigurar os materiais a ponto de alcançar um poder revelatório. A arte será tanto mais bem realizada quanto mais a perfeição de sua forma, na segurança do método, for capaz de atingir a unidade satisfatória de um todo eficaz e auto-sustentado. O belo, portanto, é o fruto ou resultado do domínio que o artista tem da *téchne*, de quão habilmente ele é capaz de utilizar os meios da composição, tendo em vista a simetria, harmonia e completude. São essas condições da *téchne* que estão pressupostas na *Poética*, na qual, seguindo seu método de definição que procede de acordo com a análise de um assunto segundo sua divisão em gênero e espécie, Aristóteles buscou chegar a uma completa definição de seu objeto, a arte poética trágica.

De acordo com Dickie et alii (1977: 6), a *Poética* não exibe a justeza de estrutura, o rigor dos argumentos e a sistemática da exposição que são típicos de outras obras aristotélicas, porque os manuscritos que deram origem a essa obra vieram muito provavelmente de uma série de notas de palestras a partir das quais ele pretendia escrever um tratado completo. De todo modo, é o primeiro estudo minucioso dos princípios estruturais das obras de arte, o primeiro tratado sistemático a lidar com a arte poética como um fazer genuíno do qual se origina um todo orgânico, ideia matriz na concepção da obra de arte que tem perdurado por mais de vinte séculos.

O conceito básico no entendimento aristotélico da arte é também o de mimese, mas entendida dentro de pressupostos e finalidades bastante diversas das platônicas. Segundo Eva Schaper (1968: 57-67), a mimese, para Aristóteles, deriva de uma necessária relação de adequação que deve haver entre arte e vida, arte e natureza. O que a arte imita, assim, é a atividade produtiva da natureza. Aqui, a mimese não é mais imitação como cópia de algo prévio, não é a produção da semelhança, num ato de fidelidade a um original qualquer que seja, mas é criação ou *poiesis*. A imitação poética visa à criação de algo novo, por isso mesmo, só a arte pode ser mimética, o que significa deslocar o conceito de mimese do sentido de cópia para o de representação e transformação. Representação, portanto, não quer dizer

reprodução, mas sim apresentar algo como se fosse real. O estudo das exigências estruturais e dos princípios formais das obras poéticas advém, desse modo, da necessidade de diferenciar a construção poética, que é mimética, de outras espécies de construção históricas e cognitivas, por exemplo.

A arte não imita coisas, idéias ou conceitos. Ela mostra como a natureza trabalha e assim o faz através da construção de suas próprias criações, daí seu poder transfigurador. As obras não são réplicas ou cópias, mas ficções reveladoras, produtos da imaginação criativa orientada para o fazer, imaginação produtiva. A arte está voltada para os princípios formativos que operam na natureza e na vida, imita-os e os encarna em estruturas feitas pelo homem. Na junção da *téchne*, sabedoria na operação com os meios, com a *poiesis*, capacidade criadora, o poeta é capaz de revelar poeticamente verdades concernentes à natureza e à vida que não apareceriam sem a sua intervenção. A arte, sob esse ponto de vista, tem muito pouco ou nada a ver com a exigência de correspondência a qualquer modelo preestabelecido, mas sim com o estabelecimento de representações convincentes, internamente procedentes, quer dizer, verossimilhanças. É eis aí, na verossimilhança, mais um dos conceitos originados em Aristóteles, indispensável à teoria e crítica de arte e literatura até os nossos dias.

Analisar o modo, a maneira como os resultados acima podem ser atingidos, foi o objetivo da *Poética* que começa com uma classificação das artes miméticas até chegar à forma trágica, a privilegiada por Aristóteles porque, nela, o objeto da imitação são as ações humanas arquetípicas. Quando estas são colocadas sob uma luz relevadora, a arte atinge seu mais alto objetivo: o efeito catártico através do qual o receptor passa por uma experiência purificadora e educativa.

Embora aparentemente oposta à filosofia da arte platônica, a aristotélica emprestou dela muitos de seus conceitos, entre eles especialmente o de *téchne* e o de *mimese*. Também para Aristóteles, toda arte é uma forma de *téchne*, cujo exercício depende de uma série de requisitos. Mas ao invés de colocar esses requisitos nas forças misteriosas que emanam do divino, ele os trouxe para as habilidades e poderes especiais do artista para configurar, através da força de sua imaginação, estruturas

criadoras, *poiesis*. Também para Aristóteles, toda arte é mimética. Diferentemente de Platão, contudo, a arte não é cópia servil de uma realidade que a transcende, mas mantém com a natureza, especialmente a humana, uma relação de correspondência e complementaridade criativa e reveladora. O exemplo mais claro da distinção radical, na compreensão da *mimese*, que separa Aristóteles de Platão está na consideração aristotélica da música como a mais mimética de todas as artes. Uma vez que a música não tem poderes para copiar a aparência do mundo exterior, fica aí claro o conceito de *mimese* como construção representativa que não está voltada para um objeto ou aparência, mas, para a apresentação de uma forma reveladora, no caso da música, a forma emocional dos sentimentos humanos.

A maior diferença entre Platão e Aristóteles reside nas conseqüências que cada um deles extraiu de sua filosofia para a apreciação e avaliação da arte. Se, para Platão, a arte pode ser fonte de ilusão e levar ao engano por alimentar as paixões, para Aristóteles, a arte é valiosa porque reparadora das deficiências da natureza, especialmente as humanas, trazendo com isso uma contribuição moral inestimável. Rejeitando o idealismo metafísico de seu antecessor, Aristóteles depreciou o papel que a beleza e o amor erótico desempenham na discussão da arte. Tratando a beleza como uma propriedade objetiva da obra de arte e mesmo da natureza, em lugar da busca inspirada do Belo que Platão considerava como um dos fins últimos da arte, deslocou sua ênfase para os benefícios morais que a arte pode trazer. Finalmente, embora distinta das formas de cognição próprias da filosofia e do conhecimento racional, a arte não deve ser, segundo Aristóteles, identificada com a desrazão. Não há, para ele, uma dicotomia rígida entre o racional e o irracional, mas um jogo de forças complementares entre os poderes imaginativos e construtivos da arte e as faculdades intelectivas da filosofia.

As obras de Platão e Aristóteles foram fontes hegemônicas de inspiração para os filósofos que os seguiram por muitos séculos, só tendo essa hegemonia entrado em crise com o advento da filosofia moderna, a partir do racionalismo cartesiano e do empiricismo de Locke. Antes que isso ocorresse, no entanto, dependendo da filiação ou inclinação ontológica do filósofo, sua visão da arte penderia para o idealismo platônico ou para o

realismo aristotélico. Passando uma vista rápida sobre alguns desses filósofos, que trouxeram contribuições para a filosofia da arte, há que ser mencionado, antes de tudo, um texto de fonte discutível, provavelmente do século I a.C., que viria influenciar grandemente o apogeu da estética no ocidente e cuja autoria tem sido conferida a Longino (III d.C.). Trata-se do ensaio *Sobre o Sublime* (cf. Longino 1965, ver também Coleman 1974: 121-2). Duas questões, principalmente com referência à literatura, são levantadas nesse tratado: 1) qual é a qualidade que faz uma obra ser grande ou sublime? 2) Como a qualidade pode ser produzida? Há recursos retóricos que fazem aflorar o sentimento do sublime, mas ele também depende de uma disposição da alma, uma habilidade para absorver "grandes concepções" e alimentar paixões fortes e impetuosas. Através de suas habilidades retóricas, o artista traz à tona sentimentos de êxtase na afinidade da alma com o supra-sensível. O estranho e o grandioso, em oposição ao prosaico, contribuem para o efeito estético: "O que é útil e necessário parece caseiro, mas o que é estranho é maravilhoso", de onde decorre o sublime como "eco da grande alma... a nota que soa da grande mente".

Em Plotino (por volta de 205-270 d.C.), iremos encontrar uma metafísica do belo que trouxe influências, de um modo ou de outro, para a filosofia cristã e o Renascimento italiano, de um lado, o neo platonismo da escola de Cambridge, no século XVII, e o romantismo alemão do século XIX, de outro. Ao mesmo tempo que Plotino (cf. 1957) levou a filosofia platônica às suas conseqüências lógicas, ele também a temperou com um misticismo quase irracional. Aceitou a distinção platônica básica entre as essências imutáveis reais, objetos da inteligência, e as coisas particulares e mutáveis, objetos dos sentidos. Da perfeição do Uno, que transcende toda existência, emana a divina inteligência da qual podemos participar, dela advindo uma terceira divindade, a alma do mundo, que se manifesta em nossas almas e cria o mundo sensível. Essas sucessivas emanações, exceto a matéria, tendem a retornar para a origem de onde partiram. A beleza física, então, será fruto da unificação da multiplicidade informe da matéria sob a força de algum caráter essencial. "Na natureza, isso será produzido pela alma do mundo, na arte pela alma do mundo manifesta na alma humana." Mais bela do que qualquer

beleza física, contudo, é a qualidade essencial apreendida e possuída pela inteligência, pois "o fundamento da possibilidade de toda unidade, de toda beleza, é o Uno" (Carritt 1931: 43-44).

Foi com Plotino, na sua concepção da natureza simbólica de todos os produtos humanos, retomada pela filosofia alemã do século XIX, que o caráter simbólico da arte recebeu sua primeira formulação. Não apenas o belo é um símbolo da harmonia cósmica, mas esta só pode ser sugerida através de metáforas de natureza poética. Sua visão lírica das emanações do belo assemelha-se aos eflúvios de uma cascata etérea: "O Bem irradia a beleza de si mesmo e é a fonte da beleza, enquanto a beleza, em si mesma, é segunda na ordem das emanações". A beleza daquilo que é produzido pelo homem é uma imitação da Beleza e do Bem puros. Em relação à beleza do que é criado, o belo natural é incompleto. Daí as artes tentarem aperfeiçoá-lo e enobrecê-lo, o que as coloca no meio do caminho entre o Belo puro e as belezas relativamente obscuras da natureza, e do que decorre que a arte é um símbolo duplo: da realidade inferior, que ela engrandece, e da realidade última, que ela espelha (Hofstadter e Kuhns 1976: 140-1).

Em Santo Agostinho (354-430), a filosofia de Plotino recebeu sua tradução cristã. O desafio a ser enfrentado nessa tradução estava em encontrar as justificativas religiosas para a questão do belo, o grande problema advindo da gratificação sensorial imediata que a arte produz. Mesmo que a harmonia divina esteja refletida na natureza e na arte, os objetos perceptivos atraem os sentidos para as coisas terrenas, conturbando a contemplação do eterno e imutável. Vem daí que, para Agostinho, quanto menos sensoria for a arte, mais ela espelhará a ordem divina. A música é, assim, superior à pintura, mas são as palavras da escritura que estão mais adaptadas aos poderes da compreensão humana. Em síntese: na medida em que a arte concorda com as verdades da fé e reflete as harmonias do poder criador divino, ela está justificada.

Num livro primeiramente publicado em 1956, traduzido para o inglês em 1988, Umberto Eco defendeu a tese de que o sistema filosófico de Santo Tomás de Aquino (por volta de 1225-1274) inclui uma teoria estética coerente. Segundo Eco (p. 6), os medievais apossaram-se de vários temas, problemas e soluções do mundo clássico, usando-os no contexto de uma sensibilidade

nova e diferente. Desse modo, eles só estavam dispostos a receber a beleza na sua aparição como realidade puramente inteligível, como harmonia moral ou esplendor metafísico, mas, ao mesmo tempo, não conseguiam descartar totalmente a beleza sensível simplesmente porque um valor mais alto, especialmente no nível teórico, era conferido à beleza do espírito. De fato, a tensão entre o teórico e o prático, que se expressou no pensamento medieval, gerou uma tentativa de conciliação desses dois lados irreprimíveis da beleza, na concepção que eles desenvolveram da experiência estética. Santo Tomás não formulou uma teoria estética específica e homogênea num corpo explícito de escritos, nos diz Eco (p. 19), mas há um papel fundamental desempenhado pela beleza no seu pensamento, como restauradora de uma ordem e equilíbrio que emergem através da síntese de eventos causais e contradições empíricas.

Ele entendia a beleza como uma propriedade transcendental e constante do ser/Ser é aquilo que pode ser visto como belo. Todos os seres contêm as condições constantes da beleza, uma vez que o universo, como obra de seu criador, é necessariamente belo, uma enorme sinfonia de beleza. O mundo de Aquinas, Eco explica (p. 47), era uma hierarquia de existentes reais que adquiriam seu valor individual através da participação, estabelecida dentro de limites estáveis e definidos. Todo belo é bom, e tudo que é bom o é por estar associado numa perfeição definida com um certo ato de existir. O belo e o bem estão fundados na forma, que é a razão por que algo está em ato, ou tem atualidade, sendo bom por si mesmo.

Num lindo ensaio sobre "Beleza e Imitação", Jacques Maritain (1882-1973) compôs o belo de Santo Tomás numa orquestração poética que merece ser ouvida (*apud* Rader 1966: 26-34):

O belo é o que dá alegria, não qualquer alegria, mas alegria no conhecimento; não a alegria peculiar ao ato de conhecer, mas uma alegria superabundante, extrapolando tal ato devido ao objeto conhecido. Se algo exalta e delicia a alma pelo simples fato de ser dado na intuição da alma, é bom de ser apreendido, é belo. A beleza é essencialmente o objeto da inteligência, pois o que conhece, no pleno sentido da palavra, é a mente, apenas ela aberta para a infinidade do ser. (...) "O belo se relaciona à visão e audição entre todos os sentidos porque esses dois são *maxime*

*cognoscitivae*." (...) O belo conatural ao homem é aquele que vem deliciar a alma através dos sentidos e suas intuições. Esse também é o belo particular de nossa arte, que trabalha sobre uma matéria sensível para o regozijo do espírito. Ela tem o sabor do paraíso terrestre porque restaura, por um breve momento, a paz simultânea e a delícia da mente e dos sentidos.

A seguir, Maritain acrescentou que a beleza delicia a mente porque ela apresenta essencialmente uma certa excelência ou perfeição na proporção das coisas à mente, de onde advêm as três condições que Santo Tomás determinou para a beleza: integridade, porque a mente gosta de ser; proporção, porque à mente agradam a ordem e unidade; e, acima de tudo, brilho e claridade, porque a mente gosta da luz e da inteligibilidade. Um certo esplendor foi, de fato, um caráter essencial da beleza para os antigos: *splendor veri* (da verdade), em Platão; *splendor ordinis* (da ordem), "a unidade é a forma de toda beleza", em Agostinho; *splendor formae* (da forma), com precisão metafísica da linguagem, para Aquinas. "A forma", Maritain explicou, "o princípio determinando a perfeição particular das coisas, ao constituir e completar as coisas na sua essência e qualidade, é o segredo ontológico de seu ser mais íntimo, sua essência espiritual, seu mistério operativo, é sobretudo o princípio peculiar da inteligibilidade, a *claridade* peculiar de todas as coisas". Toda beleza sensível envolve um certo deleite dos olhos ou do ouvido, ou da imaginação, mas não pode haver qualquer beleza se a mente não estiver, do mesmo modo, deleitada.

Para Aquinas, obviamente muito mais aristotélico do que platônico, não há uma separação rígida entre sentidos e mente. O brilho da forma, não importa quão puramente inteligível ela possa ser, em si mesmo, é apreendido nos sentidos e pelos sentidos, a intuição da beleza artística estando no pólo oposto complementar da abstração das verdades discursivas. Enfim, o belo é essencialmente prazeroso, por sua própria natureza incita o desejo e produz amor, enquanto a verdade como tal apenas ilumina.

Ao final de sua tese, Umberto Eco conclui que o mundo medieval entrou em crise não apenas devido às dificuldades de conciliação das forças opostas que lutavam em seu interior, mas porque a realidade foi se tornando cada vez mais prática e as pessoas não encontravam, nas abstrações medievais, instrumentos

de conhecimento para sua vida cotidiana. O esplendor do belo inteligível, de uma certa forma, se viu sombreado pela irrupção do prosaico.

Com o fim da era medieval, a obra mais influente do renascimento italiano foi o comentário do *Simpósio* de Platão, na obra *De Amore* (1475), sob autoria do humanista, Marsilio Ficino (1433-1499). Mais que um mero comentário, essa obra (cf. Ficino 1985) se constitui num verdadeiro tratado do belo. No universo sonhado por Ficino, a criação é o processo dominante, conduzido pela necessidade do amor, tal qual uma corrente em movimento de espiritualidade divina, viajando de Deus para o mundo e deste de volta a Deus. A beleza visível é o meio para a beleza inteligível. Este meio se realiza através do amor humano, enquanto a beleza inteligível só pode ter realização divina. Dai as duas Vênus, a celestial e a terrestre, na pintura renascentista italiana. Com Platão lido à luz de Plotino, criou-se, então, uma nova tradição neo platônica, mais propriamente conhecida como o humanismo renascentista italiano.

Ao mesmo tempo, o Renascimento viria trazer o desenvolvimento da autonomia do belo frente à esfera moral. A arte, até então genericamente concebida, iria codificar-se em subdivisões específicas, passando a mimese a ser entendida como imitação da beleza natural. O advento do capitalismo mercantilista e o antropocentrismo nascente exigiram o reconhecimento "das qualidades especificamente humanas do artista, capaz de produzir objetos belos". O valor dos objetos artísticos seria, daí para a frente, duplo: "espiritual e material, quer dizer, mercantil". Durante os séculos XVI e XVII, as idéias estéticas de Aristóteles viriam ganhar importância por toda a Europa. Estando implícita no neoclassicismo uma síntese do racionalismo e a exaltação da natureza, estava preparado o terreno para a autonomização da esfera artística do século XVIII (Jiménez 1992: 27-29).

Enquanto isso, ainda na Itália, Giambattista Vico (1668-1744) trabalhava na magestosa *Scienza Nuova* (1725), que Benedetto Croce (1866-1952), na sua *Aesthetica* (1922: 225), viria considerar como um dos pontos inaugurais da estética moderna, inauguração, aliás, tão monumental quanto a da estética hegeliana, embora menos específica.

## 2.A. geração do gosto e do sublime

A terceira crítica kantiana germinou em terreno fértil, que começou a ser semeado com uma série de questões cruciais levantadas pelos autores da escola iluminista inglesa, no século XVIII, situados prioritariamente dentro do espírito do empiricismo. As idéias, como as famílias, têm história, nos diz Coleman (1974: 120). Embora os tenha retrabalhado, ajustando-os ao contexto de sua filosofia, Kant incorporou muitos dos lugares-comuns de sua época. As fontes das principais idéias que a *Crítica do Julgamento* levou à discussão nasceram dentro de um contexto peculiar, que teve um de seus primeiros ancestrais muito provavelmente na tradução francesa, de 1674, que Nicolás Boileau (1636-1711) fez do tratado *Sobre o Sublime*, de Longino. Na introdução à tradução, o autor fazia uma distinção entre o sublime em si e o estilo sublime, o primeiro só pode ser atingido pelos pensamentos elevados, o segundo pela retórica. Boileau foi um neo classicista, que entrelaçou Descartes e Aristóteles, propondo uma concepção do belo subordinado ao verdadeiro, cuja fonte última estava na natureza, inclusive a natureza humana. Verdade e beleza encontraram aí uma fundamentação naturalista, muito bem equacionada pela razão (Jiménez 1992: 29). Não é por coincidência que, para Boileau, nem mesmo a grandeza do sublime estaria autorizada a violar o senso de propriedade,