

Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação Em Arquitetura e Urbanismo –
PPG/FAU

Erinaldo de Oliveira Sales

Arquitetura e Literatura no Sistema das Artes

Brasília

2018

Erinaldo de Oliveira Sales

Arquitetura e Poesia no Sistema das Artes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica.

Linha de pesquisa: Estética, Hermenêutica e Semiótica.

Orientador: Prof. Dr. Flávio R. Kothe

Brasília

2018

Este trabalho é dedicado, sobretudo, a meus pais, José Ednaldo Sales e Irene de Oliveira Sales (que não puderam presenciar essa etapa da minha vida), bem como à minha irmã, Ana Glaucia de Oliveira Sales (todos in memoriam), além de Mirian Theyla R. Garcia (que desde o início me apoiou, em todos os momentos), assim como a minhas filhas, Mariana Cecília e Júlia Cecília.

Agradecimentos

Primeiramente, a meu Orientador, Professor Doutor Flávio R. Kothe, que teve enorme paciência e dedicação por todo esse tempo;

Aos participantes do grupo de Estética e Semiótica, muitos e muitos nomes que formariam uma lista quase infindável (mas é certo que eles sabem quem são), e com os quais tivemos longas conversas, sobre as teses e divagações outras;

A meus irmãos, familiares e demais pessoas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que eu pudesse chegar à conclusão desta tese;

A todo o pessoal da Secretaria da PPG-FAU, pelos prestimosos atendimentos, que nos auxiliaram em diversos momentos ao longo dessa jornada, muitas vezes dando orientações e sugestões valiosíssimas sobre as infindáveis questões burocráticas da academia.

Àqueles que, por meio da internet, facilitaram o acesso a diversos livros e textos, sem os quais eu não teria feito nem metade do que fiz aqui.

A todos, meus sinceros agradecimentos.

Resumo

Este trabalho analisa a situação da arquitetura e da poesia no âmbito das chamadas belas-artes a partir das considerações de três filósofos alemães: Immanuel Kant, Georg W. F. Hegel e Arthur Schopenhauer. É feito um percurso histórico sobre o desenvolvimento das belas-artes, a partir do mundo grego antigo, até culminar na filosofia alemã do século XVIII. Busca-se uma tentativa de entendimento de o porquê a poesia estar sempre numa posição elevada dentro da hierarquia do sistema das artes e a arquitetura figurar sempre na base dessa hierarquia.

Palavras-chave: Sistema das artes; arquitetura; poesia; belas-artes; filosofia.

Abstract

This work analyzes the situation of architecture and poetry in the context of the fine arts from the considerations of three German philosophers: Immanuel Kant, Georg W. Hegel and Arthur Schopenhauer. A historical journey is made on the development of the fine arts from the ancient Greek world, culminating in the German philosophy of the eighteenth century. An attempt is made to understand why poetry is always in an elevated position within the hierarchy of the art system and architecture is always at the base of this hierarchy.

Keywords: System of the arts; architecture; poetry; fine arts; philosophy.

Sumário

INTRODUÇÃO	Pág. 9
CAPÍTULO 1 – As Artes na Antiguidade	Pág. 19
2.1 – Anteriores a Platão	Pág. 20
2.1.2 – Alcidas	Pág. 20
2.1.3 – Isócrates	Pág. 21
2.1.3 – Lucrecio	Pág. 22
2.1.4 – Posidônio	Pág. 22
2.1.5 – Cícero	Pág. 25
2.2 – Platão e Aristóteles	Pág. 34
2.2.1 – Platão	Pág. 34
2.2.2 – Aristóteles	Pág. 49
2.3 – Depois de Aristóteles	Pág. 58
2.3.1 – Horácio	Pág. 58
2.3.2 – Sêneca	Pág. 60
2.3.3 – Plutarco	Pág. 61
2.3.4 – Quintiliano	Pág. 65
2.3.5 – Galeno	Pág. 67
2.3.6 – Plotino	Pág. 69
2.3.7 – Agostinho de Hipona	Pág. 72
2.3.8 – Longino	Pág. 78
2.4 – Idade Média	Pág. 80
2.4.1 – Boécio	Pág. 80
2.4.2 – Cassiodoro	Pág. 84
2.4.3 – Hugo de São Vitor	Pág. 86
2.4.5 – Tomás de Aquino	Pág. 93
2.5 – O sistema educacional na Idade Média	Pág. 95
CAPÍTULO 3 – Kant	Pág. 100
3.1.1 – Divisão das artes	Pág. 103
3.1.2 – Dos sentidos	Pág. 115
3.1.3 – Hierarquia das artes	Pág. 116
3.2 – A Arquitetura	Pág. 128
3.3 – A Poesia	Pág. 135
CAPÍTULO 4 – Hegel	Pág. 144
4.1 – As artes em Hegel	Pág. 155
4.1.1 – Versão de Kehler	Pág. 157

4.2 – Arquitetura -----	Pág. 163
4.3 – A poesia -----	Pág. 171
CAPÍTULO 5 – Schopenhauer -----	Pág. 182
5.1 – A classificação das artes -----	Pág. 183
5.2 – A Arquitetura -----	Pág. 190
5.3 – A Poesia -----	Pág. 199
CAPÍTULO 6 – Conclusão -----	Pág. 207
Bibliografia -----	Pág. 226

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata do sistema das artes, ou da hierarquia das artes, ou mesmo de uma “taxonomia” das artes. Pretende-se analisar as questões do sistema das artes a partir de Hegel, e suas aulas de estética, proferidas em Berlim entre os anos de 1820 e 1829, contrapostas às considerações de Kant, sobretudo na sua obra dedicada à Estética, *Crítica da faculdade do Juízo*¹ (1790), e ainda em confronto com a organização das artes em Schopenhauer, tendo por base o livro *O Mundo como vontade e representação*² (1819) e os apontamentos deste filósofo a partir de aulas ministradas também em Berlim em 1820, organizadas no livro *Metafísica do belo*³ (1820). A partir daí, investigar duas formas de arte tendo por base os pressupostos desses três filósofos, a saber, a arquitetura e a poesia. A questão da arquitetura e da poesia aqui será tratada no âmbito do sistema das artes. Desse modo, abordaremos os sistemas das artes desses três filósofos, Kant, Hegel e Schopenhauer.

A escolha destes três filósofos se dá porque eles são marcos fundamentais no desenvolvimento da estética e do estudo das artes, muito embora Kant não tenha desenvolvido a descrição do seu sistema das artes, e Hegel tenha se estendido bem mais em sua própria descrição. Schopenhauer entra aqui como um contraponto aos dois filósofos:

Kant, Hegel e Schopenhauer podem aqui caracterizar o que chamamos de “estética moderna”: Kant, é certo, como aquele que inicia (ou melhor, que sistematiza, pois tal debate ele herda de Hume) a grande discussão do pensamento e da crítica da arte moderna, que é a questão do gosto. Hegel e Schopenhauer, de modos opostos, tentam propor outras possibilidades de leitura da estética kantiana: Hegel, através de um diálogo com o romantismo alemão, propõe uma filosofia do belo artístico, excluindo dele o belo natural, no intuito de superar as estéticas kantiana e romântica; e Schopenhauer, como um herdeiro de Kant, afasta-se da solução dialética de Hegel ao manter a distinção kantiana entre “fenômeno”

1

2

3

e “coisa em si” em seus próprios termos: “representação” e “vontade”.⁴

A questão inicial que originou esta pesquisa foi de analisar as considerações de Hegel a respeito da poesia e da arquitetura, os dois extremos do seu sistema das artes, da sua divisão e hierarquia e, sobretudo, por que Hegel coloca a arquitetura como a mais baixa das artes e a poesia como a mais alta no seu sistema. Após um longo tempo de ênfase em um “estatuto filosófico da arte” baseado principalmente em Platão e Aristóteles, e da “criação” da Estética por Baumgarten, é com a terceira *Crítica* de Kant que ocorre um divórcio entre a estética e a filosofia da arte. Kant questiona, logo no início da *Crítica do Juízo* (ou *Crítica da faculdade de julgar*), o que suscita a ligação entre a representação e um sentimento de prazer. Kant, assim, desvincula o artístico do estético ao definir triplamente o belo como algo desinteressado, sem conceito e sem finalidade, alegando, com a célebre formulação do parágrafo 46 que “o gênio é a disposição inata do espírito pela qual a natureza dá regras à arte”. A estética de Hegel não difere totalmente da estética kantiana. Hegel dedica grande paixão a todas as artes, embora tenha certa indiferença ao que está em voga. Ele se interessa, sobretudo, pela arte do passado, e somente tem olhos para o belo artístico.

Dentro de toda organização do sistema de Hegel, há, inicialmente, uma questão que leva a uma dificuldade desse sistema, que diz respeito, sobretudo, à periodização. Todas as artes estão, com toda evidência, presentes simultaneamente em qualquer época, cada momento possui sua arte privilegiada: arquitetura (arte simbólica); escultura (arte clássica); pintura, música, poesia (arte romântica). Cronologicamente, estas formas particulares traduzem uma espiritualização progressiva. O ponto de partida, a forma bruta, é a arquitetura. O ponto de chegada, o espírito puro, interiorizado, o da dominação absoluta da matéria é a poesia. Pretende-se ver até que ponto isto se confirma, dentro do ponto de vista de Hegel, se comparado aos outros pensadores.

⁴ Rafael Handdock-Lobo (org.). *Os filósofos e a arte*, 2010, p. 9.

Baseado num princípio progressivo das artes como expressão mais clara e menos simbólica do sujeito humano, Hegel fala que, a partir de uma arte materialmente pesada e pobre em ideias como a arquitetura, até uma com capacidade de expressar todo sentimento ou pensamento com a matéria da linguagem, como é a poesia, há, cada vez mais, uma libertação da arte da forma sensível. Para cada uma das formas de arte, haverá uma tensão entre a forma sensível e o conteúdo, o dentro e o fora. Quanto mais houver concretização da forma, mais abstrata se torna a ideia, havendo, assim, uma inadequação à significação interna e à aparência exterior. E que das três épocas da arte (simbólica ou oriental, clássica ou grega, romântica ou cristã), apenas a clássica atingiu a adequação da ideia de sua expressão.

A hierarquia das artes de Schopenhauer seguirá, também, a ordenação das Ideias, de acordo com a Vontade:

Ora, como semelhante comunicação artística segue os graus da Vontade, há uma hierarquia das artes, reproduzindo a hierarquia das Idéias (...). Portanto, à arquitetura cabe apresentar em suas construções as Idéias mais baixas da Vontade, as qualidades da matéria (...), como as de coesão, rigidez, reação contra a luz, e sobretudo a luta da gravidade contra rigidez. (...) Depois da arquitetura, vem a jardinagem e a pintura paisagística, que trabalha com as Idéias do reino vegetal. Em seguida, há a escultura e a pintura de animais, superadas pela escultura e pela pintura humanas. Por fim, no ápice da hierarquia, correspondendo à Idéia na qual a Vontade atinge sua objetivação mais elevada, o homem, encontra-se a poesia, que, devido aos seus conceitos, permite uma dinâmica narrativa de ações e semblantes superiores às artes plásticas.⁵

Em *O Mundo como Vontade e Representação*, podemos identificar três princípios para estabelecer uma hierarquia das artes de Schopenhauer. O primeiro é da objetivação da contemplação, em que as ideias das forças naturais (resistência, gravidade, luz) correspondem à Arquitetura; as ideias da “natureza vegetal” correspondem às artes dos jardins, pinturas de paisagens, etc.; à pintura e escultura de animais corresponde ao que ele chama de “idéia da natureza animal organizada”; a ideia de “humanidade viva” está para a pintura e escultura; a ideia de “humanidade atuante” corresponde à pintura de

⁵ Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do belo*, 2003, p. 19.

história; por fim, a ideia de “humanidade pensante” que são expressas pela linguagem corresponde à poesia.

O segundo princípio é o da “impressão estética” como meio de hierarquizar as artes, na qual a classificação se dá segundo a objetividade crescente dada ao prazer estético. A arquitetura estaria presente, assim, predominantemente num elemento subjetivo. O aumento da objetividade desse elemento estaria presente na escultura e pintura. Já a predominância do elemento objetivo ocorreria na poesia e na tragédia.

Um terceiro princípio de hierarquia das artes de Schopenhauer é dado pela manifestação de tendência e a luta das forças contrárias, quando há mudança de aspecto, há mudança de forma. Assim, para Schopenhauer, no interesse da “bela arquitetura” há uma luta entre força da gravidade e resistência dos materiais; na pintura, na arte do retrato e na pintura de história, há a dualidade entre pintura e história, eternidade e tempo, essência e aparência, intuição e conceito, arte e ciência. Na poesia, a luta entre a “palavra abstrata” e a “ideia perseguida”.

A filosofia sempre questionou a ontologia da arte. Desde Platão, depois com Aristóteles, com os principais filósofos alemães (mas não somente estes), sobretudo com Kant e Hegel, com o Pré-Romantismo e o Romantismo, seguindo com Nietzsche até Heidegger e Merleau-Ponty, o modo de investigar a arte mudou consideravelmente, alterando com drasticidade até mesmo o próprio conceito de cultura:

O romantismo não concebe o problema do sistema das belas-
artes, que se impusera como um dos temas centrais da reflexão estética
já no decurso do século XVIII, mas confere-lhe um sentido e uma
importância completamente novos. Com efeito, como vimos, é o
romantismo que concerta o interesse da estética nas “artes belas”: a
estética torna-se doutrina da arte, e a construção do sistema das artes,
sua classificação e a descrição das suas relações surgem, mais do que
como um dos problemas da estética, pelo menos como exteriormente
predominante. Não é por acaso que todas as grandes estéticas do
período romântico colocam ao lado de uma parte geral dedicada
expressamente ao sistema das artes. Isso significa que o problema da
classificação já não é assumido como uma tarefa de mera descrição
empírica e que já não se considera suficiente a simples ilustração das
relações entre as diversas formas artísticas; trata-se, isso sim, de
chegar a uma dedução filosófica do ordenamento sistemático e,

portanto, de ordenar e dialectizar aquelas relações que anteriormente podia resultar de simples listagem.⁶

O estudo das artes, de maneira geral, em todos os tempos, sempre foi motivo para questionamentos vários. Indagações sobre a capacidade de produzir objetos ou ações que expressam ideias e emoções é tema constante desde os primórdios da humanidade. A arte, em suas mais variadas formas (escultura, arquitetura, pintura, música, dança, literatura e teatro) e meios (ler, interpretar, apreciar e recriar), e em sentido lato, compreendida como dom criador e espírito animador, foi e ainda é motivo de investigação dos mais variados ramos do conhecimento humano, partindo de pensamentos de vários filósofos e artistas ao longo da história.

O conceito de belas-artes é associado à ideia de que um certo conjunto de suportes e manifestações artísticas é superior aos demais. Até o século XIX, as escolas de arte classificavam-nas em basicamente dois tipos: as belas-artes e as artes aplicadas ou artes secundárias práticas (os ofícios). As belas artes eram aquelas que, segundo o ponto de vista do período, possuíam a dignidade da nobreza. Já as artes aplicadas, devido ao fato de serem praticadas por trabalhadores, eram desvalorizadas. Assim, compunham as belas artes a pintura, a escultura e o desenho, todas elas subordinadas à arquitetura, uma vez que muitos dos mestres em artes eram também trabalhadores iguais aos que atuavam nos ofícios e não havia necessariamente uma posição social elevada.

Uma divisão das artes diz respeito ao meio em que se criam, que, para Beardsley e Hospers⁷, é o critério, apontado por eles, como mais seguro. Assim, eles classificam as artes em as artes auditivas, as quais incluem todas as artes do som, que utilizam a música para todas as finalidades práticas; as artes visuais, as que incluem as artes que constam percepções visuais, atingindo de forma primária a vista, embora não de forma exclusiva, porque, segundo os autores, algumas podem estimular também o sentido do tato. As artes visuais incluem uma grande variedade de gêneros, tais como a pintura,

⁶ D'Angelo, Paolo. *A estética do Romantismo*. 1998, p. 191.

⁷ Beardsley & Hospers. *Estética, historia y fundamentos*, 2007.

a escultura, a arquitetura e o que eles vão chamar de todas as artes úteis. Para esses autores, a poesia é a mais difícil de classificar, porque não é uma arte visual, já que não precisa necessariamente ser escrito. Também não é uma arte auditiva:

Ocorre frequentemente que o efeito de um poema aumenta quando é lido em voz alta, mas seu valor não diminui quando não é lido assim, não precisa ser lido em voz alta para atuar como. Se a literatura fosse uma arte auditiva, pertenceria à arte da música; e para um auditório entendido, o prazer da poesia dificilmente pode se comparar com o das composições musicais.⁸

Eles ainda classificam algumas artes em artes mistas, as que “incluem todas aquelas que combinam um ou mais dos meios anteriores” (2007, p. 118). Dessa forma, a ópera inclui a música, palavras e imagens visuais, muito embora tendo o predomínio da música. Combinando a arte literária com a habilidade cênica e as imagens visuais, têm-se as “representações teatrais”. Além disso, há a dança, na qual o que predomina em geral é o visual, tendo a música como acompanhamento. Por fim, há no cinema a presença de todos os elementos.

Na *Crítica do Juízo*, Kant divide as belas artes em Artes Elocutivas, em que estão eloquência (ou oratória) e a poesia; Artes Figurativas, em que constam a escultura e a arquitetura (na plástica), a pintura, as pictóricas: pintura propriamente dita e a jardinagem ornamental; e o Belo jogo das sensações, com a música e arte das cores.

Hegel classifica cinco artes no seu sistema, na versão mais tradicional das suas aulas⁹: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Poesia. Em outra versão do seu curso¹⁰ temos basicamente a mesma divisão, aqui expressa com suas subdivisões:

I Arquitetura (simbólica, clássica [arquitetura propriamente dita], romântica);

⁸ Idem, p. 116.

⁹ A edição de Hotho como organizador das anotações de Hegel.

¹⁰ *Filosofia del arte o estética*, 2006, edição de Kehler.

II Escultura (vestimenta; idealidade e individualidade; perfil grego);

III Pintura (conteúdo da pintura; composição; cor);

IV Música (compasso; tonalidade; instrumento; melodia);

V Poesia (linguagem poético originário e reflexionado; métrica em geral; subdivisão: Epos; Poesia lírica; Poesia dramática: Tragédia (antiga, moderna/drama, comédia), Drama, Comédia).

De maneira análoga, outros filósofos de épocas próximas a Kant e Hegel, em suas obras, fazem uma divisão praticamente idêntica a eles. Assim, temos:

- em Schopenhauer (*Metafísica do belo*): Arquitetura e Hidráulica, Jardinagem e Pintura de paisagem – em que inclui a Pintura de animais e a Pintura Histórica – Escultura, Arte Poética, Música.

- em Karl Krauser (Compêndio de Estética): Poética (poesia épica, lírica, dramática), Música, Pintura, Plástica (Escultura), Arquitetura.

- em Schleiermacher (*Estética*): Artes de acompanhamento: Mímica linguística e gestual, Pantomina, Música; Artes figurativas: Arquitetura, Escultura e Pintura; Artes discursivas: Poesia e Drama.

- em Karl Solger (*Lezioni de Estetica*): Poesia: épica, lírica, dramática; Plástica; Pintura; Arquitetura; Música.

- em Richard Wagner (*A obra de arte do futuro*): Três modalidades artísticas puramente humanas na sua união originária: dança, música, poesia; o Homem criador plástico a partir de materiais naturais: arquitetura, escultura, pintura.

Importa, para nós, além dessa divisão, sobretudo e principalmente a forma como essas artes se organizam entre si e a importância que esses autores dão a elas dentro de seus sistemas. Hegel prioriza a poesia em relação às demais artes, e Schopenhauer coloca a poesia num patamar acima das demais artes, com exceção da música.

Segundo Jimenez¹¹, há pelo menos duas maneiras de conceber essa coerência e essa unidade das artes: comparando-as entre si, por exemplo, a pintura e a música, a pintura e a escultura, a escultura e a arquitetura, etc.

¹¹ Marc Jimenez, *O que é estética?*, 1999, p. 95.

Assim, falaremos então de “belas-artes”, donde se excluem as artes mecânicas. Ou consideramos que essas comparações não têm nenhum sentido e “insistimos em sua especificidade irreduzível”. Todavia, se forem separadas as artes, é necessário juntar sua diversidade a uma noção mais geral, isto é, “subsumi-las sob um conceito universal”. Para o autor citado, “O que chamamos de singularização da arte corresponde à ideia de que a atividade artística, desde o final do século XVIII, engloba as diferentes práticas artísticas – a multiplicidade das belas-artes –, sob um mesmo substantivo singular, ‘arte’.”.

Os filósofos citados foram professores universitários (Schopenhauer, por um curto período), que trataram, em suas aulas, dos mais variados assuntos filosóficos, incluindo, é claro, a arte, pois eles lecionaram a respeito. E, em se tratando das artes, abordaram sem dúvida a arquitetura. Mas nenhum deles teve a arquitetura como profissão. O enfoque desta por parte desses pensadores mencionados se dá no âmbito das artes, e não apenas tendo a arquitetura como uma construção com determinada finalidade e de caráter social. Certamente não está se falando de qualquer construção, e muitos arquitetos concordam com o caráter artístico da arquitetura, ou a arquitetura como uma das artes da família das artes visuais, mas vários arquitetos hoje perderam essa dimensão e enfoque artísticos da arquitetura, reduzindo-a a mero projeto de construção, principalmente visando fins utilitários e financeiros.

Roger Scruton¹² vê a questão da seguinte maneira:

É essencial distinguir a estética arquitetural, como a concebo, de outra coisa qualquer que tem por vezes o mesmo nome, mas a que se pode chamar, por amor à clareza, teoria arquitetural. A teoria arquitetural consiste na tentativa de formular as máximas, as regras e os preceitos que governam, ou deviam governar, a prática do construtor. (...) Uma teoria de arquitetura esbarra na estética apenas se alega uma validade universal, pois tem então de visar a apreensão da essência, e não os acidentes, da beleza arquitetural. Mas essa teoria é implicitamente filosófica e deve ser julgada de acordo com isso; vamos querer saber se consegue estabelecer as pretensões a priori, considerando os fenômenos na sua aparência mais abstrata e universal.

¹² Roger Scruton. *Estética da arquitetura*, 1983, p. 13.

A arquitetura, como umas das belas-artes, merece um enfoque mais detalhado para se entender como, a partir do seu caráter utilitário, de acordo com esses filósofos, começa o seu caráter artístico.

Na primeira parte deste trabalho, capítulo 2, expomos, de maneira sucinta, a evolução das artes desde a Antiguidade até a Idade Média, período em que houve uma mudança considerável em relação à compreensão do sentido das artes, com a devida atenção às artes liberais, das quais originou, posteriormente, o agrupamento das belas-artes. Ainda, mostramos como se deu a transição das artes liberais para as belas-artes e o surgimento do conceito próprio de “belas-artes”. No capítulo 3, há o posicionamento de Kant e, no capítulo 4, o de Hegel quanto às artes, dentro dos seus respectivos sistemas para, no capítulo 5, analisar como se dá organização das artes em Schopenhauer. Analisaremos, sobretudo, a situação da classificação das artes nos três filósofos, seus sistemas e suas “hierarquias”; como cada um deles vê as belas-artes e como elas se relacionam entre si.

A grande maioria das pesquisas sobre os três pensadores quanto à questão da arte (e da Estética) se dá quase sempre quanto à ontologia e teleologia da obra de arte, além da relação desta com outras questões, como a do gênio, do sublime e do belo. Uma abordagem mais detalhada no tocando às “artes particulares” (as belas-artes) quase sempre é deixada de lado, relegada a uma questão menor, ou então se enfoca apenas uma ou outra arte específica (como a arquitetura ou a música). Dessa forma, acreditamos que um estudo mais detalhado e pormenorizado desse processo hierárquico/sistemático das artes torna-se importante como complementação às questões centrais da Estética e da Filosofia da Arte, sobretudo tendo por base os filósofos escolhidos.

A proposta desta tese se dá em torno de uma pergunta que perpassará todo o texto, culminando com a ensaio ao final para responder como, dentro do chamado sistema das artes, a poesia está no topo da hierarquia e a arquitetura é sempre colocada na base. A escolha dos autores, embora certamente não aleatória, não inviabilizaria a escolha de outros, certamente tão relevantes quanto, muito embora creiamos que a análise partiria do mesmo

princípio, chegando, muito provavelmente, às mesmas conclusões – ou pelo menos muito próximas – do desfecho de resposta a que chegaremos.

CAPÍTULO 2 – AS ARTES NA ANTIGUIDADE

Este capítulo tem o propósito de contextualizar o tratamento dado à classificação das artes, mais especificamente à arquitetura e à poesia, nos períodos mais significativos que antecederam o século XVIII, momento em que se dão as abordagens dos filósofos que serão o foco de análise desta tese (Kant, Hegel, Schopenhauer). O ponto de partida será a antiguidade grega.

Desde a antiguidade os filósofos se debruçam sobre a análise e a tentativa de entendimento das artes, seja a relação destas com a questão do belo, voltados para a discussão da Estética, seja a abordagem individual de cada uma delas. Ainda assim, a partir do vocábulo *techné*, utilizado pelos gregos, o sentido que esse termo denotava referia-se a qualquer atividade humana e indicava um determinado fazer, alguma habilidade que poderia ser adquirida pelo ensinamento de outro, e isto feito a partir de um conhecimento racional. Além de se destacarem também na confecção de várias obras de arte, os gregos, não tinham um termo específico para o que chamamos atualmente de arte, eles tinham o entendimento de que certos objetos e trabalhos tinham um caráter que se sobressaía além da mera manufatura, do trabalho manual. Esse termo abarca, no mundo grego, tanto poetas, como pintores ou sapateiros. Dessa forma, há de se levar em conta que, quando os textos dos filósofos são traduzidos para as línguas latinas, o termo *arte* não tem o mesmo sentido do que entendemos por arte nos dias atuais, e sim da “*techné*”. E há ainda uma outra acepção para esse termo, pois ele está ligado também com a ideia do que hoje é entendido como tecnologia, numa combinação de conhecimento e prática.

Embora Platão e Aristóteles, marcos do pensamento ocidental, sejam filósofos fundamentais e sintomáticos para vários questionamentos de diversos temas (além da discussão das artes), outros filósofos – anteriores ou mesmo contemporâneos a eles – expuseram suas considerações sobre a questão das artes, bem como uma tentativa, às vezes modesta, às vezes sutil, de classificá-las, ou mesmo organizar o entendimento que tinham das artes.

Dessa forma, este capítulo não se propõe a uma (re-)visão panorâmica e histórica de como alguns pensadores trataram a questão das artes. Serve, antes de tudo, para nos direcionar àquilo que estamos tentando entender aqui em relação à poesia e à arquitetura no que diz respeito à hierarquia das artes. Também não se trata de uma relação exaustiva de autores – filósofos e demais pensadores – que abordaram a questão das artes. O recorte se deu em função daqueles autores mais representativos e que, ainda nos dias de hoje, são considerados como marcos no desenvolvimento e evolução da Estética e que, sobretudo, abordaram também a classificação das artes e suas inter-relações.

Sem querer fazer aqui uma relação exaustiva desses outros filósofos, muito menos arrolar uma sequência histórica de tudo o que foi dito em relação às artes no mundo antigo e o mundo posterior a ele, exporemos algumas das principais posições tomadas por vários filósofos no que se refere à questão da classificação das artes, com enfoque na poesia e na arquitetura.

2.1 – Anteriores a Platão

2.1.2 – Alcídamente

O sofista Alcídamente (ou Alcídamas) de Eléia (século V a.C. - século IV a.C.), na obra *Oratio de sophistis*, faz uma distinção entre as artes que servem ao prazer: “Esses objetos são imitações dos corpos reais e proporcionam o prazer da contemplação, mas nenhuma utilidade procuram à vida dos homens.”¹³ Temos aqui desde o início, uma distinção de objetos – ou obras – voltados à pura contemplação, sem a utilidade de que se servem os homens com outros objetos, como uma pá, por exemplo. A arte tem uma acepção, em muitos períodos da história, de algo voltado à beleza e expressão

¹³ Cf.: “*Estos objetos son imitaciones de los cuerpos reales y proporcionan el placer de la contemplación, pero ninguna utilidad procuran a la vida de los hombres.*” Alcídamente, *Oratio de sophistis* 10: Las artes que sirven al placer”, in Tatarkiewicz, 1987, pág. 110.

As referências a vários desses filósofos foram extraídas da antologia sobre as artes feita por Tatarkiewicz, em sua obra *História de la estética*, salvo outras referências citadas.

de uma subjetividade humana. Embora a citação não explicita, é bem provável que Alcídamente se refira a uma estátua, cujo propósito é o prazer da contemplação, de maneira que há, então, para o filósofo, objetos voltados à contemplação e objetos voltados à utilidade dos homens.

2.1.2 – Isócrates

Outro sofista, Isócrates (437-338 a.C) célebre retórico, contemporâneo de Platão, foi também um pensador que, ainda que comentando em seu texto a situação do mito do julgamento de Orestes¹⁴, se manifestou quanto a uma distinção das artes e em relação ao uso prático dado a algumas delas e outras voltadas ao prazer, como aparece no fragmento 40, do discurso Panegórico:

[40] Isso é evidente pelos seguintes motivos: os que no princípio introduziram o julgamento de crimes de assassinato e quiseram pela razão (*logos*) e não pela força solucionar os conflitos entre si, pelas nossas leis julgaram sobre tais questões. **Além disso, também as artes, tanto às úteis às necessidades da vida, quanto as que foram preparadas para o prazer**¹⁵, Atenas aos demais transmitiu, já que ele descobriu as primeiras e aprovou o uso das outras.¹⁶ (destaque nosso)

Isso nos mostra uma distinção, entre os gregos, de artes voltadas ao prazer e as artes de uso prático. Cabe reforçar aqui que o entendimento que os gregos tinha da acepção do termo “arte”, derivado de “*téchne*”, era qualquer atividade humana que tinha por implicação um fazer, sem necessariamente estar relacionado a um fim estético, de prazer e contemplação.

¹⁴ Apresentado por Ésquilo na tragédia *Eumênides*.

¹⁵ Cf. “Y, ciertamente, las artes útiles para las necesidades de la vida y la ideadas para el placer, tras inventar unas y aprobar otras se las entregó a los demás para que la utilizaran.” Isócrates, *Panegyricus* 40, in Tatariewicz, 1987, pág. 110.

¹⁶ BERTACCHI, André Rodrigues. *O Panegórico, de Isócrates*: tradução e comentário. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-22052014-103653. Acesso em: 2017-03-16.

2.1.3 – Lucrécio

Lucrécio – Tito Lucrécio Caro (ca. 96 a.C. – ca. 55 a.C.), outro filósofo do período antigo, na obra *De rerum natura* (*Sobre a natureza das coisas*), na qual expõe a filosofia de Epicuro, faz uma referência, no Livro V, a uma divisão cujo objetivo é expor o que ele chama de leis da criação, e nos mostra uma evolução do fazer, da “*téchne*”, que culmina num progresso de esclarecimento propiciando o surgimento das artes a partir daquilo que se desenvolve e embeleza a vida. Escreve ele:

Quanto aos navios e à cultura dos campos e às muralhas, às leis, às armas, às estradas, aos vestuários e às outras coisas deste gênero, quanto a todas estas vantagens como também quanto a todas as delícias da vida, poesia, pintura e o esculpir das estátuas perfeitas, foi o uso e foi ao mesmo tempo a experiência de um espírito diligente que a pouco e pouco deram o ensino e, lentamente, realizaram o progresso. Assim, lentamente, o tempo apresenta cada uma das coisas e a razão as traz às regiões da luz. E viam os homens em seu espírito que uma ideia esclarecia outra ideia, até que, valendo-se de tais artes, chegaram até o cimo dos cimos.¹⁷

As artes, as “*téchne*”, dessa forma, indicam uma “iluminação” do fazer, do trabalho, bem como – e isso nos é relevante aqui – a oposição que ele faz entre os trabalhos manuais voltados para as “vantagens” (navios, a cultura dos campos, as muralhas, as leis, as armas, as estradas, os vestuários e outras coisas deste gênero) e aqueles trabalhos das “delícias da vida” (poesia, pintura e o esculpir das estátuas perfeitas). Notamos, então, mesmo que sutilmente, já uma separação e distinção dos tipos de trabalhos e objetos.

2.1.4 – Posidônio

¹⁷ LUCRÉCIO. Da natureza das coisas, in Epicuro, *Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro*. 3.ed. Da república / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medéia; Apocoloquiose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. *Meditações / Marco Aurélio*; traduções e notas de Agostinho da Silva ... [et al.]; 3. ed. — São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores).

Posidônio (ca. 135 a.C. – ca. 51 a.C.) foi um político, astrônomo, geógrafo, historiador e filósofo estoico grego. Ao retomar a teoria dos estoicos, combinando-as com elementos platônicos e aristotélicos. É citado por Sêneca, em suas *Cartas a Lucílio*, e faz uma distinção das artes em quatro classes:

Posidônio ensina que há quatro tipos de artes: existem as vulgares e humildes, as recreativas, as educativas, e as liberais. As vulgares são típicas de artesãos que se exercitam com suas mãos e se ordenam a procurar meios de subsistência, onde não há nenhuma aparência de graça ou honra.

As recreativas são aquelas que se ordenam ao deleite de visão e da audição; entre estas, pode-se contar a arte dos tramoistas que imagina decorações que emergem da terra, e tablados que se elevam silenciosamente ao alto, e outras mudanças improvisadas: itens que foram juntados espontaneamente ou se agrupam desarticulados ou se repeliam pouco a pouco sobre si os que estavam elevados. Então, o leigo está impressionado, a quem se surpreende todos com o imprevisto, porque ignoram a causa.

São educativas e têm alguma semelhança com as liberais estas artes que os gregos chamam “encíclicas” e nossos professores “liberais”. Mas não são unicamente liberais, ou melhor, para dizer com mais precisão, livres, as que se ocupam da virtude.¹⁸

Temos, aqui, as artes separadas em quatro tipos: as vulgares e humildes, que são, segundo ele, as artes dos artesãos, das quais sobressaem a subsistência de quem as faz. Podemos entender que essas artes são o que chamamos hoje de trabalhos manuais, como um sapateiro, um alfaiate, um jardineiro. Já as artes recreativas, e isto aqui também nos é relevante, são as que se voltam para a visão e a audição, como a dos tramoistas, segundo o próprio exemplo de Posidônio. Os tramoistas são responsáveis, num

¹⁸ Cf. “Enseña Posidonio que son cuatro las clases de artes: existen las vulgares y humildes, las recreativas, las educativas, las liberales. Las vulgares son propias de los artesanos que se ejercitan con las manos y se ordenan a procurar los medios de vida, en las que no hay apariencia alguna de gracia o de honra. Son recreativas las que se ordenan al deleite de la vista y del oído; entre éstas puedes contar el arte del tramoyista que imagina decorados que surgen desde el suelo, y entarimados que se elevan sillenciosamente a lo alto, y otros cambios improvisados: se desdobl原因 elementos que estaban cohesionados o se agrupan espontáneamente los desunidos o se repliegan poco a poco sobre sí los que estaban elevados. Así se impresiona a los profanos, a quienes sorprende todo lo imprevisto, porque desconocen la causa. Son educativas y tienen alguna semejanza con las liberales estas artes que los griegos llaman «encíclicas» y nuestros maestros «liberales». Pero son únicamente liberales, o mejor, para decirlo con más precisión, libres, las que se ocupan de la virtud.” Sêneca. Libros XI.XIII. Epist. 88, in *Epístolas morales a Lucillio II*, traducción y notas de Ismael Roca Melia, editorial, Gredos, 1989. pág. 97-8.

espetáculo, por operar alguns equipamentos, ou mecanismos, que fazem com que certos truques sejam executados em cena, sobretudo para iludir o espectador e dar a impressão de que houve algo extraordinário numa encenação teatral. Servem para fazer aparecimentos e desaparecimentos súbitos. Era assim, então, que Posidônio entendia as artes recreativas, que afetavam, principalmente, no espectador, os sentidos da visão e da audição. Ou seja, desde essa época, a dos gregos antigos, já havia uma preocupação, ou ao menos uma atenção, a certos sentidos utilizados para a compreensão de determinadas fazeres, como o intuito de agradar, como num espetáculo de mágica, em que se usavam truques de visões, juntamente com o auxílio de sons, para entreter.

As artes educativas, que são semelhantes às artes encíclicas, como classifica Posidônio, são as artes chamadas pelos professores da época de “liberais”. Essas artes encíclicas são, para os gregos, a gramática, a música, a geometria, a aritmética e, em menor grau, a retórica e a dialética. Mas, como aponta o filósofo, não são necessariamente liberais, são, em precisão maior de significado, livres.

Esta terminologia será retomada mais tarde, já na Idade Média, e também servirá para fazer uma distinção dos tipos de artes, que já são, no período medieval, uma retomada dessas classificações do mundo antigo grego. Essas artes “livres” são as que se ocupam da virtude. Para os gregos, a virtude era uma conduta moral e ética de cada indivíduo. Além disso, a virtude era um atributo individual de cada homem grego. Quanto mais o homem desenvolvia a virtude, mais virtuoso era. De maneira que, então, as artes ditas liberais eram aquelas voltadas para os homens virtuosos, de acordo com Posidônio.

Vale ressaltar, no entanto, que os gregos tinham o pensamento voltado para a aristocracia, em que os mais aptos e capacitados, os melhores, devem mandar, e os menos capacitados, obedecerem. Sendo assim, essas artes livres (liberais) seriam destinadas ao homem grego virtuoso, que desenvolveria suas capacidades de condutas éticas e morais em função de uma aspiração superior. Como, ainda para os gregos, as distribuições de aptidões dos talentos, feitas pelo cosmo, não eram democráticas, pois os talentos eram distribuídos de maneira diferentes para os homens, haveria pessoas com mais talento do que

outras para determinadas habilidades, isto é, o que inclui também as habilidades artísticas.

2.1.5 – Cícero

Cícero (Marco Túlio Cícero, 106–43 a.C.), advogado, político, escritor, orador e filósofo, em algumas de suas obras também abordou a questão das artes e suas classificações. Na obra *Acadêmica* (ou *Questões Acadêmicas*), ele trata de dois tipos de classes de artes, “E como uma classe de artes é de tal natureza que somente contempla a realidade com a alma, e outra que empreende e faz algo”¹⁹. Temos aqui, então, as artes “liberais” (a gramática, a música, a geometria, a aritmética e a retórica e a dialética, como elencadas por Posidônio) e as artes “práticas”, ou ofícios, em que se fabricam algo, um objeto de utilidade prática.

No texto *Sobre a natureza dos deuses* (*De natura deorum*, escrito em 45 a.C.), de Cícero, em que ele trata da questão dos sentidos, a virtude, que se realiza a partir do homem, é entendida como uma divindade, sendo esta virtude, também, própria do mundo. Esse tipo de sensação, presente em seres animados, é percebida pelo homem a partir dos sentidos, sobretudo o sentido da visão:

XV. "E, bem examinada esta divindade do mundo, a mesma deve ser atribuída aos astros, que se geram da parte mais móvel e mais pura do éter e, além disso, não são de urna natureza misturada, mas são inteiramente quentes e translúcidos, de modo a dizer-se com muita justeza que eles também existem como seres animados, têm sensação e são inteligentes. 40. E que eles de fato sejam inteiramente ígneos, Cleantes julga ser provado pelo testemunho de dois sentidos: do tato e dos olhos."²⁰ (Segundo Livro)

¹⁹ “Y como una clase de artes es de tal naturaleza que solamente contempla la realidad con el alma, y otra que empreende y hace algo (...)”. Cf. Marco Tulio Cicerón. *Cuestiones Academicas*. Introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Alvarez. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pág. 31.

²⁰ Leandro Abel Vendemiatti. *Sobre a Natureza dos Deuses de Cícero*. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2003, pág. 69. (dissertação de mestrado).

Esses sentidos se coadunam para ajudar o homem a perceber o mundo. A visão, no entendimento de Cícero, tem um papel importante e de destaque por estar situada na parte mais alta do corpo humano, e isso permite ao homem contemplar todas as coisas do alto e do céu, sendo que, para ele, somente os homens, dentre os seres animados, são dotados dessa capacidade, como ele nos mostra noutra trecho d'*A natureza de Deus*:

LVI. 140. (...). Os sentidos, depois, intérpretes e anunciadores das coisas, foram feitos e colocados na cabeça como numa alta cidadela maravilhosamente para os usos necessários. Os olhos, de fato, como os observadores, ocupam o lugar mais alto e, percebendo a partir deste numerosas coisas, cumprem sua obrigação... ²¹

Em relação ao tato, diz Cícero que esse sentido se manifesta no corpo inteiro, e, implicitamente, faz uma referência da importância desse sentido para o corpo humano e a percepção que é possível a partir deles, faz uma comparação do corpo com a obra do arquiteto, em que, nas construções, os locais dos dejetos estão bem afastados do órgão dos sentidos mais nobres, como a visão:

141.(...). O tato, por sua vez, está espalhado uniformemente pelo corpo inteiro, para que possamos sentir todos os golpes e as mínimas impressões de frio e de calor. E, concluindo, da mesma maneira que, nas construções, os arquitetos desviam dos olhos e das narinas dos proprietários as coisas que, necessariamente se derramando, viriam a ter algo de asqueroso, assim a natureza apartou para longe dos sentidos semelhantes dejetos.²²

Como esse sentido do tato é percebido em todo o corpo, e, também longe do sentido mais nobre da visão e também do olfato, por estarem situados na cabeça, Cícero não percebeu que a narina (o olfato) é o responsável por perceber os dejetos, e não necessariamente o tato. O que podemos entender é que ele quis enfatizar que o tato é o órgão de sentido para a eliminação dos

²¹ Idem, pág. 103.

²² Idem, ibidem.

dejetos, e não para a sua percepção. De qualquer forma, ainda temos aqui a visão como um sentido nobre, sendo valorizada pelo filósofo.

A referência feita ao sentido da audição, Cícero dá tanta importância, apenas reconhecendo a sua necessidade:

LVII, 144. Quanto à audição, sempre está alerta, pois também dormindo precisamos de seu sentido e, depois que um som foi recebido por ele, certamente somos despertados. Tem um caminho cheio de curvas, para que nada possa entrar, o que aconteceria se tivesse uma abertura simples e direta; providenciou-se ainda para que, se algum inseto minúsculo tentasse invadir, ficasse preso às ceras das orelhas como numa cola. No lado de fora, em seguida, salientam-se as que são chamadas orelhas, feitas tanto para cobrir e proteger o sentido como para que não se percam e não se extraviem os sons lançados antes que o sentido seja impressionado por eles. Mas as orelhas têm entradas firmes, semelhantes a cornos e com muitas curvas, pois por essas propriedades o som repercutido é amplificado; por isso, nas cítaras, há ressonância na concha ou na caixa harmônica e os sons, a partir de lugares sinuosos e ocultos, repercutem-se mais amplificados (p. 104)

Assim, em Cícero, podemos identificar, também, uma separação das artes a partir dos sentidos:

LVIII. E todos os sentidos dos homens em muito são superiores aos sentidos das bestas. Primeiramente, porque naquelas artes cujo juízo é próprio dos olhos, nas figuras pintadas, talhadas e esculpidas, também no movimento e gesto dos corpos, os olhos distinguem muitas coisas com mais precisão, visto que das cores e das figuras são eles que julgam a beleza, o arranjo e, por assim dizer, a adequação; e também quanto a outras coisas mais importantes, reconhecem, por exemplo, as virtudes e os vícios, o irado e o bondoso, o alegre e o amargurado, o corajoso e o covarde, o ousado e o medroso. **146.** E, igualmente, é próprio das orelhas um admirável e hábil juízo, pelo qual são julgadas, nos sons da voz, nos das flautas e nos das cordas, a variedade, os intervalos e a distinção das notas, e múltiplos tipos de timbre, o sonoro e o abafado, o suave e o rouco, o grave e o agudo, o macio e o ríspido, os quais são julgados somente pelas orelhas dos homens. E, do mesmo modo, das narinas, do paladar e, por certa parte, do tato, importantes são os juízos. E para entreter e desfrutar esses sentidos, foram inventadas artes mais numerosas, na verdade, do que eu desejaria. Pois é evidente até onde chegaram as composições de

perfumes, até onde os preparos das comidas, até onde os enfeites sedutores dos corpos.²³

Aqui, temos uma separação feita por Cícero das artes em que ele explica porque os sentidos dos homens são superiores aos das bestas, as artes nas quais temos o “juízo dos olhos”, artes que são percebidas pelo sentido da visão, como figuras que são pintadas, talhadas e esculpidas. Nestas, segundo o filósofo, percebemos as coisas com mais precisão justamente porque fazemos uso do sentido da visão, e também, a partir delas, reconhecemos as virtudes e os vícios.

Outro detalhe que se destaca nesse trecho de Cícero é o fato de ele chamar a atenção para aspectos que são perceptíveis pela audição, um juízo que permite ao homem “os sons da voz, nos das flautas e nos das cordas, a variedade, os intervalos e a distinção das notas, e múltiplos tipos de timbre, o sonoro e o abafado, o suave e o rouco, o grave e o agudo, o macio e o ríspido”, como se outros animais na natureza não tivessem essa capacidade. Ora, já foi mais do que comprovado pela ciência atual que muitos animais têm – e usam – a audição mais do que a visão.

O biólogo Felipe Viegas Rodrigues²⁴, especialista em Neurofisiologia, nos fala das capacidades auditivas e do uso da percepção dos sons pelo reino animal. Entre eles, destacamos alguns aspectos:

Se entre os humanos é comum cantar para expressar os sentimentos, não podemos dizer o mesmo das aves. Na verdade, esses animais cantam principalmente na época da reprodução. Isso significa que, quando você ouve um passarinho cantando por aí, ele não está demonstrando felicidade – mas pode ser que encontremos alguns ovinhos no ninho da próxima vez.

Quanto à capacidade de que alguns animais “enxergam” com os ouvidos:

²³ VENDEMIATTI, Leandro Abel. *Sobre a natureza dos deuses de Cícero*. Campinas, SP: [s.n.], 2003. Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Pág. 105.

²⁴ Entrevista feita por alunos do 3º ano em Jornalismo ao biólogo Felipe Viegas Rodrigues, disponível no sítio: <<http://www.usp.br/claro/index.php/2016/03/som-animal/>>. Acesso em: 18 out. 2016.

Alguns animais são capazes de determinar a distância de objetos, assim como sua forma e dimensão, a partir da emissão de sons de alta frequência e a captação do seu eco – é a chamada ecolocalização. Esse recurso permite que os morcegos, por exemplo, “enxerguem” muito bem mesmo na escuridão da noite (e usando os ouvidos!).

Essas considerações nos mostram a capacidade que os animais têm de perceber sons até mais complexos do que o ser humano. É certo que os gregos não tinham essa percepção, pois esses conhecimentos só foram descobertos recentemente, com pesquisas mais elaboradas. De qualquer forma, temos que levar em consideração essas características e observar a percepção que os gregos tinham dos sentidos a partir do ponto de vista dos gregos, com as limitações que tinham à época.

Ainda versando sobre Cícero, temos outro trecho de classificação das artes:

LIX Quão importantes, na verdade, são aquelas afirmações que vós, Acadêmicos, invalidais e suprimis, só porque pelos sentidos e pelo espírito percebemos e compreendemos as coisas que estão fora de nós; 148. e a partir dessas, contrapostas entre si e comparadas, também criamos as artes necessárias em parte para as necessidades da vida, em parte para o deleite.²⁵

Mais uma vez, temos as artes que são feitas para uma finalidade prática, para as necessidades da vida, e as artes voltadas ao deleite, à contemplação. Isso reforça uma distinção corrente, até o momento, a partir desses filósofos, que sempre há objetos que são fabricados com uma utilidade de uso prático, e objetos que tem uma finalidade de uso estético, de agrado e contemplação. Embora não especifiquem quais são esses objetos, podemos presumir, como apontam, que são, entre outras, estátuas, pinturas, e composições literárias. Nenhum desses filósofos, até o momento, trata especificamente da arquitetura de maneira mais detalhada.

Ainda quanto ao sentidos, Cícero nos mostra a importância dos sentidos e a relação deles com as devidas artes:

²⁵ VENDEMIATTI, Leandro Abel, 2003, pág. 105.

LX. 150. "Por outro lado, quão apropriadas mãos e quão servidas de numerosas artes a natureza deu ao homem. De fato, a fácil contração dos dedos e a fácil extensão, devido às moles juntas e articulações, não encontram dificuldade em nenhum movimento. Por isso, com o movimento dos dedos, a mão é apropriada para pintar e modelar, 160 para esculpir e para tirar os sons das cordas e das flautas. E essas coisas são próprias do deleite, estas da necessidade, isto é, o cultivo dos campos e a construção de casas, as coberturas dos corpos, ou tecidas ou costuradas, e toda fabricação de bronze e ferro; disso se compreende que conseguimos tudo pelas mãos dos artesãos aplicadas às descobertas graças ao espírito e às percepções graças aos sentidos, para que pudéssemos estar abrigados e vestidos e salvos, e tivéssemos cidades, muros, habitações e templos.²⁶

Dessa maneira, temos as artes que servem para o deleite, como pintar, modelar e tocar (pintura, escultura e música) e as artes voltadas a uma necessidade prática e útil: a agricultura, a arquitetura, a fabricação de roupas, todas elas, no entanto, perceptíveis pelos sentidos.

Em outra obra de Cícero, *do Orador*, no Livro II, embora enfatizando a importância da oratória, ele faz referência às outras artes, mas ressalta que aquelas que são voltadas para o homem livre: "(72) Ora, concordo com o que C. Lucílio, uma pessoa um tanto agastada contra ti – e, por isso mesmo, menos próxima de mim do que desejava –, porém culta e extremamente engenhosa, costumava repetir: ninguém que não seja completo em todas as artes dignas de um homem livre deve ser contado entre os oradores"²⁷. É em Cícero que temos o primeiro aceno para a distinção das artes livres. Além do mais, é importante ressaltar que é justamente nesta obra que temos o registro mais antigo do termo artes livres (ou artes liberais), e o filósofo reforça essa impressão noutro trecho, fazendo referência, mais uma vez, às artes úteis e as artes do divertimento: "(118) (...) Desse modo, nas artes em que não se busca uma utilidade necessária, mas divertimento livre para o espírito, quão metuculosos e quase desdenhosos somos ao julgar! É que não há quaisquer litígios ou controvérsias obrigando os homens a suportar maus atores no

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Adriano Scatolin. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. São Paulo, 2009 (Tese), pág. 159.

teatro, tal como oradores que não sejam bons no fórum.”²⁸ (destaque nosso). E, mais adiante, quanto Cícero fala do que é importante para o orador, temos o reforço do registro do termo “artes liberais”:

158. É preciso ler também os poetas, conhecer a história, ler e folhear com assiduidade os mestres e escritores de todas as artes liberais, bem como citá-los como exercício, interpretá-los, corrigi-los, criticá-los, refutá-los; acerca de qualquer tema, deve-se discutir os dois lados da questão, bem como evocar e mencionar, em cada tema, qualquer elemento que possa parecer provável.²⁹

Ainda no texto *De oratore*, Cícero faz uma citação do que ele considera serem artes menos importantes, do ponto de vista de um orador:

212. (...) E, passando aos estudos das artes menos importantes, se investigássemos o *músico*, o *gramático*, o *poeta*, poderia, de maneira semelhante, explicar o que cada um deles promete e até que limite se deve exigir de cada um. Do filósofo propriamente dito, enfim, embora seja o único a prometer quase tudo que diz respeito a sua capacidade e sabedoria, há uma definição: denomina-se, com essa palavra, aquele que deseja conhecer a essência, a natureza e as causas de tudo o que é divino e humano, bem como compreender e buscar todo o método do viver bem.³⁰

Essas artes são menos importantes porque, embora façam parte das artes que integram o grupo das artes liberais, são voltadas para o deleite, e não servem para aquele que se propõe a governar um Estado, de acordo com Cícero, ou seja, não se pode esperar muito delas e dos artistas que a praticam, e sim do filósofo.

As chamadas artes liberais, que são voltadas para o homem livre³¹, são agrupadas juntas porque, como ele escreve no Livro III, que, em termos de discurso, a palavra e a matéria caminham juntas, como elementos que não podem ser separados, uma vez que todas as coisas que estão acima e abaixo

²⁸ Idem, pág. 166.

²⁹ Idem, pág. 172.

³⁰ Idem, pág. 183

³¹ O homem livre, à época de Cícero, era aquele que gozava de liberdade, eram proprietários de terras e que possuíam uma boa condição econômica e social, e o único que poderia ser chamado de cidadão, uma vez que as mulheres e as crianças não eram consideradas cidadãos.

da inteligência estão ligados também por uma essência e uma harmonia da natureza:

21. Porém, se essa visão parece grandiosa demais para que possa ser apreendida pelos sentidos e pelo pensamento, há também aquele dito verdadeiro e certamente não novo a ti, Catulo: toda a doutrina dessas artes liberais e humanas está ligada por um único vínculo de afinidade. Quando se percebe a essência do método pelo qual se conhecem as causas e os efeitos das coisas, descobre-se um admirável consenso, por assim dizer, e um concerto de todas as doutrinas.³²

Cícero, em outro trecho, do Livro III, fala da importância de da relevância das artes:

180. Deixemos a natureza e observemos as artes. O que é tão necessário, numa embarcação, quanto os flancos, o porão, a proa, a popa, as antenas, as velas, os mastros? Contudo, eles possuem tamanha graça em seu aspecto, que parecem ter sido inventados não apenas por segurança, mas para propiciar prazer. As colunas sustentam tanto templos quanto pórticos. Contudo, não têm mais utilidade do que dignidade. O telhado do Capitólio e das demais casas, não foi a graça, mas a própria necessidade, que o concebeu. De fato, embora se tenha levado em conta o modo como a água escorreria de ambos os lados do teto, a utilidade do telhado do templo foi acompanhada por tal dignidade que, ainda que o Capitólio fosse construído no céu, onde não pudesse haver chuva, aparentaria não ter qualquer dignidade sem o seu telhado.³³

Ele destaca que, embora algumas artes sejam também voltadas ao deleite, elas surgiram, sobretudo, para a necessidade, como é o caso da construção de barcos e da arquitetura, em que as partes de uma casa ou de uma construção arquitetônica qualquer são marcadas não pela distinção que apresenta, e sim a sua utilidade.

Por fim, em outra obra desse filósofo, *Do ofício (De Officiis)*, há ainda uma classificação das artes de maneira bem específica, em que ele as classifica em liberais e vulgares:

³² Adriano Scatolin, 2009, pág. 267.

³³ Idem, pág. 297.

9. Agora sobre as profissões e ofícios, uns que deve ser tomada por liberal, outros vulgares, pensamos geralmente o seguinte: em primeiro lugar, se desaprovam esses ofícios que se atraem ao ódio dos homens como os dos aduaneiros e usurários. Eles também são indignos de um homem livres e vulgares de todo os homens assalariados, cujo trabalho manual é se paga e não sua habilidade, porque neles o salário é pago da sua servidão. Além disso, devem ser considerados vulgares quem compram aos mercadores que vendem para o ponto, pois obtém nenhum benefício a menos que mintam muito, e não há, na verdade, nada mais nojento do que o engano. E todos os trabalhadores se dedicam a uma arte vulgar, pois não pode haver nada nobre numa oficina. E de nenhum modo devem aprovar-se as artes que são servas do prazer: “vendedores de peixe, açougueiros, cozinheiros, chouriceiros, pescadores”, como diz Terencio. Adicione a isso, se para você está bem, a dos perfumistas, dançarinos e atores de espetáculos licenciosos. Em vez disso, as artes que há em um maior grau de inteligência ou as que não se buscam um medíocre proveito, como a medicina, como a arquitetura, como o ensino da honestidade, são honrosa para aqueles cuja classe social concordam.³⁴

As artes são classificadas em liberais e vulgares. Estas, vulgares, são artes dos aduaneiros e usurários, e normalmente atraem o ódio, sendo assim, não são dignas do homem livre. São vulgares também aqueles trabalhadores que atuam numa oficina, pois, para Cícero, não há nada de nobre numa oficina. Também não são dignas de aprovação aquelas artes que ele chama de artes do prazer: vendedores de peixe, açougueiros, cozinheiros, chouriceiros, pescadores, bem como os perfumistas, os dançarinos e atores de espetáculos licenciosos. Em oposição às artes do prazer estão as artes dignas de um cidadão romano, aquelas que exigem maior grau de inteligência e não buscam

³⁴ *De officio* 42, 150-151. “9. Ahora sobre las profesiones y oficios, unos que deben ser tenidos por liberales, otros por vulgares, hemos pensado, en general, esto: en primer lugar, se desaprueban esos oficios que se atraen el odio de los hombres, como los de los aduaneros y usureros. Tambien son improprios de un hombre libre y vulgares los oficios de todos los asalariados, cuyo trabajo manual se paga y no su habilidad, pues en ellos el salario mismo es pago de su servidumbre. Ademas, deben considerarse vulgares quienes compran a los mercaderes lo que venden al punto, pues **110** obtienen ningun beneficio a no ser que mientan mucho, y no hay, en verdad, nada mas repugnante que el engano. Y todos los obreros se dedican a un arte vulgar, pues no puede tener nada noble un taller. Y de ningun modo deben aprobarse las artes que son servidoras del placer: «vendedores de pescado, carniceros, cocineros, choriceros, pescadores», como dice Terencio. Anade a esto, si te parece bien, a los perfumistas, bailarines y todos los actores de espectaculos licenciosos. En cambio, las artes en que hay un mayor grado de inteligencia o en las que no se busca un medíocre provecho, como la medicina, como la arquitectura, como la enseñanza de la honradez, son honorables para aquellos a cuya clase social convienen.” Cf. in TATARKIEWICZ, 1987, pág. 218.

um proveito medíocre, como a arquitetura, o ensino de ética, voltadas para a classe social a que dizem respeito.

Dessa forma, entendemos que Cícero classificou as artes de várias formas, tendo também por base a tradição grega, sobretudo entre artes vulgares e liberais. Além desta, ele também criou outras classificações, fundadas na importância e no significado das artes, sendo essa divisão em grandes (*artes maximae*), média (*artes mediocres*) e menores (*artes minores*). À maioria das artes pertenceriam, para Cícero, as artes militares e bélicas; para a segunda classe, as artes totalmente intelectuais, como as ciências, além da poesia e da eloquência; e na terceira estavam as demais, como pintura, escultura, música, ‘atuação’ e atletismo. Assim, a maioria das hoje chamadas “belas-artes” se encontravam numa categoria mais baixa, o que, para Tatarkiewicz, revela que os antigos não tinham em muita conta as artes nas quais eles atingiram grau mais elevado de perfeição. Outra distinção feita por Cícero divide as artes em “artes da expressão” e “artes mudas” (*ars mutae*). Na primeira classe estão a poesia, a eloquência e a música; na segunda a pintura e a escultura. Essa divisão terá grande importância no mundo moderno, pois se preocupa sobretudo com as artes plásticas.

Foi no período helenístico, mais especificamente com Platão, que essas ideias foram fundamentadas a partir da noção de imitação, e este será o assunto a seguir.

2.2 – Platão e Aristóteles

2.2.1 – Platão

Até aqui, vimos a separação das artes na antiguidade em alguns filósofos antes de Platão. Passemos a ver como se dá a divisão a partir do discípulo de Sócrates.

O filósofo e matemático do período clássico da Grécia antiga, Platão (427 – 347 a.C.), alicerçou toda filosofia natural e da ciência do mundo ocidental. Em seus diálogos – dos quais a maioria tem como personagem principal o também filósofo Sócrates – desenvolveram-se extensas questões filosóficas, morais, religiosas e culturais que, ainda nos dias de hoje, exercem significativa influência.

A arte também teve, nesse mesmo período, uma ideia mais geral do que a dos dias atuais, englobando todos os trabalhos produzidos mediante regras, fossem eles de artistas, artesãos ou eruditos.

Platão tentou classificar as artes de várias maneiras. A primeira delas leva em conta as diferentes artes relacionadas com as coisas reais, os usos que dela se utilizam, como a caça, ou no sentido de imitá-las, como a pintura, ou ainda com as que produzem coisas, como a arquitetura. Essa divisão tripartite das artes foi bastante importante nos tempos antigos, classificando as artes que fazem uso da realidade, as que produzem uma nova realidade e as que imitam a realidade. Ainda assim, Platão desprezou as artes que fazem uso das coisas, dando maior importância para as outras duas categorias das artes, as que produzem e aquelas que imitam, ou seja, as artes ‘produtivas’ e as artes ‘imitativas’.

Apesar disso, Platão não desenvolveu de forma sistemática uma teoria da arte como poderíamos entendê-la hoje em dia. A proposta metafísica do filósofo está organizada numa concepção da realidade hierarquizada e dividida em um mundo sensível e inteligível, que será crucial para a sua percepção da arte e da sua elaboração. Ele parte do princípio de que a percepção sensível e, assim, tem valorização pejorativa. Relacionada sempre a um conceito de valorização, ela possui uma natureza sensível. Assim o problema da representação artística não é a representação das Formas (ou Ideias), mas a dos objetos sensíveis³⁵. O artista não é um contemplador das ideias, mas sim aquele que produz imagens sensíveis, produzindo aparências que estão desvinculadas da natureza das coisas. Como as ideias pertencem ao mundo inteligível, e os objetos ao mundo sensível, o artista é um tipo de

³⁵ Ricardo Piñero Moral, *Teoría del arte clásico*, Salamanca, 1999, pp. 83.

criador de aparências que não tem o conhecimento sobre a natureza das coisas. Ricardo Moral aponta que o conceito central na teoria da arte de Platão é o de imitação, a mimesis, e que esta recebe diversos significados: cópia da realidade, personificação, expressão de emoções³⁶, assim, a imitação será sempre inferior à realidade das ideias, porque, no caso da arte, as obras produzem somente prazer, ou, no máximo, possuem um valor exemplificador relativo.

Os textos dos diálogos que Platão escreveu versam sobre os mais variados temas, de quase todas as áreas de conhecimento da vida – pública e privada. Dentre esses temas, há a política, a religião, a justiça, a medicina, o amor, a sabedoria, o sexo e, o que é importante para nós aqui, a arte. Como nosso foco aqui se restringe à questão da classificação, não há muitas passagens dos seus diálogos em que temos uma separação clara e específica das artes. Encontramos, sim, alguns trechos que nos auxiliam e acenam para o assunto, trechos nos quais destacaremos a seguir essa distinção.

Um das principais obras de Platão é, sem dúvida, o livro *A República*, em que, além de um grande número de temas ser abordado, a obra trata, sobretudo, de como, na República, diferentes concepções políticas da época se contrapõem a um ideal de Estado perfeito. Dentro dessas discussões, nos dez livros que compõem o texto, encontramos algumas referências específicas quanto à classificação da artes nos livros V e X, além de algumas referências – embora não diretamente – sobre a arquitetura nos livros I, II, III, IV.

No livro V, temos um diálogo entre Sócrates e Adimanto sobre a participação das mulheres e das crianças na cidade ideal pensada por Platão. Destacamos o seguinte trecho, em que, falando do belo, Sócrates separa os homens entre duas categorias:

- É nesse ponto que estabeleço a distinção: para um lado os que ainda agora referiste – amadores de espetáculos, amigos das artes e homens de acção – e para outro aqueles de quem estamos a tratar, os únicos que com razão podem chamar-se filósofos.
- Que queres dizer?

³⁶ Idem.

– Os amadores de audições e de espetáculos encantam-se com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si.³⁷

Dessa forma, Sócrates separa o filósofo, o único capaz de “discernir e amar a natureza do belo em si”, dos demais, que são os apreciadores e amigos das artes. Chama a atenção o fato de Platão, neste trecho, tratar as obras de artes, e seus amadores, voltados para a audição (com belas vozes) e a visão (cores, formas e todas as obras feitas com tais elementos). Isto reforça uma distinção feita por outros filósofos, como visto anteriormente.

No livro X, em que é retomada a discussão a respeito da influência da poesia e da imitação para a formação do cidadão, e é também onde Platão enfatiza, pela fala de Sócrates, a necessidade de abolir a poesia e a imitação da arte de sua cidade ideal, temos uma distinção mais clara das artes:

(602 d) – Porventura é o pintor que entende como devem ser feitas as rédeas e o freio? Ou o que as fabricou, o ferreiro e o carreeiro? Ou antes aquele que sabe servir-se delas, novamente?

– Exactamente.

– Acaso não afirmaremos que se passa o mesmo com tudo o mais?

– Como?

– Que há estas três artes relativamente a cada objecto: a de o utilizar, a de o confeccionar, e a de o imitar.³⁸

Aqui, Platão divide as artes em produtivas e imitativas. Essas artes produtivas, Platão as divide de maneira mais precisa na obra *O Banquete*. Diz ele que há duas formas de arte, as humanas e as divinas: “Tanto na música então, como na medicina e em todas as outras artes, humanas e divinas, na medida do possível, deve-se conservar um e outro amor; ambos com efeito nelas se encontram.”³⁹ Reale esclarece essa divisão da seguinte forma:

³⁷ Platão. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d. pág. 256.

³⁸ Platão. *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian. pág. 462.

³⁹ Platão. *Diálogos. O banquete. Fédon, Sofista, Político*. Editora Abril Cultural, 1972, pág. 27. Coleção Os Pensadores.

“Poiesis” é um termo que envolve toda a esfera das formas de atividades produtivas *capazes de levar do não-ser ao ser*.

“Poiesis” é, portanto, o levar *do não-ser ao ser*.

Todavia, observa Platão, passou-se a chamar poetas, ou seja, criadores, apenas os que se ocupavam da poesia e da música, mesmo que, na realidade, o termo *poiesis* valha para *toda a esfera da arte produtiva*. Na linguagem comum, aplicou-se o termo só a uma parte (com outras palavras, chamou-se o nome de *todo* apenas uma *parte* dele).⁴⁰

Especificando essa divisão, Reale⁴¹ mostra um esquema em que ilustra a divisão das artes n’*O Banquete*: as artes de produção se dividem em: *artes divinas* e *artes humanas*, e estas, cada uma, dividem-se em *produtoras de coisas reais* e *produtoras de imagens*.

Ainda temos outra referência quanto às artes n’*O Banquete*, em que Sócrates elenca mais algumas artes ao continuar a discussão com Diotima, e faz a referência de algumas dessas artes e suas respectivas musas:

Mas, no exercício das artes, não sabemos que aquele de quem este deus se toma mestre acaba célebre e ilustre, enquanto aquele em quem Amor não toque, acaba obscuro? E quanto à arte do arqueiro, à medicina, à adivinhação, inventou-as Apolo guiado pelo desejo e pelo amor, de modo que também Apolo seria discípulo do Amor. Assim como também as Musas nas belas-artes, Hefesto na metalurgia, Atena na tecelagem, e Zeus na arte “de governar os deuses e os homens.

Temos, aqui, a arte do arqueiro, a medicina, a adivinhação, bem como a metalurgia, a tecelagem e, ainda, em relação a Zeus, a “arte de governar”. Isso reforça a pouca ou nenhuma distinção que o termo era utilizado em relação aos fazerem manuais e intelectuais, como na arte de governar.

Em relação às artes imitativas em Platão, voltamos à obra *A República*, livro X, no qual encontramos uma explicação mais elaborada quando ele nos dá o célebre exemplo da cama, a partir da comparação do pintor com o marceneiro:

⁴⁰ Giovanni Reale. *Para uma nova interpretação de Platão*. Edições Loyola, 2004, pág. 397.

⁴¹ Idem.

(598 a) – Quanto ao imitador, chegamos, então, a um acordo. Mas diz-me agora o seguinte, com relação ao pintor: parece-te que o que ele tenta imitar é cada uma das coisas que existem na natureza ou as obras dos artífices?

– Mas tais como elas são, ou como parecem? Define ainda este ponto?

– Que queres dizer?

– O seguinte: se olhares para uma cama de lado, se a olhares de frente ou de outro ângulo, é diferente de si mesma, ou não difere nada, mas parece distinta? E do mesmo modo com os demais objectos?

– Considera então o seguinte: relativamente a cada objecto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?

– Da aparência.

– Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, a que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro.⁴²

A questão aqui é que Platão coloca as artes imitativas afastadas da verdade, como uma “ideia”, pois, de acordo com Kothe:

... quando se fala em “ideia”, ela é algo que pode ser copiado e representado por uma cama real ou pela pintura de uma cama. Elas não são propriamente degraus para algo abstrato. A “ideia” é aí algo que aparece, ela é uma visão, uma imagem que pode aparecer como “ídolo”. Quando Diotima fala em degraus, estes não são já um modo de representar a beleza pura. Eles são antes um trampolim, um modo de dar um salto para algo que não tem nada a ver com eles.⁴³

⁴² Platão. *A República*. Calouste Gulbenkian. pág. 454.

⁴³ Flávio Kothe: texto inédito sobre O Banquete, de Platão.

De maneira que, no trecho seguinte, ele reforça a divisão das artes que vêm sendo mostradas em outros filósofos, entre as artes voltadas para os olhos e as voltadas para os ouvidos:

(603 a) – Era a este ponto que eu queria chegar, quando dizia que a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro.

– Exactamente.

– se o medíocre se associa ao medíocre, a arte de imitar só produz mediocridades.

– Assim parece.

– **Referes-te apenas à que se dirige aos olhos, ou também à que se dirige aos ouvidos**, e a que chamamos poesia?

– A essa também, é natural.⁴⁴ (destaque nosso)

Na antiguidade, a poesia sempre foi a mais respeitada das artes. A noção de que o poeta é inspirado pelas musas já é encontrada em Homero e Hesíodo⁴⁵. Platão, no *Fedro*, considera a poesia como uma das formas de loucura divina⁴⁶. De todas as artes, é sobre a poesia que Platão tem mais a dizer, sobretudo na *República*, mas o tratamento não chega a ser complacente nem organizado.

A poesia, em Platão, tem uma conotação bem diferente do que foi entendida posteriormente, em outras épocas. No texto d’A *República*, a discussão se dá a partir do entendimento filosófico, e o sentido que o termo assume é o que nos dá a chave para a compreensão do próprio texto platônico, como reforça Reale, tratando do termo “poiesis” em relação ao *Banquete*, citado acima:

⁴⁴ Platão. *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian. pág. 465-6.

⁴⁵ “Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai / hineando alegam o grande espírito no Olimpo / dizendo o presente, o futuro e o passado / vozes aliando. Infatigável flui o som / das bocas, suave.” Hesíodo. *Teogonia*: A origem dos deuses. *Estudo e tradução* Jaa Torrano. 3a edição, Iluminuras, 1995, pág. 87. Ou: “Musas da Píéria, que dais glória com canções,/ vinde; em hinos cantai Zeus, vosso pai.” *Os trabalhos e os dias* / Hesíodo; edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Segesta, 2012, pág. 61.

⁴⁶ Cf. “... Seja quem for que, sem a loucura das musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui.” Platão. *Fedro*. Guimarães Editores, 2000, pág. 56.

Tenha-se presente que só parcialmente (isto é, não cobrindo toda a área semântica que ele tem no grego) se pode traduzir a passagem do *Banquete* mantendo a polivalência do termo *poiesis*. De fato, “poesia” traduz bem o termo do ponto de vista filológico; mas para o leitor moderno “poesia” evoca apenas uma realidade específica; e sobretudo esse termo perdeu o nexó com *poien*, ou seja, com o “fazer” e o “produzir” em sentido geral. Mais adequada é a tradução de “poiesis” por “criação”, porque também para nós modernos poesia é criação; e ademais todo tipo de atividade produtiva é considerado comumente uma forma de criação (até mesmo na linguagem econômica e comercial o termo “criação” é usado hoje nesse sentido).⁴⁷

Havemos de ressaltar, também, que, na Grécia antiga, a poesia não estava dissociada da música, embora elas não tivessem a ideia de arte que temos hoje, pois, de acordo com Rocha Pereira: “A *Iliada* faz repetidas alusões à presença da poesia e da música - não dissociáveis, por então, como é sabido — na vida dos homens, mas sempre em termos tais que não nos autorizam a atribuir-lhes as qualidades de verdadeira arte (...)”⁴⁸.

Ainda vemos uma outra divisão das artes feita por Platão no diálogo *Sofista*, em que ele retoma a divisão apresentada n’ *O Banquete* entre artes da produção (a partir do trabalho fabricado) e artes da aquisição (que tem a forma de disciplina, ou seja, nada fabricam):

(219 a) Estrangeiro — Pois bem: vê por onde começaremos. Diz-me: devemos reconhecer-lhe uma arte, ou se não uma arte, qualquer outra faculdade?

Teeteto — Negar-lhe uma arte seria inadmissível.

Estrangeiro — Mas tudo o que é realmente arte, se reduz, afinal, a duas formas.

Teeteto — Quais?

Estrangeiro — A agricultura e todos os cuidados relativos à manutenção dos corpos mortais; todo o trabalho relacionado ao que, composto e fabricado, se compreende pelo nome de mobiliário, e, enfim, a imitação, não podem, como um todo, merecer um único nome?

Teeteto — Como assim, e que nome?

⁴⁷ Giovanni Reale. *Para uma nova interpretação de Platão*, 2004, pág. 397.

⁴⁸ “O conceito de poesia na Grécia arcaica”. Maria Helena da Rocha Pereira. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas13-14/10_Rocha_Pereira.pdf

Estrangeiro — Das coisas que do não-ser anterior foram posteriormente tornadas ser, não se dirá que forma produzidas, pois que, produzir é tornar se, e ser tornada é ser produzida?

Teeteto — É certo.

Estrangeiro — Ora, este poder é próprio a todas as artes que há pouco enumeramos.

Teeteto — Tens razão.

Estrangeiro — Produção é, pois, o nome em que todas elas necessariamente se incluem.

Teeteto — Seja.

Estrangeiro — Consideremos depois as atividades que têm a forma de disciplina e de conhecimento, e ainda, de ganho pecuniário, de luta e de caça. Na realidade, nenhuma delas nada fabrica; trata-se sempre do preexistente, ou do já produzido que ou bem é apoderado pela palavra ou pela ação, ou bem é defendido contra quem pretenda dele apodera-se. Seria melhor, então, reunir de uma vez todas estas partes num só todo sob o nome de arte de aquisição.⁴⁹

O mesmo raciocínio se dá em outra passagem do texto *Sofista*, em que as artes que produzem as imagens são divididas em duas formas: “(264c) Estrangeiro — Dividimos a arte que produz as imagens em duas formas: uma produz a cópia, a outra produz o simulacro.”⁵⁰

Há dois tipos de representações pictóricas em Platão, as que têm por base a “construção do parecido”, cuja obra representa fielmente o objeto imitado, tomando com precisão as medidas de profundidade, proporção e cores, e as que ele chama de “imitação fantástica”, baseada nas aparências, criando ilusões ópticas por meio de perspectivas, sem se importar muito com a exatidão de medidas ou de proporções, ou seja: “A imitação é uma composição de imagens, sem dúvida” (*Sofista* 265 B).

Mais adiante, ele retoma a divisão feita anteriormente (artes da produção e artes da aquisição) e divide a primeira em dois novamente: uma divina e outra humana:

(...)

Estrangeiro — Não começamos, então, nossas divisões pela arte da produção e arte da aquisição?

⁴⁹ Platão. *Diálogos. O banquete. Fédon, Sofista, Político*, 1972, pág. 140. Coleção Os Pensadores.

⁵⁰ Idem, pág. 198.

Teeteto — Sim.

Estrangeiro — E, na arte da aquisição, a caça, a luta, o negócio, e outras formas desta espécie, não nos deixaram entrevero sofista?

Teeteto — Perfeitamente.

Estrangeiro — Já que ele está incluído na arte mimética, é evidentemente necessário, em primeiro lugar, dividir em dois a própria arte da produção; produção de imagens, certamente, e não das próprias realidades. Não é certo?

Teeteto — Sim, perfeitamente.

Estrangeiro — Começemos, então, por distinguir, na produção, duas partes.

Teeteto — Quais?

Estrangeiro — Uma divina, outra humana.⁵¹

No diálogo *Hípias Maior*, encontramos também, ainda, as artes que são voltadas para os dois sentidos: visão e audição:

(298a) Sócrates – Porém, dada a minha sede de saber, acho que não aguentarei essa demora. Tanto mais, que me parece ter encontrado uma boa saída. Escuta aqui: se denominássemos belo o que nos proporciona prazer, isto é, **não toda espécie de prazer, mas apenas os que alcançamos pela vista e pelo ouvido**, de que modo poderíamos defender-nos? É fora de dúvida, Hípias, que os belos homens, as coisas variadas, os trabalhos de pintura e de escultura nos são agradáveis à vista, quando belos, como também se dá com os belos sons, a música e todas as suas manifestações, os discursos e a poesia; de forma que, se respondêssemos àquele sujeito impertinente: O belo, caro amigo, é o que nos deleita por meio da vista e do ouvido, não te parece que poríamos fim ao seu atrevimento?⁵² (destaque nosso)

N'As *Leis*, também encontramos mais uma distinção das artes feita por Platão:

(889 a) *O ateniense*: É evidente, asseveram ele, que as maiores e mais belas coisas constituem o produto do trabalho da natureza e do acaso, e as secundárias os produtos da arte pois a arte recebe da natureza os grandes produtos primários como existentes, modelando e configurando ela mesma (a arte) todas as coisas menores, que nos comumente chamamos de *artificiais*.

Clínias: O que queres dizer?

⁵¹ Ibidem, pág. 199.

⁵² Platão. *Critão, Menão, Hípias Maior e outros*. EDUFPA, 2007, pág. 392.

O ateniense: Eu o explicarei com maior clareza. Dizem eles que o fogo, a água, a terra e o ar existem todos por natureza e pelo acaso e nenhum deles graças à arte; e constituídos por esses [elementos], que são inteiramente inanimados, os corpos que vêm a seguir, a saber, da Terra, do Sol, da Lua e dos astros, passaram a existir. É graças ao acaso que todos esses elementos se movem, mediante a interação de suas respectivas forças, e conseqüentemente à medida que se unem e se combinam apropriadamente – o quente com o frio, o seco com o úmido, o mole com o duro, e todas tais misturas necessárias resultantes das combinações fortuitas desses opostos. Desse modo e por esses meios foi produzido e passou a existir todo o céu e tudo que existe no céu, e todos os animais, também, e plantas; depois disso todas as estações surgiram a partir desses elementos; e tudo isso, conforme asseveram, não devido à razão ou devido a algum deus ou arte, mas devido, como o dissemos, à natureza e ao acaso. A arte, como um produto posterior destes, surge mais tarde e, sendo ela mesma mortal e de nascimento mortal, gera jogos posteriores que pouco partilham da verdade, sendo imagens de uma espécie que tem afinidade com as próprias artes – imagens engendradas pela pintura, pela música e as outras artes que acompanham estas. **As artes que produzem algo realmente sério são aquelas que partilham seu efeito com a natureza, como a medicina, a agricultura e a ginástica.** A política também, segundo dizem, partilha numa modesta medida da natureza, participando, porém, muitíssimo mais da arte; e, analogamente, toda legislação que é baseada em suposições falsas se deve, não à natureza, mas à arte.⁵³ (destaque nosso)

Vemos, nesse trecho, uma separação que envolve um outro aspecto, diferente do que estamos vendo até então, ou seja, temos o “produto da natureza e do acaso”, sendo que estas ainda não são produtor de artes. Estas serão elaboradas a partir daquela, e são chamadas por Platão de “artificiais”: são estas a pintura, a música e outras artes, que são, para ele, a medicina, a agricultura e a ginástica. Isso nos mostra o que está englobado na categoria das artes para os gregos: produtos da razão, ou oriundo de um deus, ou objetos da própria arte.

Em relação à poesia, Platão desenvolve uma teoria cujo enfoque se dá a partir da discussão filosófica para o Estado ideal idealizado por ele. Ainda assim, podemos discernir uma divisão bem marcada entre os tipos de arte que existiam à época do filósofo. Em relação à arquitetura, porém, encontramos pouquíssimas referências nas quais podemos cotejá-la com a posição que é dada à poesia. Muito do que Platão fala sobre a arquitetura está relacionada à

⁵³ Platão. *As leis*. *As Leis*. Edipro, 2010, pág. 403-4.

questão do belo. De qualquer forma, há sutis referências, sobretudo n’*A República*, em que podemos ver como o filósofo insere a arquitetura dentro da questão das artes.

No livro I – que, em resumo, se desenvolve a partir de um diálogo entre Sócrates e Glauco versando, inicialmente, sobre a questão da velhice e, em seguida, passa para o tema principal do livro, que é a questão da virtude da justiça – Platão apresenta a arquitetura junto com outras artes, com a arte da medicina ou a arte dos lucros:

(346 d) – Por conseguinte, não é de sua própria arte que advém a cada um esta vantagem, que é a obtenção de um salário; mas, se devemos examinar a questão com rigor, a medicina produz a saúde, a arte dos lucros, o salário, e a do arquitecto, uma casa; ao passo que a arte dos lucros, que a acompanha, dá o salário. E as outras todas, igualmente, produz cada uma o seu efeito e são vantajosas àquele a quem se aplicam. Se, porém, não se lhe juntar um salário, é possível o artífice auferir alguma vantagem de sua arte? (Pág. 37)

No livro II, a depender da tradução para o Português, podemos identificar mais uma referência à arquitetura, embora, nesse trecho, o termo usado pelo tradutor seja “edificações”, mas encontramos o mesmo trecho com a tradução do termo para arquitetura⁵⁴

(381b) – E certamente que, pela mesma razão, todos os objectos compostos, utensílios, edificações, vestuário, se forem bem confeccionados e em bom estado, alterar-se-ão o mínimo por efeito do tempo e dos demais accidentes.

– É isso.

– Portanto, tudo o que se encontra em bom estado, por efeito da natureza, da arte, ou de ambas, receberá o mínimo de alterações por efeito de outrem. (Pág. 90)

No livro III, Platão fala sobre certas características que devem ou não contem em uma obra, das artes. Assim, fala ele da poesia, da pintura e dos edifícios, além de outras obras de arte, que não são explicitadas pelo filósofo:

⁵⁴ É o caso, por exemplo, da tradução feita por Carlos Alberto Nunes para a editora da UFPA.

– Mas só aos poetas é que devemos vigiar e força-los a introduzirem nos seus versos a imagem do carácter bom, ou então a não poetarem entre nós? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixaza, o indecoro, quer na pintura dos seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer outra obra de arte? (...) (Pág. 132)

Já no livro IV, o trecho se torna mais interessante pelo fato de Platão separa a arquitetura, não de outras artes, mas sim de outras ciências:

(438d) – E agora quanto às ciências? Não é da mesma maneira? A ciência em si é ciência do conhecimento, ou do objecto a dar-lhe, seja qual for. Mas uma ciência determinada é ciência de um objecto específico. Exemplifico: desde que surgiu a ciência de construir casas, não foi ela separada de outras ciências, para ser denominada arquitectura? (Pág. 195)

Para os gregos – e não só para Platão –, a ciência tomou forma a partir do conhecimento da natureza a respeito da mitologia e da religião, e podemos dizer que foi com os filósofos gregos que a ciência originou-se. Eles começaram a tentar explicar os fenômenos da natureza no mundo sem o recurso da religião, passando, em seguida, para a análise do comportamento humano. Embora ainda arrolada como uma arte, a medicina, com o tempo, foi a única que se desvinculou da filosofia. Assim, os filósofos gregos desenvolveram teorias para muitas das áreas de conhecimento, como a Botânica, a Matemática, a Astronomia, a Física, a Engenharia e a Zoologia.

O termo *sophia*, em grego, significa, em princípio, “sabedoria”, mas pode ser também traduzido por ciência. Jean-Paul Dumont esclarece, quanto a isso, o sentido desse termo: “*Sophia* (ciência, sabedoria). É esse saber, de efeitos surpreendentes, que designa antes de tudo a palavra *sophia*. Esse saber é inicialmente, científico, mas ao mesmo tempo ético e poético.”⁵⁵

Desse termo também derivou a palavra “sofista”. De acordo com Jean-Paul Dumont: sofista

⁵⁵ Jean-Paul Dumont. *Elementos de História da filosofia antiga*. EdUnB, 2004, pág. 176.

... é inicialmente o sábio, considerado como o mestre em sua arte. A qualificação do sofista aplica-se, desde a origem, ao adivinho, ao poeta, ao músico, e mesmo em Platão (*A República*, X, 596 d) ao Demiurgo, criador do Universo em, de uma certa maneira, Deus artista.

(...)

No século V a.C., o termo *sofista* aplica-se, por uma espécie de evolução natural, ao professor de toda disciplina: matemática, política, gramática, retórica, música e mesmo esgrima.⁵⁶

Vemos, assim, que, para Platão, as artes são englobadas em conceitos que vão desde o artesanato até a ciências, como aparece também em relação aos outros filósofos. A poesia e a música, no entanto, têm uma posição diferente nessas separações. A poesia não tinha uma acepção não artística, como um fazer voltado para a um objeto, sem a existência de uma regra a ser seguida, somente a inspiração do poeta, como fala Sócrates, ainda *n'A República*.

Ademais, no sofista, a discussão vai de dar entre a arte (discurso falso) e ideologia (discurso verdadeiro). Puls nos mostra que, em Platão

... a arquitetura é um discurso capaz de enunciar o verdadeiro e o falso: a antiga crítica à arte mimética é substituída pela distinção entre a reprodução fiel (e portanto verdadeira) do objeto, e a reprodução falsa, mas aparentemente correta, do mesmo. A primeira pode ser aferida pelo tato, capaz de medir o objeto com precisão; a segunda é fornecida pela visão, que é suscetível de engano.⁵⁷

E conclui: “Sendo a arquitetura um produto do pensamento do arquiteto, também ela pode criar um discurso falso, conferindo a um edifício as medidas que ele não tem, criando não uma cópia da ideia, porém um simulacro da mesma (...)”.⁵⁸

Dessa forma, e a partir da divisão que é feita pelo estrangeiro, no texto *Político*, a arquitetura se assemelha à tecelagem, pois produz um meio de

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Mauricio Puls. *Arquitetura e filosofia*. Anablume, 2006, pág. 114.

⁵⁸ Puls, 2006, pág. 115

defesa. Além desta, a há parte de edificação, a qual vai defender o homem da natureza, a partir da fabricação de telhados. São as categorias das artes que criam um abrigo para o homem. Estas categorias poderiam ser incluídas mais nas artes do arquiteto e do tecelão do que na da política⁵⁹.

Em seguida, Platão cita as artes miméticas, estas não têm, no entanto, uma finalidade séria, servem mais como uma distração, segundo o filósofo. Ainda em relação à arquitetura, Puls faz uma comparação desta em relação às outras artes em Platão, dando a ela uma distinção bem marcada das demais artes: “(...) Para Platão, a arquitetura possui, diante das demais artes, a enorme vantagem de unir o útil ao agradável, escapando assim da condenação dirigida às artes miméticas.”⁶⁰ A crítica é mais branda n’A República, pois as artes miméticas não possuem um propósito sério, pois servem apenas como forma de lazer, de maneira que a arquitetura não é imune às críticas, uma vez que todas as artes estão submetidas à arte da medida.

Para Platão, os objetos incorporavam uma proporção e uma harmonia e união, ele buscou, então, entender estes critérios. O belo estaria no plano do ideal, mais propriamente a ideia do belo em si, que era colocada por ele como absoluto e eterno, não dependendo de outros objetos, ou seja, da materialidade, sendo assim, o belo era a própria ideia de perfeição, pois estava plenamente completa, restando ao mundo sensível apenas a imitação ou a cópia desta beleza perfeita. Ele dissociava o belo do mundo sensível, confinando sua existência ao mundo das idéias, associando-se ao bem, à verdade, ao imutável e à perfeição.

É somente a partir do ideal de beleza suprema é que seria possível emitir um juízo estético, portanto, definindo o que era ou não belo, ou o que conteria maior ou menor beleza. Por estar fora do mundo sensível, o belo, em Platão, está separado também da intromissão do julgamento humano, pois seu estado é passivo diante do belo. Ele estabelecia uma união inseparável entre o belo, a beleza, o amor e o saber. O belo serviria para conduzir o homem à perfeição, ao qual restaria a cópia fiel e a simulação, concepções filosóficas estas que

⁵⁹ Puls, 2006, pág. 111.

⁶⁰ Idem, pág. 111.

permearão a arte grega e ocidental por um longo período, até o século XVIII, com momentos históricos de maior ou menor ênfase no fazer artístico.

2.2.2 – Aristóteles

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), assim como seu professor Platão, deixou textos que abarcam diferentes assuntos, tais como a ética, a biologia, a zoologia, a música, a lógica, a física, a metafísica, o governo, a retórica, bem como as leis da poesia e do drama.

Assim como em Platão, encontramos nos textos de Aristóteles inúmeras trechos em que temos, também, uma classificação das artes. O principal desses textos, em relação a isso, é, sem dúvida, *A Poética*, um tratado – mesmo que incompleto – sobre o fenômeno literário, em que o filósofo discute a arte poética a partir de dois aspectos: poética como imitação e a apresentação da estrutura da poesia de acordo com suas diferentes espécies.

Afora toda a discussão do texto da poética como fundador e base da teoria literária ocidental e a discussão da mimese como categoria estética para explicar a arte (sobretudo a arte literária) – discussões essas ao longo de já quase dois mil anos –, importa-nos, por ora, como Aristóteles classifica a poesia em relação às outras artes no contexto da época em que o texto surgiu e a relação que ela apresenta com os textos sobre as artes dos seus contemporâneos.

A Poética é considerado o texto principal de Aristóteles no que se refere à estética. O cerne da obra é a definição da arte por meio da poesia. Assim, o filósofo faz uma distinção do pensamento em três categorias: a do *conhecimento*, a da *ação* e a da *realização* (a *poiesis*), que tem em Aristóteles um sentido mais limitado. Com isso, ele se refere à arte poética de acordo classes fundamentais: o teatro, dividido em trágico e cômico; a poesia épica, esta se diferencia da comédia por tratar da gravidade das ações imitadas. O filósofo sistematiza, com isso, a teoria de um gênero literário específico e concreto.

Certamente um dos trechos mais famosos do d'A *Poética*, e que resume a teoria mimética de Aristóteles quanto à poesia, seja este, o início do texto, no qual ele define a poesia como imitação:

(1447 a) 1. Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efectividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação – começando, como é natural, pelas coisas primeiras.

A epopeia, a tragédia assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos. Ou porque imitam objectos diversos; ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.⁶¹

Essa tradução de Eudoro de Sousa é, sem dúvida, uma das mais famosas e referidas em língua portuguesa⁶². No entanto, numa tradução comentada recente, de Fernando Gazoni, encontramos uma ligeira modificação desse trecho:

Falemos da arte poética, dela mesma e de suas espécies, que capacidade cada espécie tem, do arranjo que devem ter os enredos se há de ser exitosa a produção poética, e ainda de quantas e quais são as partes dela, assim como de tudo mais que diga respeito à mesma pesquisa, começando, conforme à natureza, primeiro pelas coisas primeiras.⁶³

Em nota, o tradutor explica o uso do termo “arte poética”, na primeira linha, diferente em relação à tradução do texto de Eudoro, que usa o termo “poesia”, da seguinte forma:

⁶¹ Aristóteles. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7ª edição. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, pág. 103.

⁶² Sendo esta tradução uma das primeiras em língua portuguesa. De acordo com Ribeiro Jr.: “A primeira tradução para o português, anônima, data de 1779; mais tarde, em 1789, foi publicada a tradução de Ricardo Raimundo Nogueira, A 'Poética' de Aristóteles traduzida do grego em português (Lisboa, Régia Oficina Tipográfica). Muito depois seguiram-na a de Eudoro de Souza (1951) e a de Jaime Bruna (1990).” RIBEIRO JR., W.A. Aristóteles / Poética. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0589. Consulta: 30/03/2017.

⁶³ GAZONI, Fernando Maciel. A poética de Aristóteles: tradução e comentários. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.8.2006.tde-08012008-101252. Acesso em: 2017-03-30. Pág. 30.

‘Arte’, aqui, traduz o termo *technê*, não explicitado no texto grego, mas certamente subentendido, seja pela presença do adjetivo substantivado *poiêtikê*, ao qual ele se ligaria, seja pelo tratamento semelhante que recebe, no *corpus* aristotélico, a retórica, também ela, na verdade, uma “arte retórica”. O começo da *Retórica*, de Aristóteles, como aqui, também não explicita “*tekhnê rhêtorikê*” (‘arte retórica’), mas diz apenas “*rhêtorikê*” (‘retórica’) (1354 a 1). Chantraine (1990), no seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, no verbete sobre o verbo *poieô*, faz constar como palavra derivada *poiêtike*, acrescenta entre colchetes [*tekhnê*] e iguala o conjunto a “l’art poétique”. Importa notar, sobretudo, que dentro da tripartição usual do conhecimento atribuída a Aristóteles (conhecimento científico/teórico, conhecimento prático/ético, conhecimento produtivo/técnico), a *Poética* ocuparia lugar dentro do conhecimento produtivo/técnico. Isso, como notou Sophie Klimis, coloca um problema para os intérpretes que querem ver a *Poética* dentro de um paradigma ético; “a interpretação éticopolítica se choca então com uma aporia grande, visto que a ética e a política pertencem ao âmbito conceitual da ação, enquanto a tragédia pertence ao da produção. Além disso, no interior do âmbito poético, a análise não se centra na ação (*praxis*), mas na representação ficcional (*mimesis praxeôs*). São as regras técnicas que permitem essa estilização do real que ocupam a boca de cena” (KLIMIS, 2003, p. 466) (tradução nossa). Entretanto, não se pode deixar de notar que a mímese da ação pode e deve ser entendida dentro do quadro conceitual da ação mesma, ainda que a poética, sendo arte, tem um escopo que não se deixa apreender somente pelas categorias (...).⁶⁴

Arte poética, então, é entendida aqui como um conjunto de conhecimentos produtivos e técnicos, que resultam de um fazer elaborado, e a mímese artística é convertida a uma atividade que reproduz a aparência das coisas, recriando-as de um certo modo segundo uma nova dimensão. Isto está em clara oposição a Platão, para cuja mímese é apenas uma imitação de coisas fenomênicas, imitação de paradigmas de ideias, convertendo a arte, assim, a uma imitação da imitação, aparência da aparência, desvirtuando o verdadeiro e fazendo-o desaparecer⁶⁵.

Aristóteles não trata da arte como uma manifestação do belo, ela contém questões que tratam do fazer literário, uma classificação das artes miméticas até chegar na forma do trágico, a qual o filósofo dá maior privilégio. A justificativa principal da obra de arte é a mímese, ou seja, a faculdade de imitação do ser humano, cujo fim último, na arte, é levar à catarse e ao prazer.

64 Idem.

65 Cf. Gioganni Reale. *Introducción a Aristóteles*. Herder, 1985, pág.126.

Voltando ao texto d'A *Poética*, Aristóteles, em seguida, trata das espécies de poesia imitativa, e as classifica segundo o objeto de imitação:

(1448 a) 7. Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.

8. Porque, tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos géneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores: Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*. Imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]gas, Timóteo e Filóxeno, nos *Ciclopes*.⁶⁶

Aqui, já temos a referência a algumas artes citadas pelo filósofo, como a dança, a aulética (arte de tocar o aulo, instrumento que se aproxima mais a uma clarineta do que de uma flauta) e a citarística (arte de tocar a cítara), além, também, da referência aos pintores. Para Aristóteles, esses imitadores são homens que imitam outros homens que praticam uma acção, e já não temos mais aqui a referência a homens que executam uma acção. O que eles fazem simplesmente é imitar o que os outros efetivamente produzem. Dessa forma, num outro trecho a seguir, ele explica a origem da poesia, e este trecho também explica as causas que geram a poesia:

(1448 b) 13. Ao que parece duas causas e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

14. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de]

⁶⁶ Aristóteles. *Poética*. 2003, pág. 105.

animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efectivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.⁶⁷

Para Aristóteles, a imitação é uma característica inata do homem, além do que há um comprazimento no imitado. Isso retoma a célebre citação de Sêneca, em *Cartas a Lucílio*, para o qual a “toda arte é imitação da natureza”.⁶⁸

Em outro texto de Aristóteles, *Política*, ao discorrer sobre o papel que a música tem na sociedade, Aristóteles nos fala do que é essencial para ser ensinado às crianças: “Há mais ou menos quatro coisas que de ordinário se ensinam às crianças: 1º as letras; 2ª a ginástica; 3ª a música; alguns acrescentam em 4º a pintura; a escrita e a pintura para as diversas circunstâncias da vida; a ginástica por servir para educar a coragem.”⁶⁹ O ensinar, para o povo grego, se dava a partir do que é denominado paidéia, esta é o sistema de educação e formação da Grécia a partir de princípios éticos, na qual era ensinada a ginástica, a gramática, a retórica, a música, a matemática, a geografia, a história natural e a filosofia. Tinha por objetivo a formação do homem perfeito, um ser capaz de liderar e ser liderado, além de desempenhar um papel de caráter prático na sociedade. Visava, também, de maneira centrada, a formação integral do homem, como nos mostra Jaeger, em relação à educação na Grécia antiga:

Antes de tudo, a educação não é uma propriedade individual, mas permanente por essência à comunidade. O caráter da comunidade imprime-se em cada um dos seus membros e é no homem, muito mais que nos animais, fonte de toda ação e de todo comportamento. Em nenhuma parte o influxo da comunidade nos seus membros tem maior força que no esforço constante de educar, em conformidade com o seu próprio sentir, cada nova geração. A estrutura de toda a

⁶⁷ Aristóteles. *Poética*. 2003, pág. 106-7.

⁶⁸ Cf. “Toda arte es imitación de la naturaleza”; Sêneca. *Epístolas morales a Lucillio I*, Gredos, 1989. pág. 359.

⁶⁹ Aristóteles. *Política*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pág. 79.

sociedade assenta nas leis e normas escritas e não escritas que a unem e unem os seus membros. Toda educação é assim resultado da consciência viva de uma norma que rege uma comunidade humana, quer se trate de família, de uma classe ou de uma profissão, quer se trate de um agregado mais vasto, como grupo étnico ou um Estado.⁷⁰

A educação, centrada num foco de virtude do indivíduo grego, se dava por meio do ensino das artes e técnicas que eram ensinadas às crianças. Além do mais, como elementos indispensáveis à organização, ao funcionamento e à existência de uma cidade grega, Aristóteles, ainda no texto da *Política*, lista alguns elementos que são essenciais e dos quais os membros de uma cidade não podem dispensar. O segundo elemento dessa lista são justamente as artes e ofícios, pois, segundo ele, “a vida necessita de muitos instrumentos”.⁷¹ Jaeger reforça essa posição quando fala da situação do povo grego à época, e nos mostra a força da literatura para aquele momento:

Foi nesta atmosfera de íntima liberdade, a qual se sente vinculada por conhecimento essencial, e até pela mais alta lei divina, a serviço da totalidade, que se desenvolveu o gênio criador dos Gregos até chegar à sua plenitude educadora, tanto acima do virtuosismo intelectual e artístico da nossa moderna civilização individualista. Assim se eleva a “literatura” grega clássica acima da esfera do puramente estético, onde a quiseram em vão encerrar, e exerce um influxo incomensurável através dos séculos.⁷²

⁷⁰ Werner Jaeger. *Paidéia*. Martins Fontes, 1994, pág. 4.

⁷¹ O trecho completo em que a citação se encontra é este:

Os Elementos Necessários à Existência da Cidade

O Estado ou Cidade é uma sociedade de pessoas semelhantes com vistas a levar juntas a melhor vida possível. Sendo, portanto, a felicidade o maior bem e consistindo no exercício e no uso perfeito da virtude, e sendo possível que alguns participem muito dela e outros pouco ou absolutamente nada, esta diversidade teve necessariamente que produzir várias espécies de Estados e de governos, segundo o gênero de vida e os meios que cada povo emprega para alcançar o bem-estar.

Vejam, pois, quais são as coisas que a sociedade política não pode dispensar. Aqueles que chamamos de seus membros devem necessariamente ocupar-se delas. Para isso, basta contar suas funções. A enumeração colocará diante de nossos olhos o que buscamos. A Cidade precisa:

1°- de víveres;

2°- de artes e ofícios, pois a vida necessita de muitos instrumentos;

3°- de armas, quer para manter a autoridade no interior e submeter os rebeldes, quer para repelir os assaltos injustos do exterior;

4°- de numerário para o comércio dos cidadãos entre si e para os negócios da guerra;

5°- de ministros - e é por aí que devíamos ter começado - para o culto divino, ministério que se chama sacerdócio;

6°- enfim, o que é de uma necessidade ainda mais indispensável, de conselhos e de tribunais que conheçam toda espécie de interesses e de direitos de cidadão para cidadão.

⁷¹ Aristóteles. *Política*, 2006, pág. 96-7.

⁷² Werner Jaeger. *Paidéia*, 1994, pág. 16-7.

Aristóteles atribui uma função moral à arte por meio da purificação (*catharsis*), no entanto, não se desvincula da relação platônica entre arte e educação. A revalorização empírica legitima a representação artística como tal. Para o filósofo, as artes coincidem por serem todas elas imitação. Dentre essas artes, a epopeia, a tragédia, a comédia, a ditirâmbica (cantos em honra a Baco), a aulética (instrumentos vocais, flauta) e a citarística, todas elas coincidem por serem imitação, diferenciando-se pela maneira de imitar e pelas coisas imitadas.

Noutro trecho da *Política*, no Livro III, em que trata dos governos (ao abordar “os direitos do número”, ou seja, a questão da quantidade de pessoas de bem de decidir sobre as demais em relação às questões da cidade), ainda cabe assinalar mais algumas artes referidas por Aristóteles,

(1282 a) Todavia, este arranjo não deixa de apresentar dificuldades. Em primeiro lugar, parece que julgar sobre o tratamento de uma doença só cabe ao homem que estiver ele próprio em condições de cuidar do doente e de curá-lo, isto é, ao médico. Isto também ocorre em todas as outras artes do âmbito da experiência. Assim como o médico não deve prestar contas de seu método senão a outros médicos e não pode, portanto, ser repreendido senão por eles, assim também é diante de seus êmulos que os outros praticantes de artes são responsáveis. **Entendemos por médico tanto aquele que pratica a medicina como artista como aquele que ordena e aquele que adquiriu conhecimentos na arte tais como se encontram em todos as demais.** Estes últimos não são menos competentes para julgar do que os doutores.⁷³

O que entendemos aqui por arte, mais uma vez, é uma certa habilidade que se cultiva a partir de um conhecimento prévio, como dada – ou ensinada – aos indivíduos gregos (sobretudo as crianças que iam aos liceus para serem instruídas a partir dos seis anos de idade). Portanto, a arte é aquele produto que se produz “quando, de muitas observações da experiência, forma-se um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes.”⁷⁴

⁷³ Aristóteles. *Política*, 2006, pág. 173.

⁷⁴ Aristóteles. *Metafísica*. Edições Loyola, 2002, pág. 3.

Voltamos aqui à discussão iniciada por Platão do princípio da divisão das artes. Para Aristóteles, no livro sétimo da obra *Metafísica*, quando ele analisa o devir e seus modos, diz ele que “tudo que se gera gera-se ou por natureza, ou por arte ou por acaso.”⁷⁵ Além do mais, continua ele mais adiante, em relação à obra de arte: “(1032 b) Por obra de arte são produzidas todas as coisas cuja forma está presente no pensamento do artífice.”⁷⁶ Não é demais lembrar que o termo arte aqui, mais uma vez, é também entendido como “técnica”, ou um conjunto de procedimento, normalmente ligados a uma ciência ou mesmo à arte. Dessa forma, essas artes, ou técnicas, estão inseridas dentro de um conjunto de saberes, os quais servirão para o aprimoramento moral, um saber prático. Outrossim, aquilo de que é formado o produto dessas técnicas/artes, Aristóteles nos mostra que são de dois tipos: um que usa a matéria e outro que a comanda, como ele expõe:

(149 a, 36) São duas as técnicas que conhecem e dominam a matéria, a que usa e a que comanda na técnica fabricante. Por isso, também a técnica que usa de certo modo comanda, mas há diferença na medida em que ela é conhecedora da forma, ao passo que a outra, a que comanda como fabricante, é conhecedora da matéria. De fato, o piloto conhece e prescreve *de que qualidade* é a forma do leme, ao passo que o outro sabe *de qual madeira e de quais movimentos* há de providir um leme.⁷⁷

Podemos entrever também mais uma classificação das artes em outro trecho da sua *Metafísica*, em que ele nos explica a origem dos produtos que são feitos. Aquilo que é feito da natureza, provém da própria natureza; já aquilo que se faz em vista de algo, isto é feito em função desse algo:

199 a 8/15 Além disso, em tudo aquilo em que há algum acabamento, é com vista dele que se faz anterior e o seguinte. Pois bem: tal como se faz, assim mesmo é que por natureza surge, e assim como surge por natureza, do mesmo modo se faz cada coisa, se algo não impedir. E se faz em vista de algo: portanto, também surge por natureza em vista de algo. Por exemplo: se a casa se contasse entre aquilo que por natureza vem a ser, viria a ser do

⁷⁵ Aristóteles. *Metafísica*, 2002, pág. 311.

⁷⁶ Aristóteles. *Metafísica*, 2002, pág. 313.

⁷⁷ Aristóteles. *Física I e II*. Prefácio, introdução, tradução e comentários de Lucas Angioni, Campinas, Editora da Unicamp, 2009, pág. 47.

mesmo modo tal como agora vem a ser pela técnica; por outro lado, se as coisas que são por natureza vierem a ser apenas por natureza, mas também por técnica, é plausível que venham a ser do mesmo modo pelo qual surgem a natureza. *Portanto, uma coisa é em vista de outra coisa. Em geral, a técnica perfaz certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita.* Assim, se as coisas que são conforme à técnica são em vista de algo, evidentemente também o são as coisas conforme à natureza, pois os itens posteriores e os itens anteriores comportam-se entre si de maneira semelhante nas coisas que resultam da técnica, e nas coisas que resultam da natureza.⁷⁸ (destaque nosso)

A partir disso, voltamos à questão da imitação, já que, como é explicado pelo filósofo, o produto da técnica, o fruto do trabalho artístico, completa o que a natureza é incapaz de fazer, de maneira que o artista imita o que há na natureza. Portanto, há coisas que integram a natureza de alguma maneira à natureza, tendo por finalidade a simples utilidade pragmática, e existem artes que, por sua vez, imitam a própria natureza, recriando-a ela mesma, reproduzindo-a com algum material que também são utilizados pela natureza, como cores, sons e até mesmo palavras, mas cujas finalidades não coincidem com a mera utilidade pragmática. Para Reale⁷⁹, essas últimas são as chamadas belas-artes, muito embora o que Aristóteles analisa em sua *Poética* seja somente a poesia, sobretudo a poesia trágica, um pouco da épica e, em parte, a comédia, que, como sabemos, se perdeu.

Há de se ressaltar a importância que Aristóteles dava ao sentido da visão, que, para ele, é um dos principais sentidos, como ele afirma no livro *Da Alma*: “(3. 429 a) “Ora, uma vez que a visão é o sentido por excelência, a palavra «imaginação» deriva da palavra «luz», porque sem luz não é possível ver.”⁸⁰

Aristóteles consideravam a poesia, a música, a dança, a pintura e a arquitetura como formas de imitação, e isso influenciou muitos autores até o século XVIII. Além do mais, essas artes não eram abordadas em conjunto,

⁷⁸ Aristóteles. *Física I e II*, 2009, pág. 58.

⁷⁹ Gioganni Reale. *Introducción a Aristóteles*, 1985, pág.126.

⁸⁰ Aristóteles. *Da alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2010, pág. 113.

como “belas-artes”, pois se excluía a arquitetura, e a música e a dança eram tratadas em conjunto como partes da poesia, e não como artes distintas.

A classificação das artes de Aristóteles difere pouco da de Platão. Aristóteles divide as artes em artes que completam a natureza e as artes que a imitam, além de fazer a distinção entre as artes da necessidade e as artes do prazer. Essa divisão serviu para agrupar uma boa parte das posteriormente chamadas “belas-artes” no grupo das artes imitativas. Para Tatarkiewicz, essa foi uma das mais importantes classificações dos tempos antigos do ponto de vista da estética. Ainda assim, esse princípio de classificação foi bem diferente dos feitas nos tempos modernos, pois Aristóteles distinguiu a pintura, a escultura e a poesia das outras artes, não porque tendiam a expressar a beleza (ou os sentimentos, nos dias atuais), mas sim porque imitam a realidade. Para os antigos, que pensavam que o conhecimento do artista era a essência da qualquer arte, por ser comum a todas elas, o primeiro elemento – conhecimento do artista – era essencial. É por isso que, segundo Tatarkiewicz⁸¹, eles tinham como as artes teóricas as verdadeiras artes, igualando-se, ou sendo o mesmo, que as ciências.

2.3 – Depois de Aristóteles

2.3.1 – Horácio

O poeta lírico e satírico Horácio – Quinto Horácio Flaco (65 a.C. — 8 a.C.), além de filósofo, é conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma Antiga. Uma de suas obras mais famosas, sobretudo para os estudos literários, *Epístola aos Pisões*, (também conhecida como *Da arte poética*, ou simplesmente *Arte poética*), juntamente com o texto d’*A Poética*, de Aristóteles, e *Do Sublime*, de Longino, são, provavelmente, os três textos mais clássicos sobre o estudo da poesia que a antiguidade nos legou.

⁸¹ Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, vol. I, pág. 52.

No texto da epístola, Horácio faz um tratado que se assemelha com o texto de Aristóteles, que versa sobre o estilo de se fazer poesia. Nele, podemos encontrar, embora de maneira até certo ponto sutil, uma referência à comparação das outras artes, sobretudo a pintura, além da importância do sentido para a obra poética. Assim, a poesia tem o caráter de elevar o espírito do ouvinte, os poemas como que conduzem o espírito, como mostra o verso 100: “Não basta serem belos os poemas, que sejam doces/ e, para onde queiram, levem o espírito do ouvinte.”⁸²

Horácio chama a atenção para a importância do sentido da audição, até mais do que a visão, porque os poemas instigam mais os ouvidos do que a vista:

(180) Os eventos transmitidos pelos ouvidos excitam mais fracamente o espírito
que os submetidos a olhos atentos e que o espectador apreende por si próprio. Não colocarás em cena, contudo, os eventos dignos de ocorrer nos bastidores, e muitos, que em breve a eloquência de um presente narrará, tolherás aos olhos.⁸³

Há, ainda, como referimos, a relação que Horácio faz da poesia com a pintura no verso 360 e seguintes. Na verdade, ela as compara e as coloca em igualdade quando se refere à apreensão de cada arte, bem como a apreensão pelos sentidos, jogando com os termos de claro e escuro, caros à questão dos sentidos, sobretudo da visão, bem como caro também para Aristóteles. Diz Horácio:

(360) Em verdade, a uma obra longa é permitido o sono insinuar-se.
A poesia é como a pintura: haverá uma que, se mais perto permaneceres,
mais te cativará, e outra se mais distante ficares;
esta ama o escuro, aquela, que não teme o aguilhão arguto

⁸² Horácio. *Epistula ad Pisones*. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2013, pág. 100.

⁸³ Idem, pág. 29.

do crítico, quer ser vista sob a luz⁸⁴

Essa correspondência que ele faz da poesia com a pintura é entendida como uma relação entre as diferentes artes, e que certamente culminará, já no século XVIII, com o *Laocoonte*, de Lessing. A poesia, para Horácio, nos permite fazer uma analogia entre os vários meios de arte, mas, principalmente, por meio do texto da epístola, nos faz perceber que a comparação da poesia com a pintura serve, antes, para explicar aquela do que para nos fazer entender o que é a pintura. Assim, podemos entender que o texto de Horácio nos dá a possibilidade de classificar as obras poéticas de acordo com os efeitos que elas causas no espectador⁸⁵.

2.3.2 – Sêneca

Lúcio Aneu Sêneca ou Sêneca (4 a.C. — 65 d.C.) foi um dos mais célebres advogados, escritores e intelectuais do Império Romano, cuja obra literária e filosófica, tida como modelo do pensador estoico durante o Renascimento, inspirou o desenvolvimento da dramaturgia europeia renascentista.

As artes, para Sêneca, são servas da sabedoria, e esta é a única arte que serve para a vida de maneira geral, sendo as artes particulares sujeitas a servir à sabedoria, como sua senhora⁸⁶. Para o filósofo, os estudos das artes liberais estão relacionados com a questão da virtude, mas, ao contrário do que ele fala a respeito de Posidônio, elas não têm relação com a filosofia, ele se ocupa apenas com as artes – liberais – que servem à virtude, a única ciência do divino e do humano e dos problemas da alma (Epístola 88)⁸⁷. De maneira que

⁸⁴ Idem, pág. 43.

⁸⁵ Cf. Manuel A. Pérez. *História de la teoría de la literatura* [desde los inicios hasta el siglo XIX]. Tirant lo Blanch, 1998, pág. 141

⁸⁶ Cf. (Epist. 85, 32) “Las artes son como sirvientas, deben procurar lo que prometen, la sabiduría es señora y reina; las artes sirven a la vida, la sabiduría da las órdenes”. Sêneca. in *Epístolas morales a Lucillio II*, 1989. pág. 65.

⁸⁷ “1 Acerca de los estudios liberales deseas conocer cuál es mi opinion: no admiro, ni considero un bien ningún estudio que atiende al lucro. Son artes productivas, útiles, em la medida en que aprestan la inteligencia y no la impiden. De hecho, debemos ocuparnos de ellos durante todo el tiempo en que el alma es incapaz de realizar nada mejor; constituyen nuestro aprendizaje, no la propia obra.

as artes liberais são apenas produtivas e úteis, e reforça que essas artes são chamadas de liberais porque se destinam aos homens livres. Sêneca, dessa forma, recusa o valor liberal que essas artes apresentam, pois põe a sabedoria no lugar de todas essas artes, como a pintura, a escultura, a arquitetura e a música, muito embora ele veja uma grande utilidade nessas artes, ou nos estudos liberais, elas são para ele todas vis, uma vez que se praticam-na com as mãos e contribuem para os meios de subsistência, mas não têm a ver com a virtude, como ele mesmo escreve:

Então, de nada nos aproveitam os estudos liberais? Muitos aproveitam para outros propósitos, para a virtude, nada, porque mesmo essas artes, reconhecidas como vis, que se praticam com a mão, contribuem poderosamente aos meios de subsistência, porém não têm a ver com a virtude.⁸⁸

De maneira que, para Sêneca, as artes podem ser servis ou liberais, de acordo com o trabalho corporal exigido, ou, ainda, se a obra a se realizar for um efeito produtivo da matéria ou uma construção espiritual que permanece na alma⁸⁹, e exclui algumas artes desse grupo de artes liberais, como escreve na Epístola 88⁹⁰, como a dos pintores, a dos escultores de imagens, bem como a dos marmoristas.

2.3.3 – Plutarco

2 Comprendes por qué se han llamado estudios liberales: porque son dignos del hombre libre. Con todo, el Único estudio verdaderamente liberal es el que hace al hombre libre, como es el de la sabiduría, sublime, esforzado, magnanimo; los restantes son in:rignificantes y pueriles.” Sêneca. *in Epístolas morales a Lucillio II*, 1989, pág. 90-1.

⁸⁸ Cf. ((Entonces ¿qué? ¿De nada nos aprovechan los estudios liberales?») Mucho aprovechan para otros propósitos, para la virtud nada; porque aun esas artes, reconocidas como viles, que se practican con la mano, contribuyen poderosamente a los medios de subsistencia, sin embargo no tienen que ver con la virtud. Sêneca, 1989, p.97.

⁸⁹ Cf. Plazaola, 2007, pág. 346.

⁹⁰ “18. En la cuestión que sigue es preciso que me disculpes si no observo las normas prescritas, ya que no me avengo a contar en el número de las artes liberales el arte de los pintores, como tampoco el de los escultores de imágenes, el de los marmolistas, o el de los restantes que sirven al lujo. Igualmente a los luchadores y a toda su ciencia que se alimenta de aceite y fango los excluyo de estas artes liberales, so pena de acoger también en ellas a los perfumistas, a los cocineros y a los demás que consagran su talento al servicio de nuestros placeres.” Sêneca, 1989, pág. 96.

Plutarco (ca. 46 d.C. – 120 d.C.), foi um historiador, biógrafo, ensaísta e filósofo médio platônico grego, conhecido principalmente por suas obras *Vidas Paralelas* e *Moralia*, e é justamente em *Vidas Paralelas*, em que ele faz a biografia de vários imperadores romanos, que encontramos referências às questões sobre arte tratadas por ele. Na biografia destinada a Demétrio, temos uma correlação das artes em que o filósofo compara as artes com os sentidos e estas, aliadas à razão, mas a diferença se dará a partir da finalidade do que é julgado e discernido⁹¹. Os sentidos têm a missão de mover e, movimentando as coisas, levá-las à inteligência de acordo com as impressões que são feitas.

Quanto às artes, Plutarco segue, no mesmo trecho, falando que elas são dirigidas pela razão e servem para a consecução de seus objetos, bem como a repulsão e a fuga de seus objetos: os primeiros tipos examinam pela mesma instituição e propósito, enquanto que os de segundo tipo por acidente. As artes, então, estão aliadas com a razão, para discernir aquilo que lhes é próprio e rejeitar o que lhes é estranho. As artes, para Plutarco, não são necessariamente objetos de prazer estético, mas também instrumentos de adequação para a descrição do caráter, do ensino da moral e instrução política⁹².

Plutarco, quando trata da vida de Péricles, fala que os sentidos são usados para apreciar as coisas que vemos, já que a alma tem o desejo de

⁹¹ “I — Los primeros a quienes ocurrió la idea de comparar las artes a los sentidos me parece que a lo que principalmente atendieron fue a la facultad de formar juicio, con al que nos es dado discernir igualmente los contrarios en uno y otro género: porque en esto es en lo que convienen; mas diferéncianse en el referir a un fin lo juzgado y discernido. Porque el sentido no es más bien facultad de percibir lo blanco que lo negro, lo dulce que lo amargo, lo blando y que cede que lo duro y que resiste, sino que su misión es, tropezando con cada cosa, ser de todas movido y moverlas a todas, para trasladarlas a la inteligencia según la impresión que le han hecho; pero las artes, dirigidas por la razón a la elección y consecución de su objeto propio, y a la repulsión y fuga de su contrario, lo primero lo examinan por su misma institución y de propósito, y lo segundo por accidente; porque si la medicina atiende a la enfermedad y la música a la disonancia, es para conseguir mejor la ejecución de los contrarios. Las más perfectas de todas las artes, a saber, la templanza, la justicia y la prudencia, no solamente juzgan de lo honesto, de lo justo y de lo útil, sino también de lo perjudicial, de lo torpe y de lo injusto; y no celebran la simplicidad que se complace en no tener experiencia de los vicios, sino que la tienen por necesidad y por ignorancia de aquellas cosas que importa sobre todo conocer a los que se proponen vivir bien. (...)” “Demetrio y Antonio”, in Plutarco. *Vidas paralelas* (todos los volúmenes). Traducción: Antonio Ranz Romanillos. Disponible em: ????

⁹² Cf. Carlos Alcalde Martín: “Actitud de Plutarco y sus héroes ante las artes plásticas”. In Alcalde Martín, Carlos; Ferreira, Luísa de Nazaré: *O sábio e a imagem: estudos sobre Plutarco e a arte*. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora. URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/36445>. Pág. 72 Accessed : 6-Apr-2017 01:32:23

aprender e observar, mesmo que essa impressão do que nos rodeia seja algo útil ou inútil, conforme o trecho abaixo:

2. Ora, já que a nossa alma possui um desejo intrínseco de aprender e observar, não é razoável censurar os que usam esse dom para ver e ouvir coisas sem qualquer valor e negligenciam o que é bom e útil? Para os sentidos, que recebem passivamente a impressão do que os rodeia, existe talvez a necessidade de contemplar tudo o que se lhes apresenta, seja útil ou inútil. Mas, quanto à razão, cada um, se assim o quiser, tem a capacidade natural de a utilizar, de a guiar sem tréguas ou de mudar facilmente para o que lhe pareça melhor. Em consequência, devemos procurar o melhor não só para o contemplar, mas também para nos alimentarmos da sua contemplação.⁹³

Não só a arte, mas outros objetos servem à contemplação. Logo no início desse texto, Plutarco faz um elogio aos feitos gregos, sobretudo à escultura, e credita isso aos feitos dos generais, que possibilitam uma enorme glória à Atenas ao expulsar os exércitos bárbaros, o que se confirma também logo no começo do texto *De gloria atheniensium*⁹⁴, em que, além de fazer um elogio aos escritos de Temístocles, reforça que os homens de ação estão associados aos homens de letras. Dessa forma, há um reconhecimento das artes e a da literatura gregas, vistos que estas têm por baixo as ações do generais e estadistas.

A música⁹⁵, para Plutarco, que estava relacionada com a poesia, é uma inspiração e criação dos deuses, como ele afirma em *Sobre a música*: “Mas

⁹³ Plutarco. *Vidas Paralelas: Péricles e Fábio Máximo*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Pág. 53. URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/2395>. Accessed: 7-Apr-2017 06:00:11.

⁹⁴ 1. Thus rightly spoke the great Themistocles to the generals who succeeded him, for whom he had opened a way for their subsequent exploits by driving out the barbarian host and making Greece free. And rightly will it be spoken also to those who pride themselves on their writings; for if you take away the men of action, you will have no men of letters. Take away Pericles' statesmanship, and Phormio's trophies for his naval victories at Rhium, Dand Nicias's valiant deeds at Cythera and Megara and Corinth, Demosthenes Pylos, and Cleon's four hundred captives, Tolmides' circumnavigation of the Peloponnesus, and Myronides victory over the Boeotians at Oenophyta — take these away and Thucydides is stricken from your list of writers. Take away Alcibiades' spirited exploits in the Hellespontine region, and those of Thrasyllus by Lesbos, and the overthrow by Theramenes of the oligarchy, Thrasybulus and Archinus and the uprising of the Seventy from Phylê against the Spartan hegemony, and Conon's restoration of Athens to her power on the sea — Etake these away and Cratippus is no more. *De gloria Atheniensium*. By Plutarch, as published in Vol. IV of the Loeb Classical Library edition, 1936, p495. Disponível em: [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralial/De_gloria_Atheniensium*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/De_gloria_Atheniensium*.html).

⁹⁵ “Para começar, é preciso explicitar o significado do termo *mousikē* (sc. *tekhne*), que, mais tarde, deu origem à nossa palavra ‘música’. As ocorrências mais antigas dessa palavra aparecem em Píndaro (nas *Olimpicas*, I, 14-15, e no fr. 9, *PLG*, I, p.288), em Epicarmo (fr. 91), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104), com valor de ‘canção’ ou ‘música cantada’, ou seja, um texto acompanhado de uma melodia. O

outros também dizem que o próprio deus tocava o aulo, como relata Alcman, o melhor dos poetas melicos. E Corina chega a dizer que Apolo aprendeu a tocar o aulo ensinado por Atena. Venerável, então, em todos os aspectos, é a música, porque é uma invenção de deuses”⁹⁶. Ele via a inspiração do poeta e do músico como um entusiasmo profético, um delírio causado pelos deuses⁹⁷, de maneira que havia uma identificação entre o vate sagrado – ou o bardo – com o poeta era uma atitude comum e habitual em civilizações antigas. Além do mais, como afirma Plazaola⁹⁸, em alguns casos, essa identificação era mais do que metafórica, pois os sacerdotes e sacerdotisas pronunciavam seus oráculos sob a influência de vapores subterrâneos e a arte não se mantinha de fora da embriagues mística.

Díaz Lavado⁹⁹ nos fala que, nas escolas filosóficas antigas, sobretudo entre os estoicos, a poesia sempre foi vista de um jeito favorável, e afirma que os poetas haviam sido os primeiros filósofos, de maneira que a poesia, o verso, era o meio mais adequado de expressão filosófica, além do mais, a “interpretação da poesia deve ter ocupado com toda probabilidade um importante lugar no pensamento estóico”¹⁰⁰. Além disso, há uma relação direta entre a verdade que é dita pela em forma de poesia e a audiência educada e a não educada, conforme nos mostra Díaz Lavado, ou seja: a poesia, para a audiência não educada, proporciona prazer, e esse prazer é como uma isca para fisgar a audiência quanto à atenção ao pensamento expressado, além de exercer seu papel de instruir quanto à virtude e às artes¹⁰¹: De maneira que

termo, na verdade, deriva da palavra *Mousa*, e, para os antigos gregos, durante muito tempo, ele designou um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de ‘artes’ e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla daquilo que nós entendemos por música e poesia.”. Roosevelt Rocha. “Introdução” in Plutarco. *Obras morais: sobre o afecto aos filhos: sobre a música*. Imprensa da Universidade de Coimbra; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2012, pág. 111. Disponível em: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/2389>. Accessed : 7-Apr-2017 06:45:59.

⁹⁶ Plutarco. *Obras morais: sobre o afecto aos filhos: sobre a música*, 2012, pág. 174.

⁹⁷ Cf. Plazaola, 2007, pág. 407.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Las citas de Homero em Plutarco. Juan Manuel Díaz Lavado, 2013, pág. 48. (Tese). Disponível em: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/585>.

¹⁰⁰ Cf. “...desde este punto de vista pues, la interpretación de la poesía tiene que haber ocupado con toda probabilidad un importante lugar en el pensamiento estoico”, in Díaz Lavado, 2013, pág. 48.

¹⁰¹ Cf. Quedaría examinar la justificación que se da para esta traslación de la verdad en forma de poesía y, para ello, hay que partir de la distinción que hacía la Estoa entre audiencia educada y no educada: así, mientras que a los segundos la poesía les proporciona placer, placer que constituye realmente una especie de “cebo” que atrae la atención del oyente hacia el pensamiento expresado, instruyéndolo de este modo en la virtud y las artes, por lo que se refiere a la audiencia educada, aunque aquí no es necesario acudir al cebo del placer, se reconoce la utilidad de la poesía en dos facetas, la formal y la de contenido, esto es, la poesía

a utilidade da poesia serve para dois fins: a da forma e do conteúdo, e de proporcionar, além de um fruição estética, a reafirmação de verdade filosóficas que não poderiam ser expressar de outra forma, afora por meio do metro, do canto e do ritmo. A poesia, aqui, assume uma importância sobretudo propedêutica.

2.3.4 – Quintiliano

Quintiliano, ou Marco Fábio Quintiliano (35 - 95) foi um orador e professor de retórica romano. Além de dedicar-se às atividades de advogado e professor, registrou suas ideias sobre retórica e oratória em alguns escritos, dos quais o mais famoso é a Instituições de Oratória (*Institutio Oratoria*).

Nessa obra, no Livro II, o filósofo também ensaia uma classificação das artes em dois tipos: um que se baseia na observação e outro que toma por referência o conhecimento:

XVIII. Uma vez que algumas artes se baseiam na observação, isto é, no conhecimento e na avaliação das coisas, como é a astrologia, que não requer nenhuma ação, mas se satisfaz com o próprio conhecimento do objeto de seu estudo, conhecimento denominado “theoretiké”. Outras se baseiam na ação, cujo objetivo se fundamenta nesse aspecto e se realiza pelo mesmo ato, nada restando a fazer depois de concluído, sendo este denominado “praktiké” tal como a dança.¹⁰²

Deste modo, temos as artes teóricas e as artes práticas, como a dança por exemplo. Além dessa classificação, há aquelas artes que têm por finalidade um resultado e que servem para a contemplação da vista, enfatizando o sentido da visão, como é o caso da pintura: “(2) Outras relacionam com um resultado, as quais recebem seu objetivo final com a contemplação da obra pelos olhos, dita “poietikén”, como a pintura, por exemplo: em geral é preciso

no sólo proporciona un disfrute meramente estético, sino que además, como afirma Cleantes, hay ciertas verdades filosóficas que son de tal grandeza que no pueden ser expresadas de modo adecuado excepto por el metro, el canto y el ritmo. Díaz Lavado, 2013, pág. 50.

¹⁰² Quintiliano. *Instituição Oratória*. Editora da Unicamp, 2015, Tomo I, Livro II, pág. 369-60.

pensar que a retórica consiste na ação, pois é isso que ela faz ade acordo com sua função.”¹⁰³

Contudo, o filósofo tem uma posição diferente para a oratória, afirmando que ela guarda semelhanças com as artes práticas, sobretudo pela sentido da ação, ela vai um pouco além, sendo também uma arte administrativa, que é o mesmo que ativa:

4. Ora, existe certo fruto, desconheço se é maior, nascido também de estudos particulares e, desse modo, puro prazer literário dos que abdicam da ação, isto é, do trabalho, e saboreiam a contemplação de si mesmos.

5. Entretanto, o orador incorporará algo semelhante às artes práticas com discursos escritos e dados históricos, já que merecidamente colocamos esse mesmo trabalho dentro do campo da oratória. Contudo, se a oratória deve ser considerada uma dentre as três artes, porque seu exercício se dá sobretudo pela ação e isso de modo muito frequente, que seja denominada arte ativa ou administrativa, pois esse é o nome da mesma coisa.¹⁰⁴

Quintiliano faz, então, uma classificação das artes em três grupos: as artes que constituem de estudo, conhecimento e apreciação das coisas (*inspectio, cognitio, et rerum aestimatis*), e as que não necessitam de qualquer tipo de atividade física do artista, os chamados “teóricos” das artes, e deu como exemplo a astronomia. O segundo grupo, para Quintiliano, são as artes que se preocupam com a ação (*actus*) do artista. São as artes práticas, como a dança, que têm um fim em si mesmas. O terceiro grupo produz objetos, (*effectus*), e mantém a existência após a criação do artista. Esse grupo foi denominado de “poiética” (com o sentido da palavra grega “poiein”, produzir), e tem a pintura como exemplo. Assim, são distinguidos três elementos nas artes: o conhecimento do artista, a sua ação e o produto da sua ação. Na divisão de Quintiliano, para o primeiro grupo de artes pertencem apenas as artes que têm somente um elemento, o conhecimento; no segundo grupo, as artes que apresentam dois elementos, o conhecimento do artista e a ação; no terceiro grupo, as artes que apresentam os três elementos. Ou seja,

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem. Pág. 60.

ele divide em três grupos de artes, de acordo com o produto buscado: *Inspectio* – Artes teoréticas (pensamento): Astronomia; *Actus* – Práticas (ação): Dança; *Effectus* – Ars Poiética (resultado): Pintura.

2.3.5 – Galeno

Cláudio Galeno ou Élio Galeno (c. 129 – ca. 217), mais conhecido como Galeno de Pérgamo, foi um proeminente médico e filósofo romano de origem grega. É um dos nomes mais reconhecidos quando se fala da distinção das artes entre liberais e vulgares. Embora essa distinção tenha surgido bem antes no mundo antigo, ele é tido como um dos que principalmente desenvolveu essa divisão.

O ensejo da classificação das artes de Galeno se dá a partir de uma hierarquia por categorias, que levavam em conta, sobretudo, a obediência ao mandamento comum de Deus:

Aqueles que estão mais próximos de Deus, colocado em um círculo em torno deles, são geometras, os matemáticos, os filósofos, os médicos, os astrônomos e os gramáticos. Abaixo estão os pintores, escultores, professores, carpinteiros, construtores e pedreiros, e depois deles a terceira classe, consistindo de todas as outras artes. Eles estão organizados desta forma por categorias, mas todos têm os olhos em Deus, obedientes ao mandato comum deste.¹⁰⁵

De maneira eu temos três ordens para essa classificação de Galeno: as puramente teóricas, as artes figurativas e construtivas as quais têm junto também a arte do professor, e as artes manuais. O filósofo formula o elenco das técnicas e privilegia a arte da medicina, colocando-a em primeiro lugar,

¹⁰⁵ (...) *Los que se encuentran mas proximos al dios, situados en circulo a su alrededor, son los geometras, los matematicos, los filosofos, los medicos, los astronomicos y los gramaticos. A continuacion estan los pintores, escultores, maestros, carpinteros, constructores y tallistas de piedra, y tras ellos la tercera clase, constituida por todas las artes restantes. Estan ordenados de esta forma por categorias, pero todos tienen la mirada puesta en el dios, obedientes al mandato comun de este. Cf. Galeno. Tratados filosoficos y autobiograficos. Introducciones, traduccion y notas de Teresa Martinez Manzano. Editorial Gredos, 2002, pág. 34.*

além de reforçar, segundo Manzano¹⁰⁶, a vertente linguístico-literária com o auxílio da filosofia e da retórica.

Além disso, há ainda a divisão das artes, para Galeno, em duas categorias: as artes intelectuais e respeitáveis e as insignificantes. Estas são as artes manuais e artesanais:

Então, se você exige uma preparação que busque um retorno seguro e digno, você deve praticar uma arte que vai durar toda a vida. Mas desde que as artes são divididas principalmente em duas categorias – umas, de fato, são intelectuais e respeitáveis, enquanto as outras são insignificantes para o esforço físico exigido: são chamadas artesanais e manuais –, seria preferível participar em algumas das artes do primeiro tipo, uma vez que o segundo se esgota normalmente quando os artesãos envelhecem. Dentro do primeiro gênero se contam a medicina, a retórica e a música, a geometria, a aritmética, a lógica e a astronomia, a gramática e a jurisprudência. Adicione se você quiser as artes plásticas (visuais) e pictóricas, uma vez que mesmo realizado manualmente, pelo menos o trabalho que precisam não requerer a força de um homem jovem. Por isso é importante que o jovem escolha qualquer uma destas artes e as pratique, de modo que com ela sua alma se brutalize completamente e, especialmente, a melhor delas, que é, como já dissemos, a medicina..¹⁰⁷

A recomendação de Galeno é que se prefira as artes do primeiro tipo, uma vez que as do segundo tipo são aquelas que se esgotam principalmente quando o artesão ficam mais velho. No primeiro grupo, então, estão a medicina, a retórica e a música, a geometria, a aritmética, a lógica e a astronomia, a gramática e a jurisprudência, ou seja, todas as artes que são voltadas para o homem livre, como vimos em Cícero. A estas ele ainda

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ “De manera que si se os exige una preparacion que procure una ganancia segura y digna, debeis practicar un arte que perdure a lo largo de toda la vida. Pero puesto que las artes se dividen principalmente en dos categorias — unas, en efecto, son intelectuales y respetables, mientras las otras son desdeñables por el esfuerzo corporal que exigen: son las llamadas artesanales y manuales —, seria preferible tomar parte en alguna de las artes del primer genero, ya que el segundo suele agotarse cuando los artesanos se hacen mayores. Dentro del primer genero se cuentan la medicina, la retorica y la musica, la geometria, la aritmetica, la logica, la astronomia, la gramatica y la jurisprudencia. Anadeles si quieres las artes plasticas y pictoricas¹⁰¹, puesto que aun que se llevan a cabo manualmente, al menos el trabajo que precisan no requiere la fuerza de un hombre joven. Conviene, pues, que el joven escoja alguna de estas artes y la practique, de suerte que con ella su alma no se embrutezca por completo, y especialmente la mejor de ellas, que es, como venimos diciendo, la medicina. Es justo eso lo que nos proponemos demostrar a continuacion.” Idem. Pág. 63-4.

acrescenta as artes plásticas (que são as artes visuais) e as pictóricas, pois não requerem muito esforço para um homem jovem.

Essa colocação da pintura e da escultura na divisão de Galeno diverge de alguns dos seus predecessores, como Sêneca, que as coloca no rol das artes liberais, ou Posidônio, para o qual essas duas artes entrariam entre as artes lúdicas, pois são destinadas ao prazer da vista e do ouvido, conforme nos explica, em comentário, Teresa Martinez Manzano¹⁰⁸.

2.3.6 – Plotino

O filósofo neoplatônico Plotino (205 – 279), autor de *Enéadas*, recupera muito da visão de Platão sobre os temas tratados nos nove livros que compõem as enéadas, que versam sobre variados temas, sobretudo de caráter espiritual. Em relação às artes e à estética, é mais famoso por abordar a questão do belo. Ainda assim, encontramos umas poucas referências que nos mostram como esse filósofo classifica as artes.

No livro quatro, Plotino começa separando as ações que surgem da natureza e as que surgem das artes, nestas, os produtos – que terminam como começaram – são considerados por ele como produtos artificiais, mas também há as artes se valem das forças naturais para provocar paixões de produtos naturais:

Portanto, deve-se considerar geralmente todas as ações e paixões que se originam no mundo do universo, ambas as chamadas naturais como as que se originam da arte: entre as naturais, deve-se mencionar que umas vão do todo para as partes e outras das partes para o todo ou das partes para as partes; e entre aquelas que se originam das artes, em umas a arte termina como começou, em produtos artificiais, e em outras artes que se valem de forças naturais para provocar ações e paixões de produtos naturais.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Idem. Pág. 64.

¹⁰⁹ Cf. “*Por consiguiente, hay que considerar globalmente todas las acciones y pasiones que se originan en el mundo universo, tanto las llamadas naturales como las que se originan por el arte: entre las naturales, hay que mencionar que unas van del todo a las partes y otras de las partes al todo o de las partes a las partes; y, entre las que se originan por el arte, en unas el arte termina, como empezó, en los productos artificiales y en otras al arte se vale de fuerzas naturales para provocar acciones y pasiones de los*”

A partir disso, temos as artes que produzem produtos artificiais, como a arquitetura, que geram um produto artificial, e as artes que dão assistência aos seres naturais, como a medicina, a agricultura, conforme o seguinte trecho:

Entre as artes, as que produzem uma casa e outros produtos artificiais acabam em um produto artificial, enquanto a medicina, agricultura e as semelhantes, a estes são acessórias e prestam assistência aos seres naturais para que se mantenham em seu estado natural; mas a retórica, a música e todas as artes de captação digamos que, transformando a alma, as levam a um estado melhor ou pior. Ao lidar com essas artes, devemos perguntar quantos são e qual efeito produzem e, se possível, em todas estas coisas concernentes a utilidade presente, devemos também tratar em porquê, tanto quanto possível.¹¹⁰

Ainda nesse trecho, Plotino nos mostra que as artes que atentam para os sentidos, as artes de “captação”, como a retórica, a música, estas transformam a alma, e a leva a um estado melhor ou pior, são as artes voltadas para o deleite e o prazer.

No livro quinto, no qual ele trata da “inteligência, das ideias e do ser”, temos uma classificação mais precisa das artes, pois ele nos diz que as artes, “consideradas e distinguidas de acordo com o grau de sua existência no mundo inteligível derivam seus princípios dele.”¹¹¹ E continua:

Das artes, todas as que são imitativas, a pintura, a escultura, a dança e a pantomima, elas jogam aqui com sua substância, como se valem de um modelo sensível, como imitam formas e movimentos e reproduzem as proporções que veem, não seria razoável referi-las ao mundo inteligível, como não são enquanto estão na razão do

productos naturales.” Plotino. *Enéadas III-IV*. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal. Editorial Gredos, 1985, pág. 425.

¹¹⁰ “*De entre las artes, las que producen una casa y los otros productos artificiales terminan en un producto artificial, mientras que la medicina, la agricultura y las similares a éstas son auxiliares y prestan ayuda a los seres naturales para que se mantengan en su estado natural; mas la retórica, la música y todas las artes de captación digamos que, transformando el alma, la conducen a un estado mejor o peor. Al tratar de éstas artes, hay que indagar cuántas son y qué efecto producen y, si es posible, en todas estas cosas que atañen a la utilidad presente, debemos tratar también el porqué en la medida de lo posible.*” Idem, pág. 426.

¹¹¹ *Enéadas V-VI*. Editorial Gredos, 1988, pág. 177.

homem. Mas da observação da proporção existente nos animais se chega a considerar a disposição que reina entre os animais universais, essa consideração seria uma parte do poder que considera e contempla além da proporção que reina entre todos os seres no mundo inteligível.¹¹²

Temos aqui, para reforçar a classificação, as artes imitativas: a pintura, a escultura, a dança e a pantomima, as quais se valem da sua substância para um modelo sensível, uma vez que imitam formas e movimentos daquilo que se vê. Estas, para Plotino, não são artes que fazem parte do mundo inteligível, pois não estão na “razão” do homem. Estas são, em resumo, artes terrenas, porque têm uma base terrena e seguem modelos percebidos pelos sentidos.

Plotino, na *Enéada* IV, classifica as artes como que “inventando” duas classificações diferentes, dividindo-as de acordo com os seus instrumentos, fazendo a distinção entre três categorias: as que fazem uso das forças da natureza, as que se utilizam do próprio instrumento e aquelas que utilizam instrumentos mentais, as chamadas artes psicológicas. As de primeira categoria aproximam-se da distinção feita por Platão.

Plotino faz também uma classificação que é, talvez, a mais completa herança dos tempos antigos. Ele as divide em artes que produzem objetos físicos, como é o caso da arquitetura; as que ajudam a natureza, como a medicina e a agricultura; as que imitam a natureza, como a pintura; as que melhoram ou ornamentam a ação humana, como a retórica, a política e as artes militares; e, por fim, as artes que são puramente intelectuais, como a geometria, embora nessa classificação pareça faltar, como argumenta Tatarkiewicz¹¹³, um “princípio de unificação”, por apenas enumerar categorias diferentes de artes, e não necessariamente uma classificação.

É de se considerar que Plotino dá um passo importante quanto à hierarquia das artes, uma vez que toma como base o grau de espiritualidade

¹¹² “7. De las artes, todas las que son imitativas, la pintura, la escultura, la danza y la pantomima, como tocan acá su sustancia, como se valen de un modelo sensible, como imitan formas y movimientos y reproducen las proporciones que ven, no sería razonable referirlas al mundo inteligible, como no sea en cuanto están en la razón del hombre. Pero si de la observación de la proporción existente en los animales se alcanza a considerar la disposición que reina entre animales universales, esa consideración sería una parte de la potencia que considera y contempla allá la proporción que reina entre todos los Seres en el mundo inteligible.”. Idem, pág. 177.

¹¹³

das artes, tendo como princípio da hierarquia a arquitetura, a menos intelectual e espiritual, e termina com a geometria, o mais alto grau de espiritualidade e intelectualidade. Essa classificação divide as artes, então, naquelas que melhoram a natureza, as artes produtivas, as que inserem a beleza na ação humana, as artes imitativas, e as artes mentais, formando, assim, uma hierarquia, partindo do mais material, mundano e imanente até a arte mais espiritual.

Em Plotino, a classificação se dá de acordo com o “grau de espiritualização”: artes que produzem objetos físicos: arquitetura; artes que ajudam a natureza: medicina, agricultura; artes que imitam a natureza: pintura; artes que melhoram a ação humana: retórica, política; artes puramente intelectuais: geometria.

No entanto, a visão de Plotino se diferencia da de Platão, em relação às artes, porque naquele há uma valorização da arte em função da mímese e da arte em geral. Na arquitetura, por exemplo, Plotino a coloca num lugar muito alto porque esta contém um enorme valor ontológico que a identifica com a própria beleza¹¹⁴, e isto faz deste autor um dos precursores da concepção idealista da arte que prevalecerá em autores do Romantismo e do idealismo alemão.

2.3.7 – Agostinho de Hipona

Agostinho de Hipona (354 – 430), conhecido universalmente como Santo Agostinho, foi um dos mais importantes teólogos e filósofos dos primeiros anos do cristianismo, cujas obras foram muito influentes no desenvolvimento do cristianismo e da filosofia ocidental. Apesar de seus textos versarem sobre questões religiosas, podemos identificar, em alguns momentos, uma reflexão sobre as artes.

¹¹⁴ Cf. Manuel Asensi. 1998, pág. 99.

Santo Agostinho vai indagar, no texto *Sobre a verdadeira religião*, não o que é a arte em si, mas a sua natureza, para depois explicar o que é a arte para ele:

E quanto mais lhe for familiar a arte, a ciência ou a doutrina em questão. Portanto, é sobre a essência da arte que será preciso indagarmos. Entendo referir-me aqui por arte, não ao que se obtém pela experiência, mas ao que se descobre pela intelecção intuitiva (*ratiocinando*).¹¹⁵

A arte, para Agostinho, é uma atividade racional, que se funda sobre relações e medidas, uma operação da alma, na qual a atividade cria os ofícios, como a agricultura, a arquitetura, por exemplo¹¹⁶. Na arquitetura, o saber se edifica, sobretudo, no sentido que temos proporções que são percebidas e servem para o deleite do espectador, além, é claro, da simetria que a obra arquitetônica oferece, como Agostinho explica no capítulo 32 de *A verdadeira religião*:

59*Para muitos, a meta é o prazer humano. Não aspiram a algo mais alto, o que lhes permitiria julgar o porquê desses objetos visíveis nos deleitarem.

Suponhamos que eu perguntasse a um arquiteto que acaba de levantar uma ogiva, o porquê de ele iniciar outra ogiva, idêntica à primeira, do outro lado. Creio que me responderia: "Para que as partes iguais (*paria paribus*) se correspondam: Se insisto, e lhe pergunto porque ele escolheu tal disposição, dirá que isso convém, que é belo, que agrada ao olhar. Não ousará ir mais longe. Voltado para a terra, baseia-se em seu olhar, sem compreender a causa. Mas em presença de alguém dotado de olhar interior, que veja as coisas invisíveis, não desistirei. Hei de perguntar por que essa simetria agrada. Isso para que ele tente julgar com precisão sobre o prazer humano. Chegará, assim, a dominá-lo. Deixará de estar preso a ele. Julgará não conforme o mesmo prazer, mas a respeito dele: "E perguntarei, primeiramente, se os objetos são belos porque nos agradam ou se nos agradam por serem belos. Indagarei, em seguida, por que motivo eles são belos. Se o arquiteto hesitar, sugerirei que talvez seja porque as partes semelhantes estão reunidas de tal modo que evocam harmonia, unidade."¹¹⁷

¹¹⁵ Santo Agostinho. *A verdadeira religião*. Paulus Editora, 1987, pág. 88.

¹¹⁶ Juna Plazaola. *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. 2007, pág. 52.

¹¹⁷ ¹¹⁷ Santo Agostinho, 1987, pág. 93-4.

Há muitos trechos d'*As Confissões* em que Agostinho remete, reiteradamente, às artes liberais. No Livro X, quando fala da memória intelectual, ele nos afirma que: “(16) Não é só isto o que a capacidade imensa da minha memória encerra. Também lá se encontra tudo o que não esqueci, aprendido nas artes liberais”.¹¹⁸ E ensino à época era centrado nessas artes – liberais – como parte da educação. Para atingir o conhecimento, segundo Agostinho, o homem faz a mediação das verdades divinas com o corpo por meio da alma, e o conhecimento se dá quando o homem se volta para dentro de si, de maneira que a educação é uma busca do homem exterior ao homem interior, quando ele então chega à contemplação de Deus.¹¹⁹

No texto *A grandeza da alma (De quantitate animae)*, temos uma classificação bem particular de Santo Agostinho. Para ele, é a alma que traz à arte ao espírito, o que fazemos é recordar aquilo que já sabemos, além do que, ele fala das artes que se relacionam com os sentidos do corpo:

“2. O que afirmei nesse livro: "Sou de opinião que (a alma) traz consigo todas as artes, e o que se chama aprender nada mais é do que recordar (...) Sem dúvida, não trouxe consigo desse modo todas as artes e nem as possui consigo; pois ela não pode falar, se não aprende aqui e também, a respeito das artes que se relacionam com os sentidos do corpo, como muitos assuntos da medicina, como todos os da astrologia. Mas tendo sido devidamente interrogada por si mesma ou por outra pessoa, responde pela recordação o que somente a inteligência é capaz de compreender pelas razões que aduzi.”¹²⁰

Em seguida, Agostinho trava um diálogo com Evódio para explicar o entendimento que ele tem para explicar a arte, além da questão da mimese, que já retoma Platão, e da linguagem. Apesar de longo, vale a pena citar o trecho:

¹¹⁸ Santo Agostinho. *Confissões; De magistro* = Do mestre / Santo Agostinho. — 2. ed. — São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

¹¹⁹ Cf. A educação em Santo Agostinho: processo de interiorização na busca pelo conhecimento. SOUZA, Mariana Rossetto – UEM; PEREIRA MELO, José Joaquim – UEM. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE. Disponível em: http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/1937_1302.pdf

¹²⁰ *A grandeza da alma (De quantitate animae)*.

32. Agostinho - Parece que também crês que, quando alguém anda por uma corda, tem alma maior que os incapazes de fazê-lo.

Evódio - Isso é outra coisa, pois quem não vê que se trata de uma arte?

Agostinho - Responde-me: Por que de uma arte? Acaso por que aprendeu?

Evódio - Isso mesmo.

Agostinho - Por que não és de opinião que se trata de arte quando alguém aprende outra coisa?

Evódio - Na verdade, não percebo que tudo o que se aprende seja arte.

Agostinho - Logo, ele não aprendeu dos pais a fazer gestos?

Evódio - Claro que aprendeu.

Agostinho - Então é mister que concordes que isso é resultado de uma alma maior pelo crescimento, mas da arte da mímica.

Evódio - Não posso concordar com isso.

Agostinho - Então, nem tudo o que se aprende é fruto da arte, como acabas de aceitar.

Evódio - É da arte, sem dúvida.

Agostinho - Portanto, ele não aprendeu os gestos, o que também aceitaste.

Evódio - Aprendeu, mas isso não é fruto da arte.

Agostinho - Mas um pouco antes disseste que é fruto da arte tudo o que se aprende.

Evódio - Está bem; agora concordo, e diz respeito à arte de falar e gesticular, pelo fato de que o aprendemos. Contudo, umas são artes que aprendemos observando outras pessoas, e outras as que nos são ensinadas pelos mestres.

Agostinho - Qual delas tu crês que a alma adquire pelo fato de se tornar maior, ou são todas?

Evódio - Não penso que são todas, mas as primeiras.

Agostinho - Não te parece estar nesse grupo a arte de andar na corda? Pois aprendem a praticá-la, como penso, simplesmente observando os que a praticam.

Evódio - Penso que sim; mas nem todos os que são espectadores ou observam com muita atenção conseguem praticá-la, mas os que se submetem aos mestres nessa arte.

Agostinho - De fato, falas muito bem, e responder-te-ia do mesmo modo, quando se trata da linguagem: pois muitos gregos nos ouvem falar em outra língua com mais frequência do que assistem a um espetáculo de funambulismo. Para aprenderem nosso idioma, assim como quando queremos aprender o deles, muitas vezes eles se confiam aos mestres. Sendo assim, admiro-me de que queiras atribuir ao crescimento da alma o fato de os homens falarem, e não queiras quando se trata de andar na corda.

Evódio - Não sei como fazes confusão com essas coisas, pois quem quer aprender nossa língua entrega-se a um mestre. Este conhece a

sua, a qual creio que aprendeu com o crescimento de sua alma. Mas quando aprende outra, atribuo-o à arte e não à mais crescida.¹²¹

Por ter sido professor de gramática e retórica, ele tinha pleno conhecimento das chamadas artes liberais. O ensino das artes, diz ele, é comparado à imitação, embora a imitação não seja considerada uma arte. As artes que se fundamentam na imitação têm sua base também na razão¹²².

Para Agostinho, o termo arte tem três acepções distintas, segundo Ferreira¹²³: no plural, o termo tem o sentido de conhecimento e faz referência às artes liberais, cujas disciplinas formavam a base educacional do seu tempo; o termo *ars* refere-se ao mundo dividido das formas; por fim, a o sentido que é retomado do termo grego τέχνη, entendido como uma capacidade, uma habilidade ou uma técnica.

No entanto, é na obra *A Cidade de Deus (De Civitate Dei)* que temos uma classificação mais precisa das artes feita por ele:

Mesmo que a alma nada consiga fazer destes bens, esta capacidade de adquirir tais bens, divinamente inserida na natureza racional, – quem poderá convenientemente dizer ou compreender quão grande bem é, quão admirável obra do Omnipotente é ela? Além das artes de bem viver e de chegar à imortal felicidade, (às quais se dá o nome de virtudes e que apenas aos filhos da promessa e do reino são dadas pela graça de Deus que está em Cristo) – não foram inventadas e praticadas pelo génio humano outras artes numerosas e grandiosas, umas necessárias, voluptárias outras. E uma tão excelente força da mente e da razão não dá testemunho, mesmo nessas coisas supérfluas e até perigosas e supersticiosas que deseja, da quantidade de bens existentes na natureza que lhe permitem descobrir, aprender e praticar tais artes? A espantosa argúcia humana permitiu alcançar maravilhosas obras de vestuário e edificações, progrediu na agricultura e na navegação, no fabrico

¹²¹ *A grandeza da alma (De quantitate animae).*

¹²² Cf. “Por que no? Pues tanto veo que vale en las artes la imitacion, que, si se suprimiera, casi se aniquilarian todas. Se ofrecen, en efecto, a si mismos los maestros para la imitacion, y esto precisamente es lo que llaman enseñar.

(...)

D. — Yo dije que muchas artes se fundamentan en la imitacion; a la imitacion en si no la llame arte.

M. — Las artes, por tanto, que se fundamentan en la imitacion, no consideras que se fundamentan en la razon?

D. — Al contrario, pienso que se fundamentan en ambas cosas.”

San Agustin. *Sobre la musica*. Seis libros. Introduccion, traduccion y notas de Jesus Luque Moreno y Antonio Lopez Eisman, Editorial Gredos, 2007, Pág. 100-1.

¹²³ Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira. *Do Escondido: Santo Agostinho e os limites da estética*, Lisboa. 2012 (tese de doutorado), pág. 253.

tanto de vasos, estátuas, ou pinturas que com variedade idealizou e concretizou; nos teatros, fez espectáculos admiráveis que exibiu a audiências estupefactas; fez uso de vários e espantosos recursos para apanhar, matar ou domar os animais irracionais; inventou toda a sorte de venenos, armas e máquinas contra os próprios homens; inventou remédios e auxílios para defender e recuperar a saúde; descobriu condimentos e estímulos da gula para o prazer da boca; para expressar e inculcar os pensamentos inventou uma multitude e variedade de signos, dos quais se destacam as palavras e a escrita; para deleitar as almas, magníficos ornamentos do discurso e uma grande diversidade de composições poéticas; para encantar o ouvido inventou uma série de instrumentos musicais e magníficos modos de canto; expôs com grande perícia o conhecimento das dimensões e dos números; com sagacidade compreendeu os caminhos e as ordens das estrelas (...)¹²⁴

Assim, temos as artes necessárias e as artes voluptárias, ou seja, as artes do prazer. Ferreira reforça que nessa obra, Santo Agostino fala que existem diversas artes, algumas em que o propósito é fabricar algo durável, como uma casa, um móvel ou um vaso; algumas outras servem como instrumento de ação divina, como é o caso da agricultura, da medicina ou do governo; por fim, a aquelas cujo efeito se esgota na própria ação, como a dança, o atletismo ou a luta¹²⁵. Além dessas, há ainda a distinção entre as artes hodiernas, as artes oficinais e a música, como esclarece Ferreira:

O que sobretudo distingue as artes hodiernas das artes oficinais e da música (que, como vimos, era uma arte liberal) no tempo de Santo Agostinho é o carácter criativo que desde o Renascimento passámos a reconhecer-lhes. A criatividade é a capacidade de idealizar e de exteriorizar através de algum modo expressivo algo supostamente original e significativo. No tempo de Santo Agostinho, a criatividade só poderia ser apanágio divino. É portanto pela religião que o conceito de criação e, por conseguinte, de criatividade entra na esfera da cultura. Elevámos a *productio* a *creatio*, transferindo para o âmbito humano essa capacidade de idealizar e expressar coisas tidas por originais, ainda que o próprio conceito de originalidade seja tantas vezes posto em causa e seja problematizado plasticamente pelos próprios artistas. Para Santo Agostinho era mais estranho pensar a arte (então

¹²⁴ *A cidade de Deus* XXII, 24.

¹²⁵ Cf. Ferreira, 2012, pág. 255.

oficial) como criação, no sentido hodierno do termo, do que utilizar a analogia do Criador como *artifex*.¹²⁶

2.3.8 – Longino

Pseudo-Dionísio, (Longino) o Areopagita, ou simplesmente Pseudo-Dionísio, ou São Dionísio (séc. III ?), é o nome pelo qual é conhecido o autor de um conjunto de textos (*Corpus Areopagiticum*) que exerceram, segundo os historiadores da filosofia e da arte, uma forte influência em toda a mística cristã ocidental na Idade Média. Esses textos foram muito lidos e admirados pelo Abade Suger de Saint-Denis, construtor do primeiro grande exemplar de arquitetura gótica: a basílica de Saint-Denis.

Na obra de Longino, *Do sublime*¹²⁷, que trata, como o próprio nome aduz, o autor tratará da questão do sublime, embora seja considerado também mais um tratado de retórica, mas outros temas estão envolvidos também.

Quanto à questão das artes, o autor reforça a ideia de que nas obras de artes, o que se admira é a correção e, nas obras da natureza, é a sublimidade que será o principal aspecto a ser apreciada:

3. A quem escreveu que o Colosso, por ter defeitos, não é melhor do que o Doríforo de Policlito deve dizer-se, além de muitas outras coisas, que na arte se admira a correção absoluta mas nas obras da natureza a sublimidade, e o homem é, por natureza, dotado de linguagem. Nas estátuas procura-se a semelhança com os seres humanos, mas na literatura, como eu dizia, o que está acima do humano.¹²⁸

Longino distancia-se da concepção aristotélica d’*A Poética*, em que esta aproxima as várias artes (escultura, pintura e poesia). Essa consideração se baseia na finalidade que Longino vai dar às artes, que é a representação da

¹²⁶ Ferreira, 2012, pág. 247.

¹²⁷ Data do séc. X o mais antigo códice com o tratado *Do Sublime*. Durante muito tempo atribuído a Cássio Longino (séc. III), o opúsculo é hoje geralmente considerado obra do séc. I, escrita por um anónimo ou por um Dionísio Longino do qual muito pouco se sabe.

¹²⁸ Pseudo-Longino. *Do sublime*. Tradução, Introdução e Comentário por Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Imprensa da Universidade de Coimbra/ Annablume. 2015. Disponível em: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/38162>

realidade, como no caso das artes visuais, e, no caso do sublime, as artes da palavra é que permitirão essa realização.¹²⁹ O conhecimento é o domínio do sublime, e isso reintegra as artes da palavra com as artes visuais, o que, para Longino, vai demonstrar a soberania daquelas sobre estas¹³⁰, como ele reforça no trecho:

30. 1. Dada a ligação íntima entre pensamento e expressão, vejamos se ainda falta analisar alguma parte da elocução. Pois bem, que a escolha de palavras apropriadas e magníficas atrai e encanta maravilhosamente os ouvintes; que este é um aspecto a que todos os oradores e escritores se aplicam com extremo cuidado, já que, por si mesmo, confere grandeza, beleza, elegância, peso, força, vigor e até uma espécie de polimento às palavras como se fossem as mais belas estátuas; e dá como que alma e voz às coisas – não é necessário explicar a quem o sabe. De facto, as belas palavras são a luz própria do pensamento. 2. Mas nem sempre a solenidade das palavras é necessária, pois dar a pequenas coisas nomes grandes e nobres é como pôr uma grande máscara trágica numa criança pequena. No entanto, na poesia e na história ... (lacuna)¹³¹

Ou no trecho a seguir, em que ele compara as imagens e as metáforas: “37. 1. Voltando ao nosso assunto, as comparações e as imagens são semelhantes às metáforas, diferindo apenas ...”¹³². O que temos aqui é ligação entre pensamento e expressão, onde há a prevalência da importância da palavra e suas escolhas de acordo com os critérios com os quais se deseja expressar, bem como o uso de uma linguagem específica¹³³, vai sobressair-se, como ele apresenta no seguinte trecho:

36. 1. Por conseguinte, quando se trata de escritores geniais, cuja grandeza não cai fora da utilidade e da necessidade, deve-se observar desde logo que, mesmo não sendo infalíveis, homens como esses estão para além de tudo o que é mortal; pois, enquanto as outras coisas provam que são homens os que delas se servem, o sublime aproxima-os da grandiosidade divina (...).¹³⁴

¹²⁹ Cf. Pseudo-Longino. *Do sublime*, 2015. Nota 175, pág. 91.

¹³⁰ Cf. Marta Várzeas. In “Introdução”. Pseudo-Longino. *Do sublime*, 2015, pág. 25.

¹³¹ Pseudo-Longino, 2015, pág. 82.

¹³² Idem, pág. 92.

¹³³ Cf. Marta Várzeas. In “Introdução”. *Op. cit.*, pág. 24-55.

¹³⁴ Pseudo-Longino, 2015, pág. 90.

De modo que há a prevalência da soberania da arte literária sobre as artes visuais. Podemos, então, perceber, a partir do texto de Longino, um conceito de sublime que leva em conta três aspectos básicos, como nos mostra Manuel Asensi, em que a sua originalidade vai se dar em função: “da emoção transmitida pelas palavras à obra poética”; “do caráter icônico e expressivo da linguagem poética” e “da disposição espiritual do poeta na hora de escrever para provocar a emoção da sublimidade”¹³⁵. Além disso, como dito, há a necessidade de se demonstrar a superioridade da poesia sobre as outras artes.

2.4 – Idade Média

2.4.1 – Boécio

Boécio é o inaugurador do que se pode chamar de estética medieval, como escreve Hans Urs von Balthasar:

Boécio põe a primeira pedra fundamental para o que pode ser chamado de estética medieval. É verdade que em segundo plano está a poderosa síntese agostiniana, em que tanto se recolhia a doutrina da beleza de Plotino e os escritos musicais de Varro, mas Santo Agostinho será sobretudo o senhor e protetor de teologia. Dionísio Areopagita será colocado mais tarde junto a ele, para ascender à máxima autoridade estética dos séculos XII e XIII.¹³⁶

Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (ca. 480 — 524 ou 525), conhecido como Severino Boécio ou simplesmente Boécio, foi um filósofo, poeta, estadista e teólogo romano, e suas obras tiveram uma profunda influência na filosofia cristã do mundo medieval. Ele está incluído entre os fundadores da Escolástica.

¹³⁵ Cf. Manuel Asensi. *Op. cit.* 1998, pág. 105.

¹³⁶ Hans Urs von Balthasar. *Gloria: uma estética teológica*. Vol. 4. Edad Antigua. Ediciones Encuentro, 1986, pág. 295.

O pensamento estético de Boécio é encontrado, sobretudo, em sua obra sobre a música (*De institutione musica*), um tratado que, segundo Plazaola¹³⁷, não apresenta nada de novo, embora apresente questões que serão a base um problema básico para pensadores do século XVIII, como Baumgarten, Mendelssohn e outros, estruturarem cientificamente a estética. Nessa obra de Boécio, importa-nos sobretudo, quanto à questão das artes, dois trechos específicos. O primeiro deles, no Livro I, logo no início, no proêmio, ele trata da questão dos sentidos, e estes servem, principalmente, para levar o indivíduo ao entendimento da razão e à busca da verdade:

A percepção através de todos os sentidos está presente em certos seres vivos de forma tão espontânea e natural, que o animal não pode ser concebido sem eles. Mas um conhecimento e uma sólida percepção dos próprios sentidos não são adquiridos imediatamente com uma investigação feita pelo intelecto. É indiscutível que aplicamos os sentidos para perceber a realidade sensível, mas qual seria a natureza desses mesmos sentidos segundo os quais agimos e qual seria a essência da realidade sensível, isso não é facilmente explicável ou óbvio para nenhuma pessoa, a não ser que uma adequada investigação dirija alguém na contemplação da verdade.¹³⁸

A ênfase maior, em Boécio, será dada ao sentido da audição, que se deve para formar um juízo e encontrar prazer, se forem sons doces e coerentes ou angústia, se forem dispersos e incoerentes:

O mesmo se pode dizer do resto das coisas sensíveis e, acima de tudo, do arbítrio dos ouvidos, cuja força capta de tal modo os sons, que não só forma um juízo a partir deles e reconhece suas diferenças, mas também, com bastante frequência, encontra prazer se os modos são doces e coerentes, e se angustia se, dispersos e incoerentes, ferem os sentidos.¹³⁹

A partir disso, Boécio ressalta que, das disciplinas matemáticas, algumas disciplinas do *quadrivium* (ou *Arithmetica*) servirão para ser buscar

¹³⁷ Plazaola, 1997, pág. 54.

¹³⁸ Carolina Parizzi Castanheira. *De institutione musica de Boécio* livro 1: Tradução e comentários. Belo Horizonte MG, 2009, pág. 49.

¹³⁹ Idem, ibdem.

a verdade, pois representam o caminho que a mente se utiliza para chegar à percepção dos sentidos em direção ao conhecimento abstrato, de forma que tudo isso prepara o caminho para o estudo da filosofia¹⁴⁰, conforme escreve Boécio:

Disso resulta que, sendo quatro as disciplinas matemáticas, as outras se dedicam precisamente à busca da verdade, enquanto a música não só está associada à especulação, mas também à moral. Nada é tão típico da humanidade como relaxar-se com *modos* doces ou tornar-se tenso com os contrários. E esse fato não se restringe a uma ocupação ou a uma idade específica, mas se difunde por todas as ocupações; além disso, as crianças, os jovens e até mesmo os velhos são ligados aos modos musicais com espontânea disposição, de forma tão natural que, sem exceção, não há idade que seja contrária ao encanto de uma doce canção.¹⁴¹

Essas disciplinas do *quadrivium* são a aritmética, a música, a geometria e a astronomia, e a música encerra a perfeição da disciplina, uma vez o mundo é todo ele composto por harmonia e sons. Importante ressaltar que a música, nesse período, embora embasada em teorias, não era classificada como uma arte (a *ars* dos latinos), e sim como uma ciência, como era a lógica, a geometria ou a astronomia¹⁴².

No item 34, do Livro I, Boécio escreve “O que é um músico”:

Agora se deve considerar que toda arte e toda disciplina têm a razão como naturalmente mais honrável do que a habilidade, porque esta última é praticada pela mão e pela obra dos artífices. É muito melhor e mais nobre saber o que faz cada um do que executar com as próprias mãos o que alguém sabe. Assim, as habilidades corporais servem como um escravo, enquanto a razão domina como senhor. A não ser que a mão opere de acordo com o que a razão determina, agirá em vão.

Quão mais grandiosa é a ciência musical, o conhecimento da razão, do que a composição e a performance! Evidentemente, tanto quanto o corpo é superado pela mente. Alguém privado da razão permanece na servidão. A razão impera e conduz ao caminho reto. A não ser que o corpo obedeça à autoridade, a obra privada de razão vacilará.

¹⁴⁰ Cf. Carolina Parizzi Castanheira, 2009, pág. 49.

¹⁴¹ . *De institutione musica de Boécio*, 2009, pág. 49-51.

¹⁴² Cf. Tatariewicz. *Historia de la estética II*, 1989, pág. 79.

(...)

Assim, há três tipos de pessoas que estão envolvidas com a arte musical. Um tipo é o dos que se apresentam em instrumento, outro compõe as canções e o terceiro avalia a performance dos instrumentos e as canções. Mas aqueles que se ocupam de instrumentos e aí consomem todo o seu esforço como os citaristas ou aqueles que provam suas habilidades no órgão ou outro instrumento musical -, estão afastados do entendimento da ciência musical, porque agem como escravos, como foi dito: nenhum deles chega à razão, mas estão totalmente afastados da especulação.¹⁴³

Tem-se, assim, de acordo com Boécio, três classes envolvidas com a música: a classe dos compositores, a classe dos instrumentistas e a classe dos músicos, estes, também poetas. Os instrumentistas, por não participavam da ciência musical, uma vez que só manejavam os instrumentos. Também, as duas primeiras classes estavam subordinadas à terceira devido à natureza servil do trabalho que realizavam¹⁴⁴. Boécio chama a classe dos compositores de poetas, não tanto pela racionalidade envolvida, mas sim pela aproximação com a canção: “O segundo gênero dos que praticam música é o dos poetas, que não tanto pela especulação e razão, mas por um certo instinto natural, são levados para a canção. Por esse motivo, esse gênero é separado da música.”¹⁴⁵ Boécio, assim, coloca as atividades manuais (corporais) como menos nobres em relação às atividades ditas da razão, as mais nobres; aquelas, então, comparadas ao escravo, enquanto estas comparadas com o senhor. A ciência musical, dessa forma, é grandiosa porque utiliza-se da razão, e a música faz isso por ser uma disciplina matemática.

Por outro lado, como observa Tatarkiewicz¹⁴⁶, a música, como conceito matemático, não era tão apreciada pelas massas, que tinha acesso às músicas eclesiásticas e participavam dos cantos gregorianos. Esse conceito fazia parte da concepção estética medieval e dos musicólogos, que refletia uma estética racionalista ao reduzir as leis das artes e do belo à racionalidade¹⁴⁷. Além disso, o caráter vocal musical do medievo era associado, ao mesmo tempo, com a poesia, embora nem toda poesia fosse necessariamente música, uma

¹⁴³ Carolina Parizzi Castanheira, 2009, pág. 146-8.

¹⁴⁴ Cf. Carolina Parizzi Castanheira, 2009, pág. 146.

¹⁴⁵ Carolina Parizzi Castanheira, 2009, pág. 148.

¹⁴⁶ Tatarkiewicz, *op. cit.*, pág. 80.

¹⁴⁷ Idem.

vez que o entendimento racionalista e matemático não se referia à poesia, muito menos às artes plásticas.

2.4.2 – Cassiodoro

Cassiodoro (Flávio Magno Aurélio Cassiodoro Senador; 490 – 581), contemporâneo de Boécio, escritor e estadista romano, foi conselheiro do rei ostrogodo Teodorico, o Grande, e se destacou pelas habilidades jurídicas e literárias, além de ocupar cargos importantes na administração pública ostrogoda da Itália. Apesar de ser chamado de “Senador”, o termo é apenas um apelido, ou seja, ele não era um senador de verdade. Suas obras sobre filosofia e teologia serviam, basicamente, para a instrução dos monges, e segue a Boécio no pensamento em relação à questão da harmonia musical embasada nos números.

Segundo explica Mari Cruz Ramos Torres, na introdução da tradução para o texto em espanhol¹⁴⁸, os cristãos mantiveram uma atitude entre indiferença e hostilidade declarada em relação à cultura clássica, de maneira que os padres da igreja tentavam conciliar os ensinamentos filosóficos com as Sagradas Escrituras, como fizera Santo Agostinho em *De doctrina Cristiana*, que era usada pelos cristãos como compêndio de ensinamentos necessários para compreensão das Escrituras¹⁴⁹. Esse conhecimento básico se concentrava nas artes liberais, que se fixaram em número de sete¹⁵⁰: Gramática, Retórica e Dialética – o *Trivium*, e Aritmética, Geometria, Astronomia e Música – o *Quadrivium*.¹⁵¹ Muitos manuais sobre as artes liberais foram escritos nesse período, e versavam sobre algumas dessas

¹⁴⁸ Mari Cruz Ramos Torres, “Introducción”, in *Institutiones Saecularium Litterarum: Las Siete Artes Liberales*. Flavio Magno Aurelio Casiodoro. Editorial: La Hoja del Monte, 2009, pág. 1.

¹⁴⁹ Santo Agostinho também tentara fazer um tratado que contemplasse as artes liberais, mas só conseguiu fazer um sobre a música, *De musica*, cf. Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira, 2012.

¹⁵⁰ “Com efeito, entre as muitas obras que Varrão escreveu, conta-se o compêndio conhecido por *Disciplinarum libri IX* que Santo Agostinho terá não só utilizado enquanto aluno, mas também como professor. Nesta obra, que se supõe ter desaparecido entre os séculos VI e VII, Varrão propunha nove disciplinas para o currículo romano, a partir das quais, mais tarde, nasceriam as sete artes liberais.” Cf. Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira, 2012, pág. 138. Essas nove disciplinas

¹⁵¹ Antes disso, a medicina e a arquitetura eram incluídas nas artes liberais, estabelecidas na classificação de Varrão.

disciplinas, mas foi o texto de Cassiodoro, incluído na segunda parte da obra *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, que cria um manual completo sobre todas elas e exercerá um papel fundamental na história e na cultura da Europa ocidental¹⁵².

O texto *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* está dividido em duas partes, a primeira trata do estudo de teologia e das Escrituras Sagradas, dividido em 33 capítulos, e trata de questões divinas¹⁵³. O segundo livro, que trata da sete artes liberais, Segundo Cassiodoro, aborda as questões profanas. A Gramática é, para Cassiodoro, a origem e o fundamento de todas as artes liberais (fragmento 193). O fundamento das artes, para o filósofo, segundo Varrão, nasce em razão da utilidade:

Devemos saber também, como diz Varro, que os fundamentos de todas as artes nascem por causa de alguma utilidade. E pensa-se que tem sido chamado de «arte» porque nos limita e nos amarra com suas regras. Outros dizem que este nome foi desenvolvido pelos gregos *apó tes aretés*, ou seja, para o talento, como chamam os homens eloquentes para o conhecimento de todas cada coisa.¹⁵⁴

A retórica é a segunda arte tratada por Cassiodoro, e é, em função de sua riqueza de eloquência, necessária em questões civis. A Lógica, como terceira arte, é designada pela Dialética, e separa as verdades das falsidades com digressões agudas e breves. A Matemática, que abarca quatro disciplinas (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia), chamada de Ciência, de acordo com a linguagem latina, é a ciência que trata da quantidade abstrata, por se tratar unicamente com a inteligência e o raciocínio, além do mais, como esse termo se referia a qualquer doutrina que instruía, a Matemática reclama para si a denominação propriamente dita, que é a causa de sua superioridade.¹⁵⁵ Chama a atenção, nessa obra, distribuição desigual que

¹⁵² Mari Cruz Ramos Torres, *op. cit.*, pág. 2.

¹⁵³ Cassiodoro, 2009, pág. 7.

¹⁵⁴ Cf. Cassiodoro: “Debemos saber tambien, como dice Varron, que los fundamentos de todas las artes han nacido en razon de alguna utilidad. Y se piensa que se le ha llamado «arte» porque nos limita y encadena con sus reglas. Otros dicen que este nombre há sido extendido por los griegos *apó tes aretés*, es decir por el talento como llaman los hombres elocuentes al conocimiento de cada cosa.”, 2009, pág. 10.

¹⁵⁵ Cassiodoro, 2009, pág. 10.

Cassiodoro dá a cada uma das artes, dando maior ênfase à Retórica e à Dialética, compondo mais da metade do texto, e que, segundo Mari Torres, pode se dar devido à formação romana do autor.¹⁵⁶

A originalidade e pertinência da obra se dá pelo seu caráter didático, a partir de conceitos básicos e bibliografia de cada disciplina, de maneira que cada parte está assentada em outras obras, como mostra Mari Torres¹⁵⁷: a Gramática tem por base os escritos liberais de Donato; a Retórica utiliza o texto *De inventione*, de Cícero, além dos comentários de Mario Victorino e de Fortunatiano; a Dialética apresenta anotações das *Isagogae*, de Porfirio, e das *Categorias*, de Aristóteles, além de alguns capítulos do *Topica*, de Cícero; a Aritmética apresenta aspectos superficiais de da obra de Nicômaco coletadas por Boécio, a Música foca os pontos principais dos gregos; a Geometria tem por base os textos de Euclides, Apolônio e Arquimedes; por fim, a Astronomia é reduzida a definições e conceitos da disciplina. De maneira que não há nenhuma inovação estética em Cassiodoro, sendo relevante apenas para fixar, com seu texto, um material didático que contempla, numa única obra, um matéria que trata da sete artes liberais, recolhendo, o que sobra dos autores antigos. Além do mais, o texto, apesar de ter um caráter científico, fora escrito por um escritor com pretensões mais religiosas do que científicas.

2.4.3 – Hugo de São Vitor

Hugo de São Vitor (1096 — 1141) foi um filósofo, teólogo e cardeal da Idade Média. De toda a sua produção bibliográfica, a obra a que nos interessa aqui é, talvez, a mais famosa de Hugo, o *Didascálicon*¹⁵⁸, *da arte de ler* (*Didascalicon de Studio Legendi*), que se trata, antes de tudo, de um texto de filosofia. Embora elaborado por um padre, não chega a ser necessariamente um livro de teologia, ou seja, sem os recursos dos livros sagrados, mas tem

¹⁵⁶ Mari Cruz Ramos Torres, *op. cit.*, pág. 3.

¹⁵⁷ Idem, pág. 3-4.

¹⁵⁸ “Os autores da época costumavam das às suas obras um título grego e o termo Didascálicon queria dizer “coisas concernentes à escola”. Cf. Antonio Marchionni. “Introdução”, in Hugo de São Vitor. *Didascálicon: da arte de ler*. 2007, pág. 9-10.

por base, como não poderia deixar de ser, a filosofia cristã. A obra é considerada, sobretudo, um texto dedicado aos estudos, ensinando “o que ler, como ler e por que ler”¹⁵⁹. Também é considerado, na história, a primeira obra pedagógica voltada aos alunos das escolas catedrísticas da Europa medieval.

Nesse período, a educação estava nas mãos da igreja, e as artes eram ensinadas a partir do ensino das artes liberais, que eram, como já vimos, as únicas artes dignas do homem livre, em oposição às artes mecânicas (manuais), que eram próprias dos escravos (servos), como explica Hilario Franco Jr.:

Havia um monopólio da cultura intelectual por parte da Igreja. A educação era feita de clérigos para clérigos, devido às necessidades do culto. Nas escolas catedralícias e sobretudo monásticas, praticamente as únicas existentes, ensinavam-se as chamadas sete artes liberais, as únicas dignas de homens livres, por oposição às artes mecânicas, isto é, manuais, próprias de escravos. Na primeira parte, ou *trivium*, estudava-se Gramática (ou seja, latim e literatura), Retórica (estilística, textos históricos) e Dialética (iniciação filosófica). Na segunda, ou *quadrivium*, passava-se para Aritmética, Geometria (que incluía a geografia), Astronomia (astrologia, física) e Música. Cumpridas essas duas etapas, de duração variável conforme as condições pessoais e locais, passava-se para o estudo da Teologia, o saber essencial da Idade Média, ao qual os clérigos se dedicariam por toda a vida.¹⁶⁰

Além disso, havia a divisão que era feita a partir dos trabalhos realizados durante a Idade Média, e isso favoreceu o desenvolvimento do esquema das chamadas artes mecânicas, as quais Hugo de São Vitor dará grande ênfase. Jacques le Goff faz uma distinção clara de como seu deu esse processo, o qual ensejou a fixação das artes mecânicas dentro do esquema paralelo ao das artes liberais de Hugo:

O movimento corporativo no meio urbano é favorecido por uma reabilitação do trabalho que se observa durante todo o século XII. O trabalho-penitência, o trabalho-castigo da Alta Idade Média,

¹⁵⁹ Idem. Pág. 13.

¹⁶⁰ Franco Júnior, Hilário, A Idade média: nascimento do ocidente. Brasiliense, 2001. Disponível em: http://www.letas.ufrj.br/veralima/historia_arte/Hilario-Franco-Jr-A-Idade-Media-PDF.pdf

concepção nascida de uma leitura bíblica focalizada no Gênesis e na queda, cede lentamente lugar à idéia de um trabalho útil aos homens, capaz de conduzir os trabalhadores à salvação. Ainda que, no esquema trifuncional da sociedade dividida em *oratores*, *bellatores* e *laboratores* (homens de oração, de guerra e de trabalho), os trabalhadores do terceiro grupo sejam trabalhadores braçais, eles concorrem para a harmonia da sociedade e a realização do plano divino. Sem dúvida designando os habitantes rurais nos primeiros textos trifuncionais do começo do século XI, os *laboratores* vêm também, no fim do século XII e no XIII, a designar os trabalhadores urbanos. Desenvolve-se um outro esquema que funda ideologicamente seu lugar na sociedade, o das artes mecânicas, isto é, dos ofícios. Em Paris, na abadia de Saint-Victor, nas proximidades da cidade, nas encostas da montanha de Sainte-Geneviève, Hughes de Saint-Victor, falecido em 1141, enumera no *Didascalion* as sete artes mecânicas dignas de figurar simetricamente com as sete artes liberais. São elas a tecelagem, a arquitetura, a navegação, a agricultura, a caça, a medicina e o teatro.¹⁶¹

No *Didascálicon*, o que se busca é o conhecimento por meio da filosofia. Hugo parte da divisão e da classificação das ciências, que são as formas de conhecimento, oriundas de duas tradições, uma platônico-estóico-agostiniano-isidoreense, que dividia a filosofia em física, ética e lógica, e outra aristotélico-alesandrino-boeciana, dividindo a filosofia em teórica, prática e poética¹⁶². A novidade da obra, como ressalta Marchionni¹⁶³, é a introdução, por parte de Hugo, das ciências mecânicas como incremento à filosofia, e divide esta em quatro partes: teórica, prática, mecânica e lógica, dessa forma, ainda segundo Marchionni, as sete artes liberais estão inseridas nas subdivisões da matemática e da lógica, e as sete ciências mecânicas adquirem o *status* de saber pela primeira vez na história.¹⁶⁴ Essa atitude é vista como uma tentativa de valorizar o trabalho manual como uma filosofia própria, o trabalho do humano sobre a natureza.¹⁶⁵

Quanto à divisão que Hugo faz das artes, exceto essa inovação do acréscimo das sete ciências mecânicas, há a prevalência da tradição das artes liberais, que se mantiveram em toda a Idade Média. Ele reforça esse

¹⁶¹ Jacques le Goff. *O apogeu da cidade Medieval*. Tradução Antônio de Padua Danesi. Martins Fontes, São Paulo, 1992, pág. 101.

¹⁶² Antonio Marchionni. *Op. cit.*, pág. 16.

¹⁶³ Idem, pág. 17.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁵ Idem, pág. 29.

pensamento baseado na tradição que era ensinada desde os tempos antigos. No Livro III, Capítulo 2, depois de fazer uma relação dos autores e as respectivas artes a que se refere cada um¹⁶⁶, ele mostra que, dentre essas artes, há sete que eram seguidas de modo especial pelos antigos em seus programas de ensino:

Nelas viram tanta utilidade em comparação com todas as outras, que, qualquer um que adquirisse firmemente o conhecimento delas, chegaria ao conhecimento das outras mais pesquisando e praticando do que ouvindo. Elas são como instrumentos ótimos e tirocínios pelos quais ao espírito é preparada a via para o pleno conhecimento da verdade filosófica. Por esta razão se chamaram “trívio” e “quadrívio”, pois por elas, como se fosse por algumas vias, o espírito vivo penetra nos segredos da Sabedoria.¹⁶⁷

Hugo de São Victor foi, provavelmente, o primeiro a formular a divisão das sete artes mecânicas que correspondem às sete artes liberais. Uma distinção bastante usual no mundo antigo e normalmente bastante aceita era a divisão das artes liberais e as artes vulgares, tendo sido uma invenção dos gregos, o que levou à terminologia latina das artes vulgares e artes liberais. Essa divisão levou em conta sobretudo o fato de algumas artes dependerem de esforço físico e outras não, e isso fazia uma diferença importante para os gregos.

Essa classificação, mais do que qualquer outra classificação do mundo antigo, dependia basicamente de condições sociais e históricas do povo grego, povo este que vivia num regime aristocrático e que tinha um grande desprezo pelo trabalho físico, braçal, dos escravos. Esse desprezo se manifestou

¹⁶⁶ “O Egito é a mãe das artes, que de lá vieram para a Grécia e depois para a Itália. No Egito, nos tempos de Osíris, marido de Ísis, foi inventada pela primeira vez a gramática. Também lá foi inventada pela primeira vez a dialética por obra de Parmênides, que, fugindo das cidades e do convívio dos homens, foi morar por longo tempo sobre um rochedo, e assim excogitou a dialética, de modo que aquele rochedo foi chamado rochedo de Parmênides. “Platão, por sua vez, após a morte do seu mestre Sócrates, movido pelo amor da sabedoria, emigrou para o Egito, e de lá, após ter aprendido as artes liberais, voltou a Atenas, onde, tendo reunido os discípulos na Academia, que era a casa dele, dedicou-se aos estudos da filosofia”. Como primeira coisa ele ensinou aos gregos a lógica racional, que depois Aristóteles, discípulo dele, ampliou, aperfeiçoou e organizou como ciência. O primeiro a traduzir a dialética do grego para o latim foi Marco Terêncio Varro. Em seguida, Cícero elaborou os Tópicos. Diz-se que o inventor da retórica entre os gregos foi Demóstenes, filho de um fabro, entre os latinos Tísia, entre os siracusanos Corace. A retórica, escrita em grego por Aristóteles, Górgias e Hermágoras, foi traduzida para o latim por Túlio, Quintiliano e Ticiano.” Hugo de São Vitor. *Didascálicon: da arte de ler*. 2007, pág. 137.

¹⁶⁷ Hugo de São Vitor, 2007, pág. 139.

claramente no nome que algumas artes passaram a ser conhecidas, ou seja, as artes eram chamadas de “vulgares”, pois exigiam esforço físico, além de também serem denominadas “sórdidas”. Essa divisão entre artes vulgares e liberais expressa a opção dos gregos para as atividades da mente, levando a uma distinção das artes liberais (intelectuais) a um grupo elevado de artes, também conhecidas como “artes honrosas”.

A Idade Média receberá esse sistema na forma concisa das ciências lógicas (*trivium*) e das físicas e matemáticas (*quadrivium*), sendo que esta será regulada por estatutos jurídicos das corporações¹⁶⁸. Assim, Hugo de San Victor, na sua obra *Didascálion*, mostra a divisão entre teoria e prática, ou idealização e execução, como explica Caramella:

A expressão “artes mecânicas”, San Victor fará derivar de *moechus*, isto é, *moechanicae*, o que significa adúltera e desonesta. Devemos ressaltar, no entanto, que aquilo que é considerado ignóbil nessa divisão entre artes liberais e artes mecânicas é o fundamento material e técnico, ainda que os ofícios e as artes estejam definidos exatamente pela sua inserção material. Interessante observar a palavra “adulterinae”: o fato de que cada artista lê e interpreta os materiais significa que cada artista propõe um código próprio, adulterando assim uma suposta regra geral.¹⁶⁹

A expressão *artes liberales*, que foi usada sobretudo durante a Idade Média, era entendida – ou relacionada – às áreas de que foram ensinadas na escola daquela época. São chamadas liberais (do latim *liber*, livre), porque serviam ao propósito de formação livre do homem, em oposição com a *illiberales artes*, que são perseguidas para fins econômicos. Seu objetivo era preparar o aluno não para ganhar o sustento, mas para o exercício da ciência no sentido estrito do termo, ou seja, a combinação de filosofia e teologia, conhecida como escolástica. E Hugo reforça esse pensamento ao depositar o fundamento de todo o saber nas artes liberais:

Na verdade, porém, o fundamento de todo o saber está nas sete artes liberais, as quais, mais que as outras, devem estar à mão, como aquelas sem as quais a disciplina filosófica nada costuma ou pode

¹⁶⁸ CARAMELLA, Elaine. *História da arte*: Edusc, 1998.

¹⁶⁹ Idem, pág. 26-7.

explicar e definir. Elas estão tão conexas entre si e necessitam tanto dos fundamentos recíprocos uma da outra, que, se apenas uma faltar, as outras não podem criar um filósofo. Por isso, parece-me que erram quantos, não levando em conta esta conexão nas artes, escolhem para si algumas delas e, deixando as outras intocadas, acham que nestas podem tornar-se perfeitos.¹⁷⁰

Em número de sete, podem ser organizadas em dois grupos, o primeiro abrange a Gramática, Retórica e Dialética, são as ciências da linguagem, da Oratória e da Lógica, conhecidas também como o *sermocinales artes*, ou estudos da linguagem. O segundo grupo é composto por Aritmética, Geometria, Astronomia e Música, ou seja, as disciplinas físico-matemáticas, conhecidas como *artes reales*, ou *physicae*. O primeiro grupo é considerado o grupo elementar, e esses ramos são também chamados de *triviales* ou *trivium*, ou seja, um chão batido bem como a junção de três vias, ou uma encruzilhada aberta a todos. Em contraste com eles, temos a disciplinas matemáticas como *artes quadriviales* ou *quadrivium*, ou de uma estrada com quatro ramos. As sete artes liberais são, portanto, os membros de um sistema de estudos que abrange ramos da língua como a mais baixa, os ramos matemáticos, como o intermediário, e ciência propriamente dita como a mais alta qualidade.

Durante a Idade Média, as escolas não ensinavam a construir casas, catedrais, abadias, navios, a desenhar cidades, a pintar afrescos, a esculpir pedras ou mesmo a escrever poesias e romances¹⁷¹. Não se ensinavam também funções básicas da criação prática ou mesmo os mecanismos de funcionamento externos e internos do mundo material, ou seja, não era ensinado, por exemplo, como produzir, como lidar com dinheiro, como dominar técnicas de agricultura o do pastoreio, criar objetos, tecidos, roupas, sobreviver na guerra. Disciplinas como História e Geografia, ou as raízes da própria língua falada não eram consideradas conteúdos importantes para formação de um homem “educado”¹⁷².

¹⁷⁰ Hugo de São Vitor, 2007, pág. 143.

¹⁷¹ Tereza Aline Queiroz. *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*, 1999, pág. 11.

¹⁷² Idem.

Dessa forma, seguindo a divisão da filosofia, para Hugo de São Vitor, como forma de aquisição do conhecimento, há dois tipos de escritos: os que se chamam propriamente de artes e a dos escritos que são complementares às artes¹⁷³:

As artes são aquelas que estão subordinadas à filosofia, isto é, aquelas que têm como conteúdo alguma divisão certa e determinada da filosofia, como é o caso da gramática, da dialética e coisas parecidas. Complementos das artes são aqueles escritos que apenas se relacionam com a filosofia, isto é, que tratam de algum conteúdo fora da filosofia.¹⁷⁴

As sete artes mecânicas, de Hugo de São Vitor, eram categorias gerais, e se tornaram uma norma no Ocidente ao final do século XII, e muitas vezes acabava sendo modificada. A arquitetura era listada junto com outros ofícios, sendo colocada como subdivisão da Armatura, ocupando um lugar menor entre as artes mecânicas, bem como a escultura e a pintura. Nesse período, a música ainda aparece ligada à Matemática, e a poesia permanece ligada à Gramática, à Retórica e à Lógica. As belas-artes ainda não aparecem agrupadas nesse período, elas ainda ficam ligadas a outras atividades humanas diferentes, nas várias ciências e outras artes. A poesia e a música eram ensinadas em várias escolas e universidades. Já as artes visuais ficavam vinculadas a grupos de artesões, nos quais pintores, às vezes, eram ligados a farmacêuticos por causa do preparo das tintas, os escultores ligados a ourives e os arquitetos a pedreiros e carpinteiros. Até o conceito de ‘arte’ permaneceu com o mesmo significado abrangente da antiguidade e o mesmo desígnio de “algo ensinável”.¹⁷⁵

Essa tentativa de Hugo de dar às artes mecânicas uma condição elevada acabou sendo muito questionada com a chegada, nesse período medieval, da filosofia árabe e a introdução dos textos de Aristóteles. O que fará Tomás de Aquino aceitar a distinção aristotélica entre ciências teóricas e produtivas, de maneira que o pai do tomismo dirá que as artes que servem a alguma utilidade

¹⁷³ Hugo de São Vitor, 2007, pág. 141.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Cf. Shiner. *La invención del arte*. Paidós, 2004, pág. 59.

por meio de uma ação se denominam de artes mecânicas ou servis. Dessa forma, essa tese de Hugo de São Vitor de que as artes servis tinham alcançado um lugar digno dentro do sistema de conhecimento foram questionadas com o ressurgimento da ideias antigas de que o utilitário e o manual eram vulgares e servis¹⁷⁶.

2.4.4 – Tomás de Aquino

O frade italiano da Ordem do Pregadores dominicano, Tomás de Aquino (1225 — 1274) – ou Santo Tomas de Aquino, fez algumas considerações sobre a questão das artes, sobretudo das artes liberais, no texto *Comentário ao Tratado de Boécio*, em que este trata da divisão da ciência teórica e da filosofia teórica.

Nesse texto, Tomás de Aquino faz uma distinção ente o intelecto teórico e o especulativo, e entre o intelecto operativo ou prático, em que se fundamenta o objetivo visado: a busca da verdade no primeiro caso, e a ordenação da verdade, no segundo caso¹⁷⁷, essa distinção corresponderá a outra, ou seja, “o que é matéria das ciências práticas (as coisas que podem ser feitas por nossa obra) e o que é matéria das ciências especulativas (coisas que não são feitas por nossa obra)”¹⁷⁸. Com isso, Tomás de Aquino se posiciona em relação às sete artes liberais como uma divisão da filosofia especulativa: “Ademais. Divide-se comumente a filosofia nas sete artes liberais, entre as quais não estão contidas nem a natural nem a divina, mas apenas a racional e a matemática. Portanto, a natural e a divina não deveriam ser colocadas como partes da especulativa”¹⁷⁹. Para Nascimento¹⁸⁰, essa divisão não resolve o problema da filosofia teórica, e reforça, como dissemos, a superação dessa

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Cf. Carlos Arthur R. do Nascimento, *in* Tomás, de Aquino, Santo. *Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio*: questões 5 e 6. Tradução e introdução de Carlos Arthur R. do Nascimento. Editora da UNESP, 1999, pág. 15-6.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Tomás, de Aquino. *Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio*: questões 5 e 6, 1999, pág. 99.

¹⁸⁰ Carlos Arthur R. do Nascimento, *op. cit.* pág. 22.

classificação das artes liberais feita por Hugo de São Vitor já no século XIII, como o próprio Doutor da Igreja reforça:

... é preciso dizer que as sete artes liberais não dividem de maneira suficiente a filosofia teórica, mas, assim como diz Hugo de São Vitor no livro III do seu *Didascalicon*, deixadas de lado algumas outras, enumeram-se sete porque nestas instruía-se primeiro os que desejavam estudar filosofia. São, assim, distinguidas em trívio e quadrívio “porque, por meio delas, como se fossem certas vias, o espírito ardoroso penetra nos segredos da filosofia”.¹⁸¹

Esse pressuposto de Tomás de Aquino é assentado em dois pontos. O primeiro é a questão pedagógica, retomando aqui o ponto de vista de Hugo de São Vitor, de que as artes liberais desempenham um papel educativo em relação à filosofia, como forma de acessá-la e, com isso, ter acesso do espírito ao conhecimento. Ademais, como explica Nascimento, o segundo ponto de justificativa de Tomás de Aquino é que o caráter artístico dessas disciplinas do *trivium* e do *quadrivium*, em que o filósofo as situa diante das ciências teóricas e das artes mecânicas, por sugerirem, além do conhecimento, mas também um processo da razão¹⁸², como escreve Tomás de Aquino:

Ou então, estas, dentre as demais ciências, são chamadas de artes porque implicam, não só conhecimento, mas uma certa obra que procede imediatamente da razão, como a construção de um silogismo, formar uma oração, enumerar, medir, compor melodias e calcular o curso dos astros. As demais ciências, na verdade, ou não implicam uma obra, mas apenas conhecimento, como a ciência divina e natural; portanto, não podem ter o nome de arte, pois a arte é denominada uma razão fabricadora, como se diz no livro VI da *Metafísica*; ou implicam uma obra corporal, como a medicina, a alquimia e outras semelhantes. Daí, não poderem ser chamadas de artes liberais porque tais atos pertencem ao ente humano pela parte pela qual não é livre, isto é, por parte do corpo.¹⁸³

No texto da *Suma Teológica*, Tomás de Aquino reforça essa divisão das artes e nos mostra duas classes de conhecimento: uma natural, pela qual se

¹⁸¹ Tomás, de Aquino, 1999, pág. 104.

¹⁸² Cf. Carlos Arthur R. do Nascimento, *op. cit.* pág. 22.

¹⁸³ Tomás, de Aquino, 1999, pág. 105.

conhecem as coisas, e outra que vem da palavra as coisas na palavra¹⁸⁴. As artes são, para ele, consideradas também de dois tipos: as servis e as liberais. As primeiras são as que fazem uso de produções manuais; as segundas, em função da razão, se ocupam das produções intelectuais¹⁸⁵, que são as artes liberais.

2.5 – O sistema educacional na Idade Média

O sistema educacional que vigorou na Idade Média, em suas características gerais, remonta à Antiguidade grega, em que a filosofia servia de base para as disciplinas da educação geral. Ernest Robert Curtius¹⁸⁶ chama a atenção para a prevalência do ponto de vista de Isócrates¹⁸⁷, em relação às artes liberais, durante a Antiguidade, reforçada pelo texto de Sêneca, sobretudo na Epístola LXXXVIII de Sêneca, como visto anteriormente, ao tratar das artes liberais e dos *studia liberaria*, as quais, como acrescenta Curtius, não servem para ganhar dinheiro:

Chamam-se “liberais” porque dignos de um homem livre. Excluem-se, assim, a pintura, a escultura e outros ofícios mecânicos (*artes mechanicae*), ao passo que a música, enquanto disciplina da matemática, encontra seu lugar permanente no círculo das artes liberais. Na fase final da Antiguidade, caducou o pressuposto perfilhado por Sêneca de que as artes liberais representariam a propedêutica da filosofia. Destarte, nos fins da Idade Média permaneceram as artes liberais como único patrimônio do saber.

¹⁸⁴ Cf. Tomás de Aquino. *Suma Teológica*, C57 a.5.

¹⁸⁵ Cf. “3. *A la tercera hay que decir*: También en el ámbito de la especulación se da algo a modo de obra, por ejemplo, la construcción de un silogismo o de un discurso correcto o el trabajo de numerar o medir. Por eso todos los hábitos especulativos que se ordenan a estas obras de la razón se llaman, por cierta similitud, artes, aunque liberales, a diferencia de aquellas artes que se ordenan a las obras realizadas mediante el cuerpo, que son, en cierto modo, serviles, encuancto que el cuerpo está sometido servilmente al alma, y el hombre es libre por razón del alma. En cambio, las ciencias que no se ordenan a ninguna clase de estas obras se llaman simplemente ciencias, y no artes. Aparte de que por el hecho de que las artes liberales sean más nobles, no se sigue que les convenga más la razón de arte”. Santo Tomas de Aquino. *Suma de Teología. Parte I-II*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, MCMLXXXIX, pág. 438-9.

¹⁸⁶ E. R. Curtius. *Literatura Europea e Idade Média latina*. HUCITEC/Edusp, 1996, pág. 72.

¹⁸⁷ Cf. “Além disso, também as artes, tanto as úteis às necessidades da vida quanto as que foram preparadas para o prazer, Atenas aos demais transmitiu, já que ela descobriu as primeiras e aprovou o uso das outras.” Isócrates, *Panegírico*. In *O Panegírico*, de Isócrates: Tradução e comentário de André Rodrigues Bertacchi, São Paulo, 2014 (dissertação de mestrado)

Entrementes, fixaram-se em número de sete e na seriação que conservaram em toda a Idade Média: gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, música, astronomia.¹⁸⁸

Dessa forma, temos então essas sete artes que permaneceram na Idade Média, sobretudo a partir do século IX, quando Boécio fez a separação das artes do *trivium* (três vias) e as artes do *quadrivium* (quatro vias). Cabe ainda, mais uma vez, reforçar, com a observação de Curtius, o sentido que o termo “ars” assume nesse período: O conceito de *ars* deve ser rigorosamente separado de “arte” no sentido moderno. Significa “conjunto de regras que ensinam a fazer com acerto alguma coisa.”¹⁸⁹ Além do mais, dessas artes, as do *trivium* tiveram um estudo mais aprofundado do que as do *quadrivium*, sobretudo a gramática, que era o fundamento de todas as outras, de acordo com Curtius, basta ver, por exemplo, Cassiodoro, em que a abordagem da Gramática toma a maior parte da sua obra sobre as artes liberais.

A Igreja teve relevante papel no desenvolvimento educacional durante a Idade Média, pois monopolizava esse setor cultural até o século XIII, mas novas características de ensino começaram a se desdobrar a partir desse período, apesar de ainda não deixar de estar, ainda, sob a dominação cultural clerical. No entanto, durante esse processo, começam a surgir as escolas urbanas, que viriam, posteriormente, a se transformarem nas universidades, segundo Franco Júnior:

Um setor cultural que a Igreja monopolizava desde princípios da Idade Média continuou nos séculos XI-XIII sob seu controle, apresentando, todavia, características novas, que tendiam a escapar de sua alçada — o ensino. De qualquer forma, mesmo com uma certa laicização o ensino não deixava de estar na área da cultura clerical, entendida cada vez mais, como já dissemos, como cultura de letrados, e não apenas cultura de eclesiásticos. Nesse processo, surgiram no século XI as escolas urbanas, que se transformariam em universidades no século XIII. Ambas eram produto do crescimento demográfico-econômico-urbano, que tornava a sociedade mais complexa e mais necessitada de atividades intelectuais.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Idem, ibdem.

¹⁸⁹ Idem, pág. 73.

¹⁹⁰ Hilário Franco Júnior, *A Idade média: nascimento do ocidente*. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/veralima/historia_arte/Hilario-Franco-Jr-A-Idade-Media-PDF.pdf

Esse desenvolvimento das instituições de ensino, que se tornarão as universidades, ainda não tinha o caráter que passaram a apresentar posteriormente, mantendo características voltadas à Igreja, com os clérigos, mas já incorporando professores leigos, com como explica ainda Franco Júnior:

De fato, no século XIII as escolas se fixam, se organizam, se corporativizam, dando origem às universidades. Na verdade, *universitas* designava qualquer comunidade ou associação, com o termo passando a ser usado exclusivamente para uma corporação de professores e alunos apenas a partir de fins do século XIV. Até então, falava-se em *studium generale*. De toda maneira, a associação visava fazer frente às interferências dos poderes locais, eclesiásticos (bispado) ou laicos (monarquia, comuna). Para tanto, conseguiu o importante apoio do papado e sua política universalista, que precisava da produção intelectual dela para enfrentar as heresias. Aparecia assim a grande contradição da universidade: mesmo tendo em seus quadros leigos e clérigos que não tinham ainda recebido as ordens sacerdotais, ela permanecia uma “corporação eclesiástica” que, sem poder cortar seus laços nacionais ou comunais, passava a ser vista com reserva por todos os poderes e segmentos sociais.

Quanto às suas origens, fala-se em universidades “espontâneas”, em “nascidas por secessão” e em “criadas” (93: 41-45). As do primeiro tipo resultaram da reunião de escolas já existentes no local, casos de Bolonha (1158) e Paris (1200). As do segundo surgiram de problemas que levavam grupos de mestres e alunos a abandonar a universidade que frequentavam e a fundar outra em lugar diferente, casos de Cambridge, surgida de Oxford, em 1209, e Pádua, derivada de Bolonha, em 1222. As do terceiro tipo organizaram-se a partir de bulas imperiais (caso de Nápoles, em 1224) ou papais (como Toulouse, em 1229). Todas estavam subdivididas em faculdades, que abrangiam quatro ramos do saber: a preparatória, herdeira das escolas carolíngias, na qual o estudante ficava dos 14 aos 20 anos examinando as tradicionais Sete Artes liberais, e por isso chamada de faculdade de Artes; a seguir ele optava por uma das três grandes áreas, Direito (Canônico* ou Romano), Medicina, cujos estudos se estendiam por cerca de cinco anos cada, ou Teologia, que exigia um aprendizado de uns 15 anos.¹⁹¹

Com o surgimento das universidades, houve uma mudança no sistema de educação medieval, pois deixaram de ser uma continuação ou mesmo uma

¹⁹¹ Idem.

renovação das antigas escolas superiores¹⁹², e essa mudança se deu, inicialmente, na França, e o ensino deixou de ser focado principalmente na gramática e na retórica, e a filosofia e as outras ciências passam a assumir um importante papel nos estudos da época, como nos mostra Curtius:

Desde o final do século XI, e durante todo o século XII, tornara-se a França o centro cultural do Ocidente latino. No século XIII, entretanto, essa supremacia espiritual chegou ao apogeu, graças à Universidade de Paris. A política papal transformara-a em instrumento da Igreja. O *sacerdotium* apoderara-se do *studium*, que agora gravitava em torno da filosofia e da teologia. Em consequência disso, foram os estudos linguísticos e literários abandonados, limitados ao indispensável. Procurava-se, em detrimento deles, achar lugar, na organização dos estudos, para a nova filosofia fecundada pelo aristotelismo e para as recém-conquistadas ciências naturais.¹⁹³

Quanto às artes, nesse período, elas perdem a pretensão de se voltarem para o essencial do ensino da filosofia e se dissipam no âmbito das chamadas ciências profanas. Mais uma vez, de acordo com a referência de Curtius: “A sentença de Tomás de Aquino, *septem artes liberales non sufficienter dividunt philosophiam theoreticam* [as sete artes liberais não são suficientes para abarcar as divisões da filosofia teórica], anuncia uma nova era e marca o término da enorme transformação científica que se operou na França entre 1150 e 1250.”¹⁹⁴

A partir do século X, o sistema educacional vigente na Europa progrediu, sobretudo na parte ocidental e meridional, e a Alemanha foi pouco atingida pelo avanço que a Igreja teve: “Começam a surgir então no desenvolvimento da Alemanha ‘as consequências do fato de que, de todas as terras de Carlos Magno, foi este reino o último a cristalizar-se, e só em alguns centros foi atingido pelo ensino da Igreja e por seus esforços culturais’.”¹⁹⁵ De maneira que os estudantes alemães tinham que ir a Paris para terem uma educação

¹⁹² E. R. Curtius, 1996, pág. 91.

¹⁹³ Idem, pág. 93.

¹⁹⁴ Idem, pág. 94

¹⁹⁵ Idem, pág. 95

superior, pois as primeiras universidades alemãs só começaram a surgir anos depois, conforme Curtius:

Nos séculos XII, XIII e XIV, os estudantes alemães tinham de educar-se em Paris, em Bolonha ou em Pádua. A única fundação universitária do tempo dos Hohenstaufen é a de Nápoles (1224), destinada somente aos súditos da coroa siciliana. A docentes e discentes era proibido mudar de residência. A primeira universidade no terreno do império foi a de Praga (1347). Seguem-se Viena (1365), Heidelberg (1386), Colônia (1388), Erfurt (1389), Leipzig (1409) etc. Nenhuma dessas fundações podia emular o progresso da França, da Inglaterra e da Itália. A Alemanha ficou quase excluída dos grandes movimentos espirituais dos séculos XII e XIII. Pouco participou da Renascença do século XII e da ciência do século XIII. Isso tinha suas razões – e suas consequências. As universidades alemãs devem à Reforma sua florescência.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Idem, pág. 95.

CAPÍTULO 3 – KANT

O filósofo alemão Immanuel Kant, nascido em em 1724, Königsberg, na Prússia Oriental, é tido como o fundador da Filosofia Crítica e um dos maiores filósofos da era moderna. A partir dos conceitos das suas principais obras, as três Críticas¹⁹⁷, a influência de Kant foi – e continua sendo – determinante para a filosofia moderna, e essa influência vai além da filosofia propriamente dita, pois abarca as áreas das humanidades, as ciências – naturais e sociais – além de áreas como a política, a estética e a teoria literária.

Os anos entre 1770 e 1781 foram decisivos para a formação do sistema filosófico kantiano. A partir desse período, surgiram seus principais textos, resultando nas três obras críticas do filósofo de Königsberg: a *Crítica da razão pura*, em 1781; a *Crítica da razão prática*, em 1788; e a *Crítica do juízo* (ou *Crítica da faculdade do juízo*), em 1790.

Na *Crítica do Juízo*, Kant faz a mediação do homem entre dois mundos: o mundo fenomênico e o mundo numênico. Além disso, tenta captar a unidade desses dois mundos, mas ressalta que tal mediação não é de caráter cognoscitivo. Essa faculdade intermediaria o intelecto (faculdade cognoscitiva) e a razão (faculdade prática). Para Kant, é do sentimento que origina o juízo estético, funcionando como intermediário entre a razão e o intelecto no ser humano. A razão tem uma função prática, já o intelecto funciona para elaborar teorias a respeito dos fenômenos. Estes são percebidos pela intuição e se transforma em algo compreensível, permitindo a elaboração de um juízo estético. Este juízo conduz a um conhecimento essencial do objeto, sendo assim, não tem um valor cognitivo, muito menos é tido como um juízo sobre a perfeição do objeto ou fenômeno.

É a terceira faculdade, a “faculdade do juízo”, que permite ao homem passar do domínio da natureza ao domínio da liberdade, e ela está ligada diretamente ao sentimento puro.

¹⁹⁷ Em português: *Crítica da Razão Pura* (1781;1787); *Crítica da Razão Prática* (1788); *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790).

Em Kant, o juízo, que é a faculdade de apreensão do universal no particular, pode ser determinante. Para ele, no juízo determinante, o universal (que é o princípio, a regra ou a lei que é dado) é subordinado ao particular. “O juízo determinante é subsuntivo, o que significa que ‘não tem a necessidade de criar uma lei para sua própria orientação a fim de habilitá-lo a subordinar o particular na natureza ao universal’ (CJ §IV)”¹⁹⁸. O juízo estético, o qual versa sobre o belo, é a propriedade a partir da relação dos objetos com o nosso sentimento de prazer que atribuímos aos próprios objetos. Assim, o belo envolve quatro características:

- a) um prazer desinteressado (uma “adequação a uma finalidade sem fim”¹⁹⁹)
- b) um prazer universal (subjetivo) e não conceitual;
- c) a forma da finalidade de um objeto, entendida como ideia de um acordo quase intencional das partes em um todo harmônico;
- d) um prazer necessário subjetivo.

Os juízos estéticos foram totalmente transformados depois que Kant os (re)elaborou, e as bases de tais juízos ligam as obras de arte à beleza natural. Até então, a beleza era algo que não era apreendida pela Razão. Ela trazia o Ideal para o Real por meio de símbolos, sendo apreciável apenas através do prazer da satisfação com o belo e pela influência moral exercida sobre a natureza humana.

Sentimentos como prazer e desprazer estão ligados às sensações estéticas e pertencem ao sujeito, são sentimentos subjetivos, não lógicos, os quais emitem um conceito do belo, formando um juízo do gosto²⁰⁰. Para Kant, é impossível encontrar regras teóricas específicas a fim de que se construam objetos belos, porque a beleza não depende de provas intelectuais, e sim do prazer gerado, sendo assim, não se pode inferir que “algo é belo”.

¹⁹⁸ In CAYGIL, Howard. *Dicionário Kant*, Zahar, 2000, pág. 209.

¹⁹⁹ Tradução mais adequada para a expressão, comumente traduzida em português: “o que sem conceito agrada”, segundo Flávio R. Kothe. (Anotações de aulas)

²⁰⁰ Esta tese já se encontra em Baumgarten, na sua obra *Aesthetica* (1750), em que o filósofo pretende basear o seu entendimento sobre a estética a partir da ciência das sensações, para se chegar ao conhecimento sensível. Assim, seu ponto de partida não é a arte, e sim a percepção sensível. Para Kant, toda percepção de qualquer ente se dá pela subjetividade. Para Kant, não há regras gerais para a arte; Baumgarten, por sua vez, entende que se deve estudar o desenvolvimento dessas regras gerais.

Na *Crítica do Juízo*, Kant examina os juízos estéticos ao se referir aos objetos belos da natureza e da arte. Esses juízos estéticos, para ele, são resultados do livre jogo do intelecto e da imaginação, e não somente como produto do intelecto, da capacidade humana de formar conceitos e nem de produto de intuição sensível.

Kant diz que o belo “é o que agrada sem conceito”²⁰¹. A satisfação estética só existe quando é gratuita e desligada de qualquer fim subjetivo (interesse) ou objetivo (conceito). O belo existe apenas como fim em si mesmo. Ele agrada, antes, pela forma, mas não depende da atração sensível nem do conceito de utilidade nem de perfeição. No juízo estético é verificado o acordo, a harmonia ou a síntese entre a sensibilidade e a inteligência, ou seja, o particular e o geral.

A beleza, segundo Kant, (quer ela seja beleza da natureza ou da arte) é a expressão de ideias estéticas, e é somente na bela arte que esta “ideia tem que ser ocasionada por um conceito do objecto, na natureza bela” (KANT, 1998, pág. 226), e continua: “a simples reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito do que o objecto deva ser, é suficiente para despertar e comunicar a ideia, da qual aquele objecto é considerado a *expressão*” (KANT, 1998, pág. 226).

Quanto à arte, Kant tem a preocupação, antes de tudo, primeiramente, em conectá-la à natureza, sendo esta uma produção determinada por uma sucessão de eventos causais, e aquela uma produção humana. Em relação às origens da arte, Kant diz que a imaginação é compelida a criar o que não encontra na natureza (uma causalidade livre). A arte é, então, a produção da beleza não pela necessidade natural, mas pela liberdade humana.

A arte, para Kant, se distingue de outras habilidades, ou produtos, a partir de três características: como produção, a arte diferencia-se da natureza, que é ação, assim como o agir, bem como o “opus” (obra) diferencia-se do “effectus” (efeito). A arte é realizada mediante a liberdade, ou seja, “um arbítrio que põe a razão no fundamento das suas ações” (KANT, 1998, §43). Além do mais, a arte, como uma habilidade estritamente feita pelo homem,

²⁰¹ Conforme tradução da nota anterior.

diferencia-se da ciência na medida em que entra em jogo a questão da imaginação, muito embora pode-se entender que há, também, muito de imaginação na busca do conhecimento e das descobertas científicas. Por fim, a arte, para Kant, distingue-se do ofício, que pode ser chamada de “arte remunerada”, enquanto aquela é uma “arte livre”. Assim, a arte é diferente do artesanato, por este produzir uma intenção, e também diferente das artes mecânicas, que realizam uma intenção. Como produto, o belo da arte é diferente do belo da natureza, embora seja criada como se fosse um produto da natureza, não está presa às regras arbitrárias impostas a ela (§45). Ela é fruto de um produto intencional sem, no entanto, parecer intencional para que tenhamos consciência dela como arte²⁰². Dessa forma, a arte liberta. Por isso a arte é intencional, uma vez que é fruto de uma razão, mas essa razão se liberta dessas leis a partir do momento em que ela se liberta dos seus princípios. Assim, a arte, nesse sentido, é intencional, mas livre da própria intencionalidade que a produziu.

Ele propõe então uma classificação das "belas-artes" em artes da palavra (eloquência e poesia), figurativas (escultura, arquitetura e pintura), e as que produzem um "belo jogo de sensações", como a música. Todas se encontram na arte dramática e, de modo especial, na ópera.

Como o nosso interesse aqui é analisar, de modo mais detido, a classificação/separação que Kant faz das artes, o nosso foco principal será os parágrafos 51 a 54, da *Crítica do Juízo*, nos quais ele trata especificamente da divisão das artes.

3.1.1 – Divisão das artes

A nossa pergunta inicial é questionar o posicionamento da arquitetura e da literatura dentro de um esquema de classificação das artes a partir de uma

²⁰² O que está implícito aqui, para Kant, é o problema da liberdade humana diante da natureza, que é constituída por leis. A arte é o que liberta o homem, um efeito da causa da natureza e dessas mesmas causas e efeitos.

hierarquia. Nesta seção, veremos como Kant se posiciona em função dessa divisão das artes e ver, até que ponto, ele as hierarquiza, se é que o faz.

No §51 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, intitulado “Da divisão das belas-artes”, o que não chega a ser necessariamente uma classificação, pois Kant trata das artes já classificadas anteriormente por outros pensadores da tradição filosófica. No entanto, faz uma ressalva logo no início do capítulo: “O leitor não ajuizará este projeto de uma possível divisão das belas artes como teoria proposital: **Trata-se apenas de uma das muitas tentativas que ainda se podem e devem empreender**” (KANT, 1998, pág.166) (destaque nosso). Assim, Kant adverte, em nota de rodapé ao §51, a respeito da – sua – divisão das belas artes, por isso sua divisão não será tratada como uma proposta de sistema das artes, mas antes como uma tentativa de classificar as artes por ele elencadas, que nada mais são do que a separação das artes oriundas da Idade Média. Kant está retomando a separação de outros filósofos, como Burke e Batteux²⁰³.

Kant retoma a divisão feita antes por Batteux, em sua obra *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (*Les beaux arts réduits à un même principe*), publicada em 1746, como afirma Franzini: “O sucesso alcançado pelo sistema das artes de Batteux é confirmado pela recuperação quase literal que Kant leva a efeito nos parágrafos 50 e 51 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, também ele ligando a esfera do artístico não apenas ao estetismo do gosto, mas igualmente a expressão e a comunicação” (FRANZINI, 1999, pág. 129). Batteux divide as artes em três categorias, cujas destinações são, ora para nos servir, ora para nos encantar, e algumas a fazer ambas ao mesmo tempo. Aquelas que têm como objeto as necessidades do homem são as que ele chama de “artes mecânicas” (BATTEUX, 2009, pág. 23). As artes que têm como objeto o prazer são as que ele considera as belas-artes por excelência, são elas a poesia, a pintura, a escultura e a arte do gosto ou da dança. Por fim, as de terceira espécie contêm as artes “que têm como objeto a utilidade e o encanto juntos: tais são a eloquência e a arquitetura” (BATTEUX, 2009, pág. 24). Estas, para Batteux, mantêm-se entre as outras duas espécies de artes, com

²⁰³ Edmund Burke: Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime (*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*), 1757. Charles Batteux: As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio (*Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe*), 1746.

quem partilham o encanto e a utilidade. Assim, de acordo que o que é escrito por Batteux:

As artes da primeira espécie empregam a natureza tal como ela é, unicamente para o uso. As de terceira empregam polindo-a, para o uso e para o encanto. As belas-artes não a empregam, mas somente a imitam, cada uma à sua maneira. (...) Assim, apenas a natureza é o objeto de todas as artes. Ela contém todas as nossas necessidades e todos os nossos prazeres; e as artes mecânicas e liberais são feitas apenas para dela extraí-los. (BATTEUX,1999, pág. 24)

Essa divisão é uma organização das artes que se perpetuará de maneira quase igual ao longo da história e do desenvolvimento da estética moderna e contemporânea, como afirma Franzini²⁰⁴, além de construir “o problema do estatuto teórico das artes” e “a sua aparição em todas as tradições culturais europeias”, além de ser um “passo decisivo” para o reforço da unificação das artes, e indicar que o “sistema da arte torna-se então um momento particularmente significativo para revelar, sem os sonhos modernos de progresso, o sistema do homem e dos seus saberes, as suas capacidades expressivas e comunicativas.” (FRANZINI, 1999, pág. 126). Aqui, neste trecho citado, Franzini já chama a organização que Batteux faz das artes de sistema, embora não podemos crer que a intenção de Batteux fosse mesmo fazer um sistema. O que ele faz, ainda, é uma “divisão das artes” para, em seguida, expor as definições de cada uma delas. Apesar de que, nessa divisão feita por Batteux, já se vislumbre um sistema embrionário, pois tem-se um princípio de uma arte dominante dentro de um sistema.

Batteux está retomando, em seu texto, a divisão feita por D’Alembert na *Enciclopédia*, em que este coloca a arquitetura juntamente como uma das artes de imitação da natureza, embora, diferentemente das outras artes, como a pintura e a escultura, ela – a arquitetura – se reduz à imitação puramente, como mostra o trecho a seguir:

Na cabeça do conhecimento que consitem na imitação deve ser colocada a Pintura e a Escultura, porque nesta classe de

²⁰⁴ Elio Franzini. *A estética do século XVIII*. Editorial Estampa, 1999.

imitação de conhecimento a imitação se aproxima mais do que em alguns outros objetos que representam, e falam mais diretamente possível aos sentidos. Eles podem adicionar a arte da Arquitetura, nascida da necessidade e aperfeiçoada pelo luxo e, gradualmente, subindo das barracas para os palácios, que resulta aos olhos do filósofo a máscara embelezada uma das nossas maiores necessidades. A imitação da bela natureza na Arquitetura é menos impressionante e mais concreta do que em outras artes que acabamos de mencionar; estas expressam a natureza indiferentemente em todas as suas partes sem restrições, e a representam como ela é, uniforme ou variada; ao passo que a Arquitetura se reduz a imitar, combinando e unindo os diversos corpos que empregam, a ordem simétrica que a Natureza observa mais ou menos sensível em cada indivíduo, e que também contrastada com a bela variedade de todo o conjunto.²⁰⁵

Vale ressaltar, ainda, outra distinção que é feita por D'Alembert em relação à divisão das artes, sobretudo as artes plásticas, em que ele as relaciona com a imaginação. No texto, ele faz – claramente – uma “divisão” das artes:

A Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Música e as diferentes divisões de todas elas compõem a terceira divisão geral nascida da imaginação, e cujas partes principais são incluídas sob o nome de Belas Artes. Elas também poderiam ser incluídas sob o título geral de Pintura, uma vez que todas as artes plásticas são limitadas à pintura e diferem apenas pelos meios empregados; também poderiam ser agrupadas sob o título de Poesia, tomando a palavra no seu sentido natural, que não é outro senão invenção ou criação.²⁰⁶

²⁰⁵ “A la cabeza de los conocimientos que consisten en la imitación deben colocarse la Pintura y la Escultura, porque en esta clase de conocimientos la imitación se aproxima más que en otro alguno a los objetos que representan, y hablan lo más directamente posible a los sentidos. Se les puede añadir el arte de la Arquitectura, nacido de la necesidad y perfeccionado por el lujo, y que, elevándose gradualmente desde las cabañas hasta los palacios, resulta a los ojos del filósofo la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades. La imitación de la Naturaleza bella es en la Arquitectura menos impresionante y más concreta que en las otras dos artes de que acabamos de hablar; éstas expresan la Naturaleza indiferentemente y en todas sus partes sin restricción, y la representan tal y como es, uniforme o variada; en cambio la Arquitectura se reduce a imitar, combinando y uniendo los diferentes cuerpos que emplea, el orden simétrico que la Naturaleza observa más o menos sensiblemente en cada individuo, y que tan bien contrasta con la bella variedad de todo conjunto”. D'Alembert, *Discurso Preliminar da Enciclopédia*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=130511>

²⁰⁶ La Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Música y las diferentes divisiones de todas ellas, componen la tercera división general nacida de la imaginación, y cuyas partes principales quedan comprendidas bajo el nombre de Bellas Artes. Se podría también incluirlas con el título general de Pintura, puesto que todas las Bellas Artes se limitan a pintar y sólo se diferencian por los medios que emplean; podríamos igualmente agruparlas bajo el título de Poesía, tomando esta palabra, en su significado natural, que no es otro que invención o creación. D'Alembert, *Discurso Preliminar da Enciclopédia*.

D'Alembert engloba todas essas artes no rol da pintura, uma vez que, para ele, as artes plásticas se limitam à pintura e aos meios em que são empregadas. Ao final, ele retoma o termo “poesia”, que poderiam ser agrupadas também, no seu sentido etimológico, como artes de um fazer manual, ou “poiesis”.

Só há referência a essas classificações e divisões das artes, na *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, no “Discurso preliminar”, uma vez que o verbete “Arquitetura” se limita a definir a arquitetura como ‘a arte de construir’ e distingui-la em três espécies, a saber: a civil, a arquitetura propriamente dita, a militar e a naval, e elencar exemplos dessas arquiteturas. Assim, o que Batteux recupera dessas classificações continua sendo o modo como todas elas imitam, baseando-se, sobretudo, na imitação da natureza.

De qualquer forma, é enorme o impacto que teve a obra de Batteux, sobretudo na França e na Alemanha, e a classificação que ele faz das artes. Isso se deu, em partes, a partir da antiga discussão das artes mecânicas e artes liberais, em que a problematização se fez com mais ênfase justamente no século XVIII, e Kant, como não poderia deixar de ser, ciente das discussões que ocorriam no seu tempo, sobre os mais variados assuntos, tratou também de esboçar ao menos um comentário sobre tal problema. De acordo com Fontius, citando Kristeller: as “diversas artes são certamente tão antigas quanto a civilização; a maneira de agrupá-las, porém, é de dar-lhes um lugar em nossas vidas e na cultura é comparativamente recente.”²⁰⁷

Essa organização das artes, esse agrupamento que foi mostrado em D'Alembert, Kristeller nos fala que se deu justamente no Iluminismo Francês, uma vez que “antes que dança, música, escultura, arquitetura, pintura e poesia fossem integradas como um sistema conjunto de artes, teve de ser vencido o preconceito contra o trabalho manual, que se originou na classe de donos de escravos.”²⁰⁸ Com Batteux tem-se finalmente uma codificação de um sistema das artes que perdura até os dias de hoje. Mas reforçamos aqui, para o nosso intuito, que essa separação das artes se dá, ainda, em termos de sistema, como

²⁰⁷ Martin Fontius. *Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. In Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1, pág. 116.

²⁰⁸ Fontius. *Idem*.

será retomada por outros filósofos posteriores²⁰⁹. O termo hierarquia, como estamos investigando aqui, só passou a ser considerado com mais ênfase a partir dessas considerações de Batteux.

Para Kant, “a bela arte tem que ser arte livre num duplo sentido”: que não seja um trabalho como “actividade remunerada”; que possa ser julgada, imposta ou paga de acordo com um “determinado padrão de medida”, bem como no sentido de que “o ânimo na verdade se sinta ocupado, mas, sem com isso ter em vista um outro fim, se sinta pois (independentemente de remuneração) satisfeito e despertado” (KANT, 1998, pág. 227).

O critério de Kant para tal divisão é o valor de comparar a arte aos meios de expressão que servem ao homem para se comunicarem, além de seus conceitos e suas sensações. “Se queremos dividir as belas-artes”, escreve ele, tem-se, como “princípio mais cômodo”, a analogia da arte com o modo de expressão. Para ele, esse modo de expressão “consiste na *palavra*, no *gesto* e no *tom*, respectivamente a articulação, a gesticulação e a modulação. A ligação destes três modos de expressão constitui “a comunicação completa do falante”, uma vez que o pensamento, a intuição e a sensação “são simultânea e unificadamente transmitidos aos outros” (KANT, 1998, pág. 226-7).

Para Kant, há somente “três espécies de belas-artes: as *elocutivas*, as *figurativas* e a arte do *jogo das sensações*, sendo estas “impressões externas dos sentidos”. Essa ordenação pode se dar, ainda segundo Kant, de forma dicotômica ao dividir a bela arte na “expressão dos pensamentos ou das intuições”, e esta, ainda, “segundo a sua forma ou sua matéria (da sensação)”. Mas ela pareceria, assim, “demasiado abstracta e não tão adequada aos conceitos comuns” (KANT, 1998, pág. 227).

Kant, então, divide as artes *elocutivas* em *eloquência* e *poesia*. Aquela como “a arte de exercer um ofício do entendimento como um jogo livre da faculdade da imaginação”, e a poesia como “a arte de executar um jogo livre da faculdade da imaginação como um ofício do entendimento”. Kant explica isso da seguinte forma:

²⁰⁹ Como é o caso de Hegel, a ser tratado no capítulo seguinte.

A ligação e harmonia de ambas as faculdades de conhecimento, da sensibilidade e do entendimento [do orador e do poeta], que na verdade não podem dispensar-se uma à outra, mas tão-pouco permitem de bom grado unificar-se sem coerção e ruptura recíproca, tem que parecer não-intencional e assim parecer conformar-se espontaneamente; de **contrário não é bela arte** (KANT, 1998, p. 227) [negrito nosso].

As artes figurativas, ou as da “expressão por ideias na *intuição dos sentidos*”, são ou as da *verdade dos sentidos* ou as da *aparência dos sentidos*. Ele chama a primeira de *plástica* e a segunda de *pintura*. Assim, elas “formam figuras no espaço para a expressão para ideias: aquela dá a conhecer figuras por dois sentidos, **a vista e o tacto** (embora pelo último não com vista à beleza), a pintura somente pela vista” (KANT, 1998, p. 228) [destaque nosso]. Kant vê nelas as artes que exprimem ideias na *intuição dos sentidos*, são elas a *verdade dos sentidos* ou as da *aparência dos sentidos*. Ainda, a *plástica* é entendida como aquela que representa a *verdade sensível*, e a outra, a *aparência sensível*. Estes dois termos, verdade e aparência, são usados no sentido comum e com valores fenomênicos, e não no sentido da doutrina crítica e com valor teórico. A verdade, para Kant, se dá em função do critério da verdade de todo e qualquer conhecimento, como ele especifica na *Crítica da Razão Pura*. Dessa forma, a verdade se dá pela adequação da verdade ao seu objeto, embora ele ainda afirme que não há critério geral – de verdade – que seja válido para todos os conhecimentos, sem a devida distinção dos seus objetos. Apesar disso ser válido para o conteúdo do conhecimento, pode-se estabelecer um critério lógico e negativo da verdade na medida em que as regras gerais e necessárias do entendimento, mostradas pela lógica, são uma condição indispensável. Apesar de que essa concordância não ser um critério suficiente da verdade²¹⁰. Em relação à aparência, por sua vez, Kant faz uma distinção entre aparência, fenômeno e ilusão. Na *Crítica da Razão Pura*, ela divide a aparência em matéria e forma, esta é aquilo “que determina de tal sorte a multiplicidade de aparências que permite serem ordenada em um certo número de relações” (KANT, 2001: A 20/B34 – edição *on-line*), enquanto a matéria é o que nela corresponde à sensação. Para o filósofo, é a forma que

²¹⁰ Cf. CAYGIL, Howard. *Dicionário Kant*, pág. 316.

ordena a sensação, inferindo que se trata de uma forma *a priori* de intuição. Como reforça Caygil, a distinção feita por Kant entre aparência e ilusão, quando relacionado com o sujeito, comporta a implicação de uma relação com o “objeto-em-si”, o que gerou controvérsia, pois, com isso, Kant faz uma aparente relação entre aparência e verdade.

Kant coloca a plástica como a “primeira espécie de artes belas figurativas”, e a ela pertencem a *escultura* e a *arquitetura*. Na escultura, “o objectivo principal é a simples expressão de ideias estéticas”. Kant exemplifica essas duas formas de arte:

as estátuas de homens, deuses, animais, etc., são da primeira espécie; mas templos ou edifícios sumptuosos para fins de assembleias públicas, ou também casas, arcos honoríficos, colunas, mausoléus, etc., erigidos como monumentos comemorativos pertencem à arquitetura (p.229).

A escultura é aquela que “apresenta corporalmente conceitos de coisas como elas *poderiam existir na natureza* (todavia enquanto bela arte com vista à conformidade a fins estética)” (KANT, 1998, p. 228). Nesta, o “principal é um certo *uso* do objecto artístico a cuja condição as ideias estéticas são limitadas” (idem).

A arte *pictórica* é colocada como segunda espécie de artes figurativas. Ele apresenta a *aparência dos sentidos* ligada artisticamente a ideias. Ele a divide em “arte da *descrição* bela da natureza e em arte da *composição* bela dos seus *produtos*” (1998, p. 229). Para o filósofo, a “primeira seria a verdadeira pintura, a segunda a *jardinagem*” (idem). A verdadeira pintura “dá só a aparência da extensão corporal”, enquanto que a *jardinagem*²¹¹ “a dá de acordo com a verdade, mas dá somente a aparência de utilização e uso para outros fins, enquanto simplesmente destinada ao jogo da imaginação na contemplação de suas formas” (idem). Ainda sobre a arte da *jardinagem*, Kant escreve que

²¹¹ A jardinagem aqui pode ser entendida com mais clareza por paisagismo, termos que faz mais sentido em relação às considerações estéticas.

não é outra coisa que a decoração do solo com a mesma variedade (relvas, flores, arbustos e árvores, mesmo riachos, colinas e vales) com que a natureza o expõe ao olhar, somente composto de modo diverso e conformemente a certas ideias (idem).

Além disso, a pintura é dada somente para a visão, o “olho”, bem como “a bela composição de coisas corporais” também o é. O sentido do tato não obtém representação intuitiva nenhuma assim. Kant ainda inclui na pintura, em um “sentido amplo”, “a ornamentação dos aposentos com tapeçarias, adereços e toda a bela mobilação”, que só servem para *a vista* [destaque nosso], bem como a arte da indumentária segundo o gosto (anéis, tabaqueiras, etc.). Assim, para Kant, tanto um canteiro com toda a espécie de flores ou um aposento com toda a espécie de adornos, inclusive o “luxo das senhoras”, constituem uma espécie de pintura, que serve simplesmente para serem vistas, para “entreter a faculdade da imaginação no jogo livre com ideias e ocupar a faculdade do juízo estética sem um fim determinado” (KANT, 1998, p. 229-230). Isso, no entanto, seria um problema mais de entendimento do que o filósofo disse, e os equívocos resultantes das traduções do texto para o português, pois Kant quer dizer é que há uma adequação a uma finalidade sem haver, no entanto, essa finalidade, e não que essa não existisse.²¹²

Kant pretende, dessa forma, definir tudo em função da utilidade ou não das coisas. Muito embora Kant talvez não perceba que também a jardinagem é um tipo de arquitetura natural, a partir de uma lapidação artística.

A pintura, ainda, destina-se somente para a aparência da extensão corpórea, enquanto a jardinagem se manifesta no espaço, na realidade concreta, mesmo que a realidade apresentada seja somente aparente, como também o é o uso que dela se faz para outros fins. A justificativa para a aproximação da jardinagem à pintura, e não tanto para a escultura, dá-se, para o filósofo, porque a jardinagem é destinada apenas para a vista, como a

²¹² Kothe se posiciona da seguinte forma quanto a essa famosa e importante passagem do texto de Kant: Costuma-se dizer, em português, que Kant considera a arte uma “finalidade sem fim”, o que pode significar que a arte teria uma finalidade infinita, coisa que ele jamais formulou. Trata-se de um problema de tradução, pois Kant falava do paradoxo de uma *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*: adequação a uma finalidade sem haver uma finalidade: a obra, estruturada como se tivesse uma finalidade, sem que essa existisse (KOTHE, 2002, p. 187).

pintura, pois o sentido do tato não oferece “representação intuitiva para tal forma”.

A seguir, Kant trata da arte do belo jogo das sensações. Nesse caso, a sua significação ampla é – ou pode ser – dividida no jogo artístico das sensações, **do ouvido e da vista** [destaque nosso], em música e arte das cores. Essa arte das cores, segundo Kant

não pode respeitar senão à proporção dos diversos graus da disposição (tensão) do sentido ao qual a sensação pertence, isto é ao seu som; e nesta significação ampla do termo ela pode ser dividida no jogo artístico das sensações, do ouvido e da vista, por conseguinte em *música e arte das cores* (Kant, 1998, pág. 230).

Quanto a isso, Kant escreve:

É digno de nota que estes dois sentidos, com excepção da receptividade para sensações, na medida do que é requerido para obter por intermédio delas conceitos de objectos exteriores, são ainda capazes de uma sensação particular ligada a eles, sobre a qual não se pode decidir com certeza se ela tem por fundamento o sentido ou a reflexão; e que esta afectibilidade não obstante pode por vezes faltar embora de resto o sentido, no que concerne ao seu uso para o conhecimento dos objectos, não é absolutamente falho, mas até especialmente fino. Isto é, não se pode dizer com certeza se uma cor ou um tom (som) são simplesmente sensações agradáveis, ou se já é em si um jogo belo de sensações e se como tal traz consigo, no julgamento estético, um comprazimento na forma. Se se considera a rapidez das vibrações da luz ou, na segunda espécie, das vibrações do ar, que ultrapassa de longe toda a nossa faculdade de ajuizar imediatamente na percepção a proporção da divisão do tempo por elas, então dever-se-ia acreditar que somente o *efeito* desses estremecimentos sobre as partes elásticas de nosso corpo é sentido, mas que a *divisão do tempo* pelos mesmos não é notada e trazida a julgamento, por conseguinte que com cores e tons só se liga o agrado e não a beleza da sua composição (1998, p. 230-1).

Complementando a sua classificação das belas-artes, Kant considera, além dessas já vistas, outras artes que surgem da combinação das primeiras entre si. No §52, em que Kant trata da “ligação das belas-artes num e mesmo produto”, ele diz que a “eloquência pode ligar-se a uma apresentação pictórica dos seus tipos” (1998, p.232), bem como, também, dos seus objetos em um

espetáculo. A poesia, por sua vez, pode estar ligada à música no *canto*, e este pode se ligar ao mesmo tempo à “apresentação pictórica” (teatral) numa *ópera*. O *jogo* das sensações na música pode se ligar ao jogo das figuras na *dança*, e assim por diante. O sublime, diz ele, “na medida em que pertence à bela arte”, unifica-se com a beleza no que Kant vai chamar de *tragédia rimada*, num *poema didático* ou em um *oratório*.

A bela arte, nessas ligações, é ainda mais artística, mas, também, podem ser postos em dúvida em alguns casos se for mais bela, pois “se entrecruzam espécies diversas tão variadas de comprazimento” (idem) Ele reconhece, contudo, que em todas as belas artes, o essencial não é a matéria da sensação, que não produz senão o gozo. Diz ele que “**em toda a bela arte o essencial consiste na forma** [destaque nosso], que convém à observação e ao julgamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito para ideias” (idem).

As artes elocutivas são a *eloquência* (o ofício como jogo livre das sensações – esta como faculdade da imaginação) e a *poesia* (o jogo livre da faculdade da imaginação como ofício do entendimento). Aqui, Kant faz a distinção entre o orador e o poeta, em que a atividade do segundo tem que parecer ser não intencional e conformar-se espontaneamente, uma vez que a bela arte (no caso, a poesia), é uma atividade não remunerada, ou seja, uma atividade em que o ânimo se sinta ocupado, mas sem ter em vista qualquer outro fim, ao contrário da atividade do orador, em que há sempre um fim determinado, como para entreter os ouvintes.

As artes figurativas, por sua vez, são a expressão por ideias na intuição dos sentidos, e estas não são faculdades da imaginação, como é o caso das palavras. Há, assim, dois tipos de artes figurativas, que são figuras no espaço por impressão das ideias: as da verdade dos sentidos: a **plástica** (figuras por dois sentidos: a vista e o tato) e da aparência dos sentidos: a **pintura** (figurada somente pelo sentido da vista). Em ambas, encontra-se fundamentada a ideia estética, ou o modelo (“archetypon”) na faculdade da imaginação, mas o que constitui expressão delas mesmas, ou seja, a cópia (“ektypon”), é dada na

extensão corporal pelo próprio objeto. A plástica é, para Kant, a primeira das belas artes figurativas, e a ela pertencem a *escultura* e a *arquitetura*²¹³.

Por fim, como a última divisão das artes feita por Kant, temos as artes pictóricas, que são a segunda espécie das artes figurativas nas quais se apresentam a aparência dos sentidos. Nestas, temos as artes da descrição bela da natureza (que é a verdadeira pintura) e as artes da composição bela dos seus produtos (a jardinagem).

Kant ainda ressalta que as artes do belo jogo das sensações são geradas e têm que poder comunicar-se universalmente. Assim, temos a disposição do sentido ao qual a sensação pertence, ou seja, o *som*. Neste, temos a arte voltada para o ouvido: a *música*, e a arte voltada para a vista: a *arte das cores*. Nesses dois sentidos (ouvido e vista) há uma ligação particular ligada a eles, em que não se pode decidir se tem ligado a eles necessariamente o sentido ou a reflexão.

Esquematizando, temos a seguinte classificação das artes em Kant:

Belas artes:

Elocutivas - eloquência

- poesia

Figurativas - plástica - - escultura

- - arquitetura

- pintura

Pictóricas: - pintura propriamente dita

- jardinagem ornamental

Belo jogo das sensações - música

- arte das cores

²¹³ Trataremos da arquitetura com mais especificidade adiante.

3.1.2 – Dos sentidos

Para Kant (2006), os aspectos da “faculdade de conhecer” (ou “das representações na intuição”) são baseadas sobretudo nas concepções de Aristóteles²¹⁴, para quem a apreensão intuitiva é imediata, diferentemente, ou em oposição ao conhecimento científico, que é mediato e discursivo. A intuição tem um caráter direto, e esta se encontra abaixo do nível do entendimento e da razão. No livro *Antropologia*²¹⁵, no parágrafo 15, em que os cinco sentidos são tratados, Kant explica que essa faculdade de conhecer, chamada por ele também de “sensibilidade”, contém duas partes: o *sentido* e a *imaginação*. O sentido é a faculdade de intuição na presença do objeto. Já a imaginação também é a faculdade da intuição, mas sem a presença do objeto. A imaginação estaria, para Kant, numa colocação intermediária entre a sensibilidade e o entendimento, e presente também na produção artística.

Quanto aos sentidos, Kant os divide em *externo* e *interno*. O corpo humano é afetado pela mente no sentido externo, ou seja, a presença do tato (ou outros sentidos físicos) é determinante para a apreensão desse sentido. O sentido interno, como faculdade da percepção ou da intuição empírica, é diferente do sentimento de prazer e desprazer, isto é, depende daquilo que ele percebe, ou da representação que a pessoa tem, para se ter – ou não – o estado dessas representações. Esse sentido interno é a faculdade das nossas representações dos objetos em nossos pensamentos.

²¹⁴ Bem, das faculdades intelectuais que utilizamos na busca da verdade, algumas (por exemplo, o conhecimento científico e a intuição) são sempre verdadeiras, enquanto outras (por exemplo, a opinião e o cálculo) admitem a falsidade. E nenhum outro tipo de conhecimento, exceto a intuição, é mais exato do que o conhecimento científico. Livro II, § 19, 100a3-100b17. ARISTÓTELES, *Analíticos Posteriores*. In: *Órganon*, Edipro, São Paulo, 2005, pp. 344-5.

²¹⁵ KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, 2006, pág. 52.

3.1.3 – Hierarquia das artes

É especificamente no §53, intitulado “Comparação do valor estético das belas-artes entre si”, que Kant expõe a sua “hierarquia” das artes propriamente ditas. Para ele, a *poesia*, entre todas as artes, “ocupa a posição mais alta, a qual deve ao gênio, quase totalmente, a sua origem, e também é a que “menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos” (p.233). A poesia, segundo Kant, eleva-se esteticamente às ideias:

Ela fortalece o ânimo enquanto permite sentir a sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenômeno segundo pontos de vista que ela não oferece por si na experiência nem ao sentido nem ao entendimento, e portanto para utilizá-la com vista e por assim dizer como esquema do supra-sensível (idem).

A poesia, como simples jogo, declara a sua própria ocupação, ela “joga com a aparência que produz à vontade” (p.233), sem, no entanto, enganar. Além do mais, esse jogo “pode ser utilizado em conformidade a fins pelo entendimento e seu ofício”.

Kant arremata a questão da poesia escrevendo que tudo, na poesia, passa-se “honrada e lealmente”. Além do mais, “ela declara querer estimular um simples jogo de entretenimento com a faculdade da imaginação, e na verdade formalmente de acordo com as leis do entendimento; e não pretende colher de surpresa e enredar o entendimento através da exposição sensível” (p.234). Vê-se, então, que nessa “hierarquia” de Kant a *poesia* ocupa o primeiro lugar, está acima das demais e “se importa com o movimento do ânimo”.

Ainda segundo ele, a poesia deve sua origem quase que inteiramente ao gênio. A título de esclarecimento, retomamos o que vem a ser o gênio para Kant.

No parágrafo 46 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant começa a tratar especificamente do gênio (Bela arte é a arte do gênio). Ele então nos dá duas definições de gênio:

(1) "*Gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra*", e (2) "*Gênio é a disposição natural inata (ingenium) pela qual a natureza dá à arte à regra.*" (KANT, 1980, pág. 246) assim, há duas características básicas do gênio: talento e disposição naturais daquele que cria uma obra de arte. Kant afirma que a definição de gênio que dá é arbitrária, pois se adequa ao que é vinculado geralmente à palavra gênio, mas, para ele, as belas-artes são necessariamente obras do gênio.

Para Kant, a "arte pressupõe regras", pois só assim um produto com pretensões artísticas pode ser representado como possível. Porém, não é qualquer regra que permite um *conceito* de bela-arte, já que esta não pode inventar a regra para si própria. Sem uma regra prévia, não se pode chamar de arte um produto. Quem definirá estas regras ao produto a fim de que este alcance o status de arte é o sujeito que, com a disposição de suas próprias faculdades, dê as regras à arte, ou seja, que o gênio crie as regras prévias para elevar o produto feito pelo gênio ao patamar da bela arte.

A partir disto, Kant especifica o que é o gênio:

1) é um *talento*, de produzir aquilo para o qual não se pode dar nenhuma regra determinada: não disposição de habilidade para aquilo que pode ser apreendido segundo alguma regra; conseqüentemente, que *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade. 2) Que, como também pode haver insensatez original, seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*; portanto, eles mesmos não provindo de imitação, têm de servir, no entanto, a outros para isso, isto é, como justa-medida ou regra do julgamento. 3) que ele mesmo não pode descrever ou indicar cientificamente como institui seu produto, mas que é como *natureza* que ele dá a regra; e, por isso, o criador de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe, ele mesmo, como se encontram nela as idéias para isso, e também não está em seu poder inventá-las à vontade ou conforme um plano, e comunicá-las a outros em prescrições tais, que os ponham em situação de criar produtos equivalentes (...). 4) Que a natureza, pelo gênio, prescreve, não à ciência, mas à arte a regra; e também isto somente na medida em que esta última deve ser bela-arte. (Kant: 1980, pág. 246)

No parágrafo 47, Kant vem 'elucidar' e 'explicitar' as afirmações anteriores sobre o gênio. Este deve ser o oposto do espírito de *imitação*. Aquele que tem a capacidade de imitar não pode ser considerado como gênio.

Quem pensa ou inventa por si mesmo ou quem descobre algo novo para a arte ou a ciência ainda não é o fundamento para se ter, nestas, uma *cabeça de gênio*. Ele dá o exemplo de Newton. Mesmo os princípios da filosofia natural que Newton expôs, "por mais poderosa cabeça que seja requerida para inventar tais princípios"(Kant: 1980, 247), Kant acha que qualquer pessoa pode aprender. Por outro lado, não se aprende a fazer poemas com espírito, mesmo tendo lido ou estudado todas as prescrições da arte poética, e mesmo estas tendo modelos excelentes. E Kant informa a causa dito: os passos dados por Newton são inteiramente claros, podendo ser repassados e demonstrados aos sucessores. O que não acontece com Homero ou Wieland — poeta alemão contemporâneo de Kant —, já que não se sabe e não se pode demonstrar e nem ensinar o que se passa na cabeça de um poeta, quais os elementos que se reúnem aí para originar o poema. Com isto, Kant distingue especificamente o grande descobridor (Newton) daquele dotado pela natureza à bela-arte (Homero). Este seria, para Kant, merecedor da honra de ser chamado de gênio.

No parágrafo 49, após desenvolver a argumentação sobre 'as faculdades da mente que constituem o gênio (título do parágrafo), por meio do princípio que "vivifica a alma" — ou seja, a faculdade de exposição de *Ideais estéticas* —, Kant diz que os poderes-da-mente que constituem o gênio são a imaginação e o entendimento. Após desenvolver cada um desses 'poderes-da-mente', chega-se aquilo que se denomina gênio:

1º – um talento voltado para a arte, e não para a ciência;

2º – como talento artístico, pressupõe-se um conceito determinado do produto, como um fim (entendimento) e uma representação da matéria (intuição), ou seja, uma "proporção da imaginação ao entendimento";

3º – na exposição de *Ideais estéticas*, o gênio tem rica matéria para que possa representar a imaginação com toda liberdade e espaço para seguir a direção de todas as regras, tendo como objetivo final a exposição do conceito dado;

4º – finalidade não intencional, não procurada; liberdade de concordância da imaginação com a legalidade do entendimento, não

encontrada em nenhuma regra científica ou imitação mecânica, pois somente é produzida pela natureza do gênio.

Como o intuito aqui é apenas caracterizar o que é o gênio pra Kant, limitar-nos-emos à exposição feita até aqui, pois já basta para podermos confrontá-la com o que é/seria o gênio para os demais filósofos, que veremos mais adiante.

Depois da poesia, Kant coloca aquela que, entre as artes elocutivas, “mais se lhe aproxima e assim também permite unir-se-lhe muito naturalmente” (idem), ou seja, a *arte do som*. Embora esta, para o filósofo, se expresse por meras sensações sem conceitos, logo não deixa, assim como a poesia, restar algo para a reflexão. A *arte do som* move o ânimo de modo mais variado e, de forma passageira, mais íntima. Para o filósofo, ela é mais gozo que cultura, pois “o jogo de pensamento, que incidentalmente é com isso suscitado, é simplesmente o efeito de uma associação por assim dizer mecânica” (idem). Assim, em Kant, ela é a que “possui valor menor que qualquer outra das belas-artes”. O atractivo dela, ao deixar se comunicar tão universalmente, repousar, ao que parece, no fato de que “cada expressão da linguagem possui no conjunto um som que é adequado ao seu sentido” (p.235). Essa *arte do som*

exerce por si só esta linguagem no seu inteiro ênfase, a saber como linguagem dos afectos, e assim comunica universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a elas; mas que, pelo facto de aquelas ideias estéticas não serem nenhum conceito e pensamento determinado, a forma da composição destas sensações (harmonia e melodia) serve somente para (...) expressar a ideia estética de um todo interconectado de uma inominável profusão de pensamentos, em conformidade a um certo tema, que constitui na peça o affecto dominante (p.235).

Em seguida, completando essa “hierarquia” decrescente, Kant trata da música. Para ele, esta se encontra, “ao apreciar o valor das belas-artes segundo a cultura que elas alcançam para o ânimo e tomarmos como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade do juízo têm de concorrer para o conhecimento” no último lugar. Mas, ressalta ele, o primeiro

lugar “o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo o seu agrado” (p.236), uma vez que ela joga simplesmente com sensações.

Nesse sentido, para Kant, as artes figurativas precedem de longe a música, pois,

enquanto elas transpõem a faculdade da imaginação para um jogo livre e contudo ao mesmo tempo conforme ao entendimento, incitam ao mesmo tempo a um ofício na medida em que realizam um produto que serve aos conceitos do entendimento como um veículo duradouro e por si mesmo recomendável para promover a unificação dos mesmos com a sensibilidade (idem).

Essas artes promovem, assim, “a urbanidade das faculdades de conhecimento superiores”. Essas artes seguem caminhos totalmente diversos para Kant: “a primeira, de sensações a ideias indeterminadas; a segunda, porém, de ideias determinadas a sensações” (idem). As artes figurativas causam uma impressão duradoura, enquanto que a música causa somente uma impressão transitória. Kant diz ainda que “uma certa falta de urbanidade” é inerente à música, porque, de acordo com a natureza dos instrumentos, ela causa danos à liberdade daqueles que são estranhos à sociedade musical, pois ela “estende a sua influência além do que dela se pretende (à vizinhança)”. O que não acontece com as artes que “falam aos olhos”, pois, se não se quer aceitar a sua influência, de acordo com o filósofo, basta apenas desviar os olhos.

Kant dá preferência, entre as artes figurativas, à *pintura*, porque ela está na base de todas as artes figurativas e também porque ela tem o poder de penetrar muito mais na região das ideias e estender, de acordo com estas, “o campo da intuição mais do que é permitido às demais artes” (p.237).

Kant classifica as artes tendo por base a analogia com a linguagem e o processo de comunicação. Para Herman Parret (2010), “Kant não desenvolveu nenhuma filosofia da linguagem, mas a linguagem surge aqui como um esquema que permite classificar as artes” (p.212). E é a música, segundo Parret, que irá provocar uma perturbação na classificação das artes em Kant. A música, ou “arte do som”, como no sistema dos cinco sentidos da *Antropologia*, funciona como perturbação por impedir a dicotomização em

pares: há os dois sentidos subjetivos, paladar e olfato, e os três sentidos subjetivos, dos quais o tato e a visão ocupam posições “puras” (idem), mas a audição, bem como a música, está numa posição indecisa, oscilando entre o belo e o agradável, ou a natureza e a arte.

Embora não caracterize uma teoria propriamente, as considerações de Kant sobre as artes apontam muito para essa direção. O esquema das artes de Kant só se torna possível se compará-lo com outros. Para Kant, a colocação das artes como formas expressivas evidenciam o estatuto da linguagem, que se dá especialmente com a palavra, ou seja, a palavra está para o pensamento, assim como o gesto para a intuição e o tom para a sensação. As artes, dessa forma, refletem as formas de expressão da linguagem.

O aspecto diferenciado das artes verbais é que estas apresentam, do ponto de vista da expressão, além do caráter artístico geral, a sua estrutura a expressão de uma gramática, com os seus elementos básicos: fonética, morfologia, sintaxe e semântica. A expressão da linguagem tem sua força expressiva na forma de pensamentos, que se manifestam em sentidos. Para Kant, importa o significado e a estrutura no caso das artes verbais, sobretudo no significado das palavras, e menos na sua estrutura, pois a determinação de estrutura verbal não expõe, necessariamente, o que configura a especificidade de uma obra artística, e sim o seu significado. As obras de arte verbais não têm seu enfoque tanto na linguagem, e sim na maneira como elas podem ser expressas. Dessa forma, a eloquência e a poesia, para Kant, apesar de incluírem os vários modos de expressão, não são essencialmente sintáticas, mas, antes, semânticas.

Nas categorias das artes em que Kant trata do “belo jogo das sensações”, a música e as artes pictóricas (ou artes das cores), a música fica cambiando em um enquadramento que não a caracteriza propriamente como uma arte estética, em sentido estrito, uma vez que o vocabulário e a sintaxe são cambiantes. Nesse ponto, Fubini²¹⁶ escreve que a música, até o século XIX, tinha uma história independente das outras artes. Ao longo de uma longa tradição desde os tempos da Grécia antiga, a música era considerada uma arte

²¹⁶ Enrico Fubini, *Estética da música*, 2008, p. 14.

que tinha um poder nulo ou, pelo menos, reduzido em relação à poesia, gerando uma ideia de que a música é um tipo à parte de arte, “com uma história própria, com problemas específicos, uma arte que põe em jogo atividades e receptividades diferentes das das artes da palavra, bem como das artes da pintura e da arquitetura”²¹⁷.

As categorias básicas de Kant exploram determinadas manifestações artísticas em uma forma de progresso para a caracterização das belas-artes. No entanto, há ainda uma modalidade artística que não entra na categorização do filósofo, ela é a arte dramática, que mais se enquadra nas categorias das artes verbais, no caso, enfatizando a retórica, juntamente com a pintura, uma arte visual. Kant vê a dança com uma arte essencialmente musical, pois não se enquadra dentro de uma concepção de ação, pois não a faz como uma especificidade e determinidade de uma arte propriamente, pois, para a música, o “gesto”, o movimento corpóreo, nesse sentido, não é relevante. O interesse das artes teatrais – cênicas – são maiores e têm mais importância a partir da realização completa do ato, da ação, e não necessariamente a conjunção de movimentos com música. O problema aumenta, assim, na organização de Kant, pelo seu interesse mais nos modos de expressão, que se relacionam com os elementos perceptíveis do mundo.

O sistema elaborado por Kant para as artes estabelece as relações entre as artes que fazem parte de um mesmo grupo a partir de características próprias, mas também a ele podem ser acrescentadas outras manifestações artísticas, porque também partem de princípios similares aos dos elencados por Kant para as artes que ele considera como belas artes (as artes estéticas). O esquema de Kant serve também para mostrar as artes que ele deixa de fora, notadamente, como foi dito, as artes cênicas. Hartley Slater²¹⁸ faz uma organização das artes em Kant que evidencia essa divisão. Slater divide as artes em Kant, incluindo a que fica de fora sob a forma de um “modelo tetraedral”, no qual estão nos cantos as artes que ele chama de “Estéticas”, “Visuais”, “Verbais” e “Teatrais”. A partir disso, ele elenca doze artes que se

²¹⁷ Idem, p. 15.

²¹⁸ Hartley Slater, *The system of the arts*, p.613.

combinam e se relacionam de acordo com a proximidade de cada um desses grupos, representado pelo diagrama abaixo:



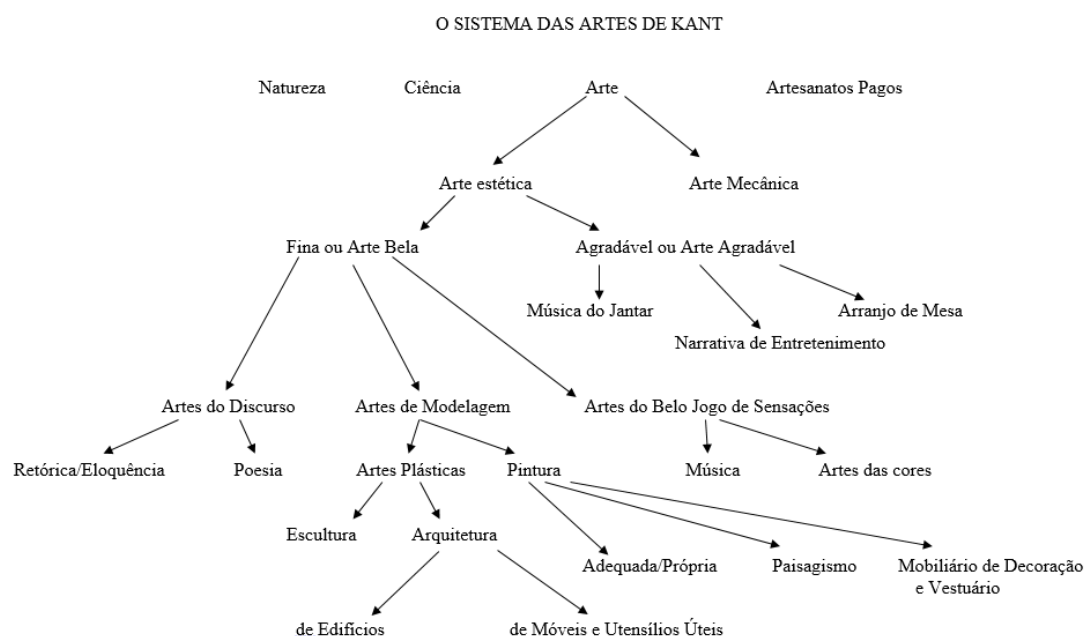
Assim, no centro está a arte teatral (artes cênicas), que se relacionam tanto com a música, a dança e a mímica. A dança é o mais próximo das artes cênicas aqui, e a palavra, em Slater, não é ocasional, pois poderia se usar também o termo “balé”, que ficaria entre o drama, a mímica e a dança, mas, em Kant, coloca como movimento básico da dança o jogo do movimento físico. Mas também a cênica é apreendida pela vista, o sentido visual, o que a levaria ao grupo das artes visuais nesse sentido. Por outro lado, a categoria de mobilidade da dança também a excluí desse grupo das artes visuais. Um outro ponto a se destacar, a partir do diagrama de Slater, é que Kant a coloca dentre o grupo de artes plásticas, junto com a arquitetura, a decoração (que atualmente inclui o design, de móveis e interiores), que para o filósofo são feitos para serem além de vistos, também usados, muito embora, como adverte Slater, a confecção desse tipo de objeto “artístico” não é necessariamente feito por um arquiteto.

Disso decorre também outro problema, pois Kant também agrupa com a pintura o paisagismo (jardinagem), além de outros objetos cuja destinação se volta mais para o uso, o caso dos móveis e vestimenta, do que necessariamente para ser apenas observado. Como afirma Slater, a confecção de alguns desses objetos, no caso do vestuário e do mobiliário, não impede que sejam também vistos como objetos artísticos decorativos. A justificativa para isso seria a

mediação, o meio termo, entre a pintura e a arquitetura, pois não há, em Kant, uma categoria específica para classificar artisticamente esses objetos.

O drama, que não é citado, pode muito bem ser “identificado” a partir do elemento retórico das artes elocutivas, no sentido de oratória como elemento do drama, embora, para Slater, o sentido do termo drama não precisa estar, necessariamente, apenas na forma verbal. A isso se pode entender que Kant quis chamar de teatro, pois o drama também pode aparecer numa pintura, por exemplo, ou perfeitamente numa escultura.

Munro:



Osborne²¹⁹ chama a atenção para o fato de que Kant, como vários autores de seu tempo, tinha a cor como mero acessório e auxiliar ativador da pintura, sem considerar que ela própria pode ser um elemento de “material visual organizado em forma pictórica”. Kant também deixou de compreender que a forma musical pode constituir para uma organização de timbres ou incluí-los.

²¹⁹ OSBORNE, 1970, p. 168.

De maneira resumida, Kant divide as artes da seguinte forma:

por meio da analogia das artes com os modos de expressão (em que os homens se servem para falar e se comunicarem):

- palavra (articulação);
- gesto (gesticulação);
- tom (modulação).

Sendo assim, há três espécies de belas artes:

- as elocutivas
- as figurativas
- as dos jogos das sensações (ou as impressões externas dos sentidos)

Ou, ainda, a bela arte:

- das expressões do pensamento
- intuições – da forma
– da matéria (da sensação)

Para Kothe²²⁰, os sistemas tentam desenvolver ao máximo as suas próprias possibilidades. Cada sistema, com suas limitações, cria outros sistemas, e a limitação não é apenas limitação, e sim aquilo que lhe é possível realizar dentro das suas possibilidades. É isso que caracteriza determinado sistema e não outro sistema diferente. Dessa forma,

Cada sistema tenta desenvolver ao máximo as suas possibilidades. Ele tenta se absolutizar e fazer calar aquilo que se abre para o outro dele mesmo. É a limitação das possibilidades de cada sistema que faz com que haja diversos sistemas e, portanto, de artes. A limitação de cada sistema não é simplesmente limitação, mas é o âmbito que lhe cabe ocupar e exercer: isso o caracteriza como aquele sistema e não outro.²²¹

²²⁰ *Literatura e sistemas intersemióticos*, 1981, p.32.

²²¹ *Idem*. p.33.

Na modernidade, a estética, que desde a Antiguidade pensou os problemas da arte, passou a tomar outra direção a partir do século XVIII e seguiu caminho sendo analisada sob a rubrica de belas-artes, desvinculando-se, em parte, da sua comparação com a natureza e com os demais ofícios manuais feitos pelo homem. Uma obra de arte é analisada sob o prisma do sistema em que ela está inserida. Para Kothe:

A análise de uma obra de arte é a análise de um sistema. A análise dita imanente absolutiza este sistema e ignora a dialética de qualquer sistema, que, no ato de se delimitar ante outros sistemas e ser delimitado por eles, acaba por introjetá-los, de modo que toda análise imanente precisa ser também uma análise transcendente. Cada sistema pertence, assim, a um sistema maior.²²²

O agrupamento das artes sob um mesmo rótulo, de forma ordenada e sistemática, tem o nome de belas-artes, ou sistema das artes. O grande problema nesse agrupamento é encontrar características comuns às artes que fazem parte desse grupo, o que por si só já é um ponto problemático, pois esse grupo restrito de artes tem variado de acordo com as épocas e com os pensadores que sobre esse ele têm se debruçado, além de se fazerem tentativas de definição de cada uma das artes em particular. Esse debate teve um aumento significativo a partir do século XVIII.

Talvez relegadas a um segundo plano, em função do enorme debate sobre o belo e a arte, o sistema das artes ainda evidencia questões pertinentes para muitas teorias artísticas do século XX, que vão além das categorias organizadas em torno das cinco tradicionais artes. Além disso, a produção de padrões de organização das artes a partir das classificações tradicionais permanece em aberto desde as concepções propostas, sobretudo pelos três filósofos aqui analisados.

Embora não caracterize uma teoria propriamente, as considerações de Kant sobre as artes apontam muito para essa direção. O esquema das artes de Kant só se torna possível se compará-lo com outros. Para Kant, a colocação

²²² *Literatura e sistemas intersemióticos*, p.50.

das artes como formas expressivas evidencia o estatuto da linguagem, que se dá especialmente com a palavra, ou seja, a palavra está para o pensamento, assim como o gesto para a intuição e o tom para a sensação. As artes, dessa forma, refletem as formas de expressão da linguagem. A arquitetura, como uma das formas da arte que tem por importância o gesto, uma vez que outras artes se centram no pensamento, ou seja, como o pensamento, a significação.

Outras formas de arte, para Kant, têm por base de classificação a gesticulação, como é o caso da escultura, além também da pintura, ou, de modo geral, o que chamamos hoje de artes visuais. Dessa forma, evidencia-se em Kant um princípio já para se elaborar uma espécie de estrutura das artes, ou pelo menos de algumas artes até o momento. Kant não faz uso de comparações específicas de cada uma das artes, mas procura elementos nas artes que se relacionam com as maneiras que elas expressam a sua linguagem. As artes são particulares porque há o predomínio de determinado tipo de expressão de cada uma das artes. No caso da arte visual, por exemplo, há o predomínio, como forma de expressão, de uma estrutura física.

O aspecto diferenciado das artes verbais é que estas apresentam, do ponto de vista da expressão, além do caráter artístico geral, em sua estrutura, a expressão de uma gramática, com os seus elementos básicos: fonética, morfologia, sintaxe e semântica. A expressão da linguagem tem sua força expressiva na forma de pensamentos, que se manifestam em sentidos. Para Kant, importa o significado e a estrutura no caso das artes verbais, sobretudo no significado das palavras, e menos na sua estrutura, pois a determinação de estrutura verbal não expõe, necessariamente, o que configura a especificidade de uma obra artística, e sim o seu significado. As obras de arte verbais não têm seu enfoque tanto na linguagem, e sim na maneira como elas podem ser expressas. Dessa forma, a eloquência e a poesia, para Kant, apesar de incluírem os vários modos de expressão, não são essencialmente sintáticas, mas, antes, semânticas.

Nas categorias das artes em que Kant trata do “belo jogo das sensações”, a música e as artes pictóricas (ou artes das cores), a música fica cambiando em um enquadramento que não a caracteriza propriamente como uma arte estética, em sentido estrito, uma vez que o vocabulário e a sintaxe são

cambiantes. Nesse ponto, Fubini²²³ escreve que a música, até o século XIX, tinha uma história independente das outras artes. Ao longo de uma tradição desde os tempos da Grécia antiga, a música era considerada uma arte que tinha um poder nulo ou, pelo menos, reduzido em relação à poesia, gerando uma ideia de que a música é um tipo à parte de arte, “com uma história própria, com problemas específicos, uma arte que põe em jogo atividades e receptividades diferentes das artes da palavra, bem como das artes da pintura e da arquitetura”²²⁴.

3.2 – A Arquitetura

Começamos este subcapítulo com o seguinte questionamento: é possível encaixar/allocar a arquitetura, em Kant, num grau baixo das artes?

Antes da abordagem sobre Estética na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant tratou dela também no texto *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, mas tratou bem pouco da arquitetura. Isso nos dá pouca margem para tratar desse tópico, em relação ao que estamos investigando aqui, ou seja, a questão da posição que a arquitetura assume numa possível hierarquia das artes, de maneira que teremos que nos valer, em alguns casos, daquilo que foi dito em relação a esses poucos trechos de Kant sobre a arquitetura.

A palavra primordial aqui, além de arquitetura, é hierarquia. Precisamos ver como Kant coloca, ou hierarquiza (se é que ele faz isso), a arquitetura dentro das considerações sobre as artes que faz na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Queremos evitar aqui cair novamente na discussão da questão do belo e do sublime tratada por Kant. Isso tem sido ampla e largamente discutido ao longo do tempo após a publicação da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Importa, como mote principal, como a discussão sobre as artes pode contribuir, nas considerações de Kant, para termos uma hierarquia das artes para esse

²²³ Enrico Fubini, *Estética da música*, 2008, p. 14.

²²⁴ Idem, p. 15.

filósofo, ou simplesmente uma simples descrição de como o filósofo classifica e organiza as artes.

Sabido é que Kant não é arquiteto. Além disso, alegam que não conheceu pessoalmente outro lugar a não ser a cidade de Königsberg, além de ter tido uma vida monótona, como relatam muitas de suas biografias. De qualquer forma, ele tinha um vasto conhecimento do mundo, inclusive –também – das artes, como atesta Otfried Höffe²²⁵:

Kant nunca abandonou Königsberg, sua cidade natal. Apesar disso, numerosos escritos de Kant, de natureza não especulativa, revelam, além de fantasia de humor, um conhecimento extraordinário do mundo. Kant deve este conhecimento à leitura, à compreensão e a uma rara capacidade de imaginação criativa.

Partindo desse pressuposto, e do que ele registrou na sua terceira Crítica, não há muito a respeito da arquitetura e de considerações sobre ela no âmbito das artes, muito menos de uma possível classificação, ou mesmo de uma pretensão estética estritamente falando por parte de Kant com aquilo que ele escreve sobre as artes. Ele estaria, assim, muito mais voltado para as questões sobre o belo na esfera estética e teleológica, partindo sobretudo de Baumgarten, que, no século XVIII, cria a disciplina *Aesthetica*, uma disciplina que estuda o conhecimento sensível, a partir de duas tradições filosóficas: a tradição epistemológica, que explica o conhecimento humano a partir de determinadas faculdades da alma, uma delas a *aiesthesis*, ou percepção, e as tradições poéticas e de retórica. Baumgarten inova ao buscar na poética e na retórica o fundamento das faculdades que processam o conhecimento humano, o que havia sido depreciado tanto por Leibniz quanto por Wolff. A proposição original de Baumgarten tinha como escopo a percepção, a Poética, a Retórica e o belo. Embora bastante inovador, Baumgarten se tornou menos influente do que Kant no decorrer da história posterior da Estética. Contudo, é com Kant que a beleza e a obra de arte vão se tornar os principais objetos da investigação estética.

²²⁵ HÖFFE, O. *Immanuel Kant*. Martins Fontes, 2005, pág. 2.

Quanto à arquitetura, Baumgarten não colabora muito com as projeções que Kant fará posteriormente na *Crítica da Faculdade do Juízo*, com a retomada que é feita por Kant de Baumgarten, uma vez que este não tratou da arquitetura, embora tenha tratado muito mais da poesia.

Em todo o texto da *Crítica do Juízo*, há apenas nove referências à palavra “arquitetura”, sendo que apenas duas delas estão ligadas diretamente à discussão das artes, uma, no parágrafo 14, quando trata da “elucidação através de exemplos” dos juízos estéticos, e outra, no parágrafo 51, “Da divisão das belas artes” (foco principal que nos importa aqui), fazendo apenas duas menções ao termo nesse parágrafo. Kant ainda cita a palavra “arquitetura” nos parágrafos 80 e 82, mas, nesses casos, não relacionada à questão das artes.

No parágrafo 14, quando Kant usa a palavra pela primeira vez no texto da sua terceira Crítica, o enfoque do termo “arquitetura” diz respeito à questão do desenho nas belas artes: “na arquitetura, na jardinagem, na medida em que são belas artes, o desenho é o essencial, no qual não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz por sua forma, que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto”. (KANT, 2002, pág. 71).

Retomando novamente o trecho²²⁶: em que Kant aborda a questão da arquitetura, temos a seguinte divisão das artes figurativas:

À plástica, como primeira espécie de belas artes figurativas, pertencem a escultura e a arquitetura. A primeira é aquela que apresenta corporalmente conceitos de coisas como elas poderiam

²²⁶ Uma outra versão em língua portuguesa, com poucas variações, encontra-se na tradução da editora Ícone: *À plástica, como primeira espécie de belas artes figurativas, pertencem a escultura e a arquitetura. A primeira é aquela que apresenta corporalmente conceitos de coisas como elas poderiam existir na natureza (todavia enquanto arte bela com vistas à conformidade a fins estética); a segunda é a arte de apresentar conceitos de coisas que somente pela arte são possíveis e cuja forma, não tem como fundamento determinante a natureza mas um fim arbitrário, com este propósito contudo ao mesmo tempo esteticamente conforme a fins. Na última, o principal é certo uso do objeto artístico a cuja condição as ideias estéticas são limitadas. Na primeira, o objetivo principal é a simples expressão de ideias estéticas. Assim estátuas de homens, de deuses, de animais etc., são da primeira espécie; mas templos ou edifícios suntuosos para fins de assembleias públicas, ou também casas, arcos honoríficos, colunas, mausoléus etc., erigidos como monumentos comemorativos, pertencem à arquitetura. Com efeito, todo o mobiliário (o trabalho do marceneiro e outras coisas semelhantes para o uso) pode ser além disso computado, porque a conformidade do produto a um certo uso constitui o essencial de uma obra de construção; contrariamente, uma simples obra de figuração, que é feita apenas para ser olhada e deve aprazer por si própria, enquanto apresentação corporal, é simples imitação da natureza, todavia atendendo a ideias estéticas, quando então a verdade dos sentidos não pode ir tão longe, ao ponto de deixar de aparecer como arte e produto do arbítrio. KANT, *Crítica da Faculdade de Julgar*, Editora Ícone, 2009, pág. 171, tradução de Daniela Botelho B. Guedes.*

existir na natureza (todavia enquanto arte bela com vistas à conformidade a fins estética); **a segunda é a arte de apresentar conceitos de coisas que somente pela arte são possíveis e cuja forma, não tem como fundamento determinante a natureza mas um fim arbitrário, com este propósito contudo ao mesmo tempo esteticamente conforme a fins.** Na última, **o principal é certo uso do objeto artístico a cuja condição as ideias estéticas são limitadas.** Na primeira, o objetivo principal é a simples expressão de ideias estéticas. Assim estátuas de homens, de deuses, de animais etc., são da primeira espécie; **mas templos ou edifícios suntuosos para fins de assembleias públicas, ou também casas, arcos honoríficos, colunas, mausoléus etc., erigidos como monumentos comemorativos, pertencem à arquitetura.** Com efeito, todo o mobiliário (o trabalho do marceneiro e outras coisas semelhantes para o uso) pode ser além disso computado, porque a conformidade do produto a um certo uso constitui o essencial de uma obra de construção; contrariamente, uma simples obra de figuração, que é feita apenas para ser olhada e deve aprazer por si própria, enquanto apresentação corporal, é simples imitação da natureza, todavia atendendo a ideias estéticas, quando então a verdade dos sentidos não pode ir tão longe, ao ponto de deixar de aparecer como arte e produto do arbítrio. (KANT, 2002, p.171-2) (destaque nosso)

A partir dessas poucas considerações, muito se disse sobre a arquitetura a respeito desse trecho, embora muito pouco se falou, a partir disso, sobre a questão da hierarquização, pois Kant não usa esse termo, e sim, como expresso no título do parágrafo 51, ele esboça uma “divisão” das artes. Necessário se faz ressaltar, mais uma vez, que Kant não pretendia desenvolver uma teoria sistemática das artes, conforme nota de rodapé feita por ele, e sim apenas uma das muitas tentativas que se podem fazer²²⁷. O que ele faz é uma descrição geral das artes.

A arquitetura é a “arte de apresentar conceitos de coisas que *somente são possíveis pela arte* (p.228). Na arquitetura, o importante é a adequação a um determinado uso (ou função), ao passo que na obra plástica, ela deve agradar como pura imitação da natureza.

Quanto ao tratamento dado à arquitetura por Batteux, há ecos de uma organização que se faz presente também na separação que Kant faz da arquitetura, dando a ela uma distinção marcante em relação às demais artes.

²²⁷ O leitor não ajuizará este projecto de uma possível divisão das artes belas como uma propositada teoria. Trata-se apenas de uma das muitas tentativas que ainda se podem e devam empreender. Nota 185. Kant, 2002, pág. 166.

Escreve Batteux: “Foi assim que a arquitetura, tendo transformado em moradas risonhas e cômodas os antros que a necessidade havia cavado para servir de refúgio aos homens, mereceu entre as artes uma distinção que antes ela não possuía” (Batteux, 2009, pág. 40). Em Kant, temos: a segunda [a arquitetura] é a arte de apresentar conceitos de coisas que somente pela arte são possíveis e cuja forma, não tem como fundamento determinante a natureza mas um fim arbitrário, com este propósito contudo ao mesmo tempo esteticamente conforme a fins.” Tanto um quanto o outro colocam a arquitetura deslocada das principais artes, justamente pelo caráter utilitário que ela apresenta. Kant coloca-a junto com a escultura (uma arte figurativa que apresenta conceitos de coisas que poderiam existir na natureza, e voltada a uma conformação a fins estéticos), enquanto Batteux coloca a arquitetura junto com a eloquência, em que

a necessidade que os homens tinham de comunicar seus pensamentos e seus sentimentos fez deles oradores e historiadores tão logo souberam fazer uso da fala. (...) Formou-se uma arte que chamamos eloquência e que, mesmo pelo próprio encanto, colocou-se quase no nível da poesia. Sua proximidade e sua semelhança em relação a esta lhe deram facilidade para tomar ornamentos dela que poderiam lhe convir ajustando-os. (BATTEUX, 1999, pág. 40)

Mas por que Batteux coloca a arquitetura e a eloquência na mesma categoria? Porque, para ele, a eloquência é elaborada conforme os mesmos fins que a arquitetura: “Se o edifício pede grandeza, majestade e elegância, é sempre em consideração ao senhor que deve habitá-lo. Se há proporção, variedade e unidade, é para torná-lo mais leve, mais sólido, mais cômodo” (BATTEUX, 1999, pág. 42). A eloquência submete-se às mesmas leis da arquitetura: “Ela está sempre, em suas maiores liberdades, vinculada ao útil e ao verdadeiro” (BATTEUX, 1999, pág. 42).

A arquitetura, ao elaborar os seus princípios estéticos, torna-se, ao lado da música, uma das artes mais particulares, pois expressa a sua necessidade

de forma, por meio da geometria, em substituição aos critérios das demais artes plásticas²²⁸.

Com os aspectos gerais comuns às outras artes, a arquitetura apresenta conceitos próprios de beleza. A arquitetura, como estética de uma arte específica, é determinada pelo que lhe é peculiar, ou seja, seus materiais e funções. A estética moderna estabeleceu uma distinção categórica entre a arte e o artesanato ou ofício. Em seu início, as formas básicas da arquitetura e da escultura são idênticas, ou seja, na medida em que a escultura aspira à monumentalidade, e na medida em que a arquitetura aspira à significação simbólica e durabilidade, as duas artes fazem uso comum do mesmo material: a pedra, dotando-a de idênticos valores práticos.

Quando é confrontada com as demais artes plásticas, a arquitetura aproxima-se do material por meio da extensão espacial, pois ela diz respeito, ao acúmulo de material. Além do mais, ela tem como uma das características a permanência, no tempo, em geral maior do que as demais artes, sendo acompanhada pela literatura com obras que perduram ao longo da história da humanidade. Mas, ao contrário da literatura, as características estéticas vão variando ao longo do tempo, reafirmando-se em alguns momentos e perdendo-as em outros, e não expressa o mundo ao redor por causa da ausência de fatores imitativos e descritivos. Assim, ela é uma arte sem voz.

A arquitetura tem como objetivo, ou finalidade básica, a construção. Para Kant, a representação da existência de um objeto é aliada ao nível de apreensão da experiência do sujeito, com uma vontade de atuar, de modo que, quando se tem uma finalidade para determinar uma coisa, distancia-se o interesse, e diminui a vontade. No caso da arquitetura, em que o princípio básico e inicial é a finalidade, assumindo uma postura prática em relação ao objeto artístico que venha a se configurar com a conclusão da obra arquitetônica. Assim, há um propósito externo, que é o utilitário, e também um propósito interno, a configuração da obra acabada, pronta, que é o objeto perfeito. Se a obra arquitetônica não satisfaz a sua finalidade funcional, ela

²²⁸ Além disso, a arquitetura está também muito próxima de pressupostos científicos, ao tratar dos meios funcionais de utilização, por isso é relegada ao nível mais baixo nos sistemas de hierarquia das artes, tanto de Hegel quanto de Schopenhauer e Kant, pois, para este, tem um fim necessário à sua conformidade.

perde a característica de perfeição a que ela se destina, ou seja, quanto mais funcional, mais perfeita ela será, e tanto mais útil também, criando, assim, uma adequação funcional à obra arquitetônica.

As artes plásticas manifestam ideias por meio de figuras no espaço. Se a arquitetura expõe ideias do belo, ela também, como Kant, indica, expõe conceitos das coisas que se criam a partir de determinada obra. O problema aqui é que a arquitetura está diretamente condicionada, em primeiro lugar, à questão do uso que se faz da obra, de forma que um caráter estético seria secundário, ou se manifestaria secundariamente em relação ao seu objetivo inicial, que é a função de “abrigar”. Além do mais, quando se observa uma obra arquitetônica, está-se observando o todo, o conjunto inteiro, e não as formas e os materiais isoladamente, de maneira que a contemplação da obra, nesse caso, cria a visão ampla do objeto artístico. De maneira que a obra de arte arquitetônica propaga a ideia estética por meio de uma imagem de caráter sensível, que também agrada, sendo, nesse caso, responsável o sentido da visão para proporcionar esse “prazer”, que se expressa por meio de conceitos de coisas. Assim, a arquitetura não se resume a um sentido de forma, relegada apenas à sua função utilitária. Ao mesmo tempo em que isso se realiza, há também a realização de uma manifestação de prazer, de satisfação e contemplação, como se encontra nas demais formas artísticas.

Quando Kant opõe a arquitetura, na qual há conformidade de um produto a um uso determinado, à obra plástica simples [*blosses Bildwerk*], em que a visão deve agradar por si mesma, Lebrun diz que isso é um tipo de separação não natural caso “a conformação técnica da obra arquitetônica for esquecida pelo próprio fato de que ela se torna tema de juízo de gosto, se a utilidade do objeto for automaticamente anulada pela impressão estética”.²²⁹

Para Kothe²³⁰, à medida que a arquitetura deixou de ser vista apenas como um espaço construído, tornando-se arte, ela se tornou mais próxima das características presentes na escultura. Como a arquitetura tem uma finalidade, e a construção dela se dá em função dessa finalidade, da sua destinação, ela assume a configuração de um utensílio, assim, a arquitetura torna-se uma arte

²²⁹ Gérard Lebrun, *Kant e o fim da metafísica*, p.455.

²³⁰ Omar Franco e a leveza do aço, texto inédito.

“quando passa a ser um signo e mais que um signo, a concretização de uma ideia: um símbolo, uma alegoria, uma linguagem concreta”.²³¹ Isso, no entanto, coloca a arquitetura como arte apenas se ela for simbólica, mas há construções arquitetônicas que não seguem necessariamente essa condição de ter que ser simbólica²³².

A arquitetura, como uma das formas da arte que tem por referência principal o gesto, uma vez que outras artes se centram no pensamento, ou seja, como o pensamento, a significação. Outras formas de arte, para Kant, têm por base de classificação a gesticulação, como é o caso da escultura, além também da pintura, ou, de modo geral, o que chamamos hoje de artes visuais. Dessa forma, evidencia-se em Kant um princípio que elabora uma espécie de estrutura das artes, ou pelo menos de algumas artes até o momento. Kant não faz uso de comparações específicas de cada uma das artes, mas procura elementos nas artes que se relacionam com as maneiras que elas expressam a sua linguagem. As artes são particulares porque há o predomínio de determinado tipo de expressão de cada uma das artes. No caso da arte visual, por exemplo, há o predomínio, como forma de expressão, de uma estrutura física.

3.3 – A Poesia

Apontamos, acima, que a divisão das artes em Kant parte da relação entre entendimento e imaginação quando se referem à experiência do belo. Algumas artes (poesia, pintura e escultura) atingem um alto grau de finalidade quando representam as ideias estéticas por elas elaboradas, sendo estas diferentes das ideias puramente racionais, ou seja, as ideias estéticas que as artes apresentam são ideias conceituais, pois atingem a verdade que o conhecimento objetivo não consegue.

²³¹ Idem.

²³² Como é o caso de Brasília, por exemplo, na arquitetura de Niemeyer.

Assim, ainda na nossa perquirição do posicionamento que a poesia estaria alocada no sistema das artes de Kant, veremos como ela se situa, e a possibilidade de adequá-la a uma possível hierarquia para esse filósofo.

Embora o parágrafo 53 da *Crítica do Juízo* apresente, de forma mais sistemática, o que efetivamente nos é relevante para a discussão por ora empreendida, de se alcançar um entendimento da proposta da divisão das artes em Kant, e da problemática envolvida na hierarquia que Kant dá a elas, também é relevante destacar a abordagem que é dada às artes, em outros momentos, em relação a outros aspectos, como no trecho da *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, quando Kant trata do gosto artístico. Ele leva em consideração, neste trecho, as artes da palavra, ou artes elocutivas, a poesia e a eloquência. Para Kant, estas artes estão voltadas para a atividade que a mente tem de despertá-las imediatamente, em que o conhecimento de tais artes, de um ponto de vista “antropologicamente pragmático”, busca conhecer o ser humano a partir daquilo que se pode fazer dele.

Kant denomina de ‘espírito’ o que “vivifica a mente por meio de *ideias*”. O espírito é o que possibilita a produção da razão, ou seja, é a “faculdade produtiva da razão”. O gosto, por sua vez, é a faculdade que regula o julgamento do diverso na imaginação. O gosto e o espírito criam, primeiro, as ideias, para, em seguida, limitá-las “à forma adequada às leis da imaginação produtiva”, formando-as originalmente, e não imitativamente. Kant relaciona o entendimento com a imaginação a partir da experiência do belo, e arte aparece como produção de um entendimento elevado (diferentemente da imitação – mimesis – pura e simples, seja platônica ou aristotélica) e expressando ideias, sendo essas ideias diferentes das ideias racionais, conceituais, são elas que possibilitam as verdades que são inacessíveis ao conhecimento objetivo.

Kant escreve, então, que um produto que é composto de espírito e gosto em geral é chamado de poesia, e esta é uma bela arte. Além do mais, **“esta pode ser apresentada imediatamente aos sentidos pelos olhos ou pelos ouvidos, e pode ser chamada também de *arte poética (poética in sensu***

lato)²³³ (destaque nosso). Aqui, Kant reforça o que é afirmado na *Crítica do Juízo*, em que ele vai dizer que a arte poética é diferente da eloquência em relação à subordinação que é feita entre o entendimento e a sensibilidade. A arte poética é um jogo em que a ordenação é dada pelo entendimento, enquanto que a eloquência é um “afazer do entendimento vivificado pela sensibilidade, embora, para Kant, tanto o poeta quando o orador (“em sentido amplo”) produzem novas formas a partir de suas imaginações.

Importa destacar aqui, mais uma vez, a afirmativa que Kant faz das artes voltadas para os sentidos dos “olhos e dos ouvidos”.

Para Kant (2006), os aspectos da “faculdade de conhecer” (ou “das representações na intuição”) são baseadas, sobretudo, nas concepções de Aristóteles²³⁴, para quem a apreensão intuitiva é imediata, diferentemente, ou em oposição ao conhecimento científico, que é mediato e discursivo. A intuição tem um caráter direto, e esta se encontra abaixo do nível do entendimento e da razão. No livro *Antropologia*²³⁵, no parágrafo 15, em que os cinco sentidos são tratados, Kant explica que essa faculdade de conhecer, chamada por ele também de “sensibilidade”, contém duas partes: o *sentido* e a *imaginação*. O sentido é a faculdade de intuição na presença do objeto. Já a imaginação também é a faculdade da intuição, mas sem a presença do objeto. A imaginação estaria, para Kant, numa colocação intermediária entre a sensibilidade e o entendimento, e presente também na produção artística.

Quanto aos sentidos, Kant os divide em *externo* e *interno*. O corpo humano é afetado pela mente no sentido externo, ou seja, a presença do tato (ou outros sentidos físicos) é determinante para a apreensão desse sentido. O sentido interno, como faculdade da percepção ou da intuição empírica, é diferente do sentimento de prazer e desprazer, isto é, depende daquilo que ele percebe, ou da representação que a pessoa tem, para se ter – ou não – o estado

²³³ KANT, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, 2006, pág. 143.

²³⁴ Bem, das faculdades intelectuais que utilizamos na busca da verdade, algumas (por exemplo, o conhecimento científico e a intuição) são sempre verdadeiras, enquanto outras (por exemplo, a opinião e o cálculo) admitem a falsidade. E nenhum outro tipo de conhecimento, exceto a intuição, é mais exato do que o conhecimento científico. Livro II, § 19, 100a3-100b17. ARISTÓTELES, *Análíticos Posteriores*. In: *Órganon*, Edipro, São Paulo, 2005, pp. 344-5.

²³⁵ KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, 2006, pág. 52.

dessas representações. Esse sentido interno é a faculdade das nossas representações dos objetos em nossos pensamentos.

No parágrafo 16 da *Antropologia*²³⁶, há a divisão dos sentidos da sensação externa (os órgãos dos sentidos) em cinco: três são mais objetivos, pois, como *intuição* empírica, colaboram para o conhecimento do objeto externo sem estimular, no entanto, a consciência do órgão afetado; outros dois, por sua vez, são mais subjetivos do que objetivos, em que a representação se dá por meio mais da fruição do que do conhecimento do objeto externo. Assim, temos, como os três primeiros sentidos, *tato (tactus)*, 2) *visão (visus)*, 3) *audição (auditus)*: sentidos puros da sensação orgânica. Os outros dois sentidos, mais subjetivos, são o *paladar (gustus)* e o *olfato (olfactus)*, sentidos da sensação orgânica.

É importante destacar esses aspectos dos sentidos, para Kant, pois serão determinantes em relação à divisão que ele faz das artes e, mais importante, à hierarquia, como veremos a seguir: com algumas artes mais voltadas para alguns sentidos e outras para outros sentidos diferentes.

Além do mais, para a questão da classificação e da hierarquia, Kant, mais uma vez, coloca a poesia como a arte mais elevada por ser uma arte voltada para o espírito. No parágrafo 53, da *CFJ*, a poesia origina-se quase que totalmente do gênio, e ocupa a posição mais alta:

Ela alarga o ânimo pelo facto de pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer dentro dos limites de um conceito dado, sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a apresentação daquele com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e portanto se eleva esteticamente às ideias (§ 53).

A eloquência, em oposição à poesia, como arte de persuadir, é uma dialética, e é usada para ganhar os ânimos do seu orador em seu benefício, dessa forma, ela tira a liberdade do orador, e não está dentro do esperado de um ofício em que o engenho da faculdade da imaginação é tão importante. Na

²³⁶ Kant, *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Editora Iluminuras, 1996.

poesia, por sua vez, tudo é “honrado” e leal. Ela estimula o jogo do entendimento com faculdade da imaginação, como referimos acima no texto sobre a *Antropologia*, de Kant.

No parágrafo 16 da *Antropologia*, há a divisão dos sentidos da sensação externa (os órgãos dos sentidos) em cinco: três são mais objetivos, pois, como *intuição* empírica, colaboram para o conhecimento do objeto externo sem estimular, no entanto, a consciência do órgão afetado; outros dois, por sua vez, são mais subjetivos do que objetivos, em que a representação se dá por meio mais da fruição do que do conhecimento do objeto externo. Assim, temos, como os três primeiros sentidos, 1) *tato (tactus)*, 2) *visão (visus)*, 3) *audição (auditus)*: sentidos puros da sensação orgânica. Os outros dois sentidos, mais subjetivos, são o *paladar (gustus)* e o *olfato (olfactus)*, sentidos da sensação orgânica.

É importante destacar esses aspectos dos sentidos, para Kant, pois serão determinantes em relação à divisão que ele faz das artes e, mais importante, à hierarquia, como veremos a seguir: com algumas artes mais voltadas para alguns sentidos e outras para outros sentidos diferentes.

Ainda no § 53, de acordo com Kant, as artes do som (música) têm um valor menor do que qualquer outra das artes, mesmo assim são elas as que mais se aproxima da poesia, sendo ajuizada pela razão. A poesia, a pintura e a escultura, quando alcançam sua alta finalidade, representam ideias estéticas. Na poesia, especificamente, as representações da imaginação não são redutíveis a conceitos, elas sugerem verdades que o conhecimento objetivo não consegue alcançar, embora sejam reguladas pelo entendimento. A música é considerada como um mero jogo de sensações por faltar a capacidade de formular ideias, ao passo que as demais artes, sobretudo a poesia, sempre formulam e desenvolvem pensamentos elevados, além da experiência do sensível.

A situação da poesia, na época de Kant, já tomava outras direções em relação ao seu aspecto de estudo e entendimento a partir do românticos alemães. Luiz Costa Lima nos chama a atenção para o fato de que os estudos de teoria literária tiveram começo, uma transição das belas-letas para o termo

“literatura”, a partir de suas diferenças terminológicas, como nos esclarece a seguir:

É bem conhecida a diferença que separa a concepção de belas-letas na poetologia humanista, propagada a partir do Renascimento, e a vigência moderna do termo "literatura", que se inicia com as duas séries de fragmentos [os *Kritische Fragmente* (KF), também chamados *Lyceums-Fragmente*, 1797, e os *Athenium-Fragmente* (KA), 1798], do então jovem e revolucionário Friedrich Schlegel. Na primeira, poesia era o termo específico, e literatura o termo genérico, que abrangia a imensa área a que se estendia o uso da retórica. Assim, ainda no final do século XVII, "as palavras 'lettres', 'littérature' [...] são de fato traduções do latim humanista *Litterae humaniores*, *Literatura*, *res [iteraria [...]* " (Fumaroli, M.: 1980, 24). Comprova-o o *Dictionnaire* (1690), de Furetiere: "*Littérature*: Doutrina, erudição, conhecimento profundo das letras" (*apud* Fumaroli, M.: op. cit., id.).²³⁷

Dessa forma, o sentido moderno do termo literatura tornou-se decisivo para a forma de escrita enquanto arte, em oposição a uma forma básica de escrita que, sobretudo a partir do Humanismo, tornou possível uma aproximação entre poesia e ciência ou poesia e moral²³⁸. Assim, para Lopes, essa aproximação possibilitou o surgimento de dois tipos de problema: o conhecimento estruturado a partir da relação de um sujeito com um objeto, sem limites impostos a partir do exterior, e a existência de um discurso que, para que seja considerado artístico, é submetido a um juízo de gosto²³⁹. É nesse ponto que entra, para a autora, a importância do texto de Kant para a questão de se pensar o literário a partir de um juízo de gosto. E é justamente esse ponto que se torna relevante, para o nosso questionamento, a situação que ocupa a poesia na obra de Kant, um enquadramento de posição de importância dentro de uma possível hierarquia estabelecida – mesmo sem uma explícita referência – a partir das considerações de Kant. Para Lopes, a literatura,

enquanto arte profundamente ligada ao efeito de representação do objecto artístico, e, portanto, desencadeadora da exploração desse

²³⁷Luiz Costa Lima: *História. Ficção. Literatura*, 2006, pág. 321.

²³⁸Silvina Rodrigues Lopes *A legitimação em literatura*, , 1994, pág. 171.

²³⁹Idem.

efeito através da experimentação de novos usos da linguagem, pode ser referida a *Crítica da Faculdade de Julgar* e a sua reflexão sobre as belas-artes, das quais o primeiro lugar em importância cabe a poesia (cfr. § 53).²⁴⁰

A importância dada pela autora à poesia se confirma a partir da relação que a poesia passa a ter com a conhecimento, não como o seu fundamento básico, mas que permite a sua intensificação a do pensamento a partir dos jogos das sensações. Vale ressaltar, mais uma vez que, embora Kant não pretendesse fazer uma divisão específica das artes, ele é taxativo em afirmar que a poesia ocupa uma posição superior em relação às outras artes, como nos é relevante retomar o trecho em que o filósofo nos reforça isso:

Entre todas as artes a poesia (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a idéias”. (KANT, 1998, § 53, p. 233)

Essa alocação da poesia em uma posição mais alta se dá, para Kant, a partir daquilo que ela pode expressar numa relação clara entre o belo e o sublime. Sem entrarmos diretamente nessa questão, que foge ao escopo do nosso propósito, é importante justificar o entendimento que se tem quanto a essa relação da poesia, que tem de ocupar a posição mais alta com o que ela proporciona com o belo e com o sublime, como nos mostra Lino:

A razão que faz da poesia uma forma destacada de arte é ser capaz de acionar combinações entre o belo e o sublime, sobre o que Kant faz uma interessante observação: “Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma tragédia rimada, em um poema didático, em um oratório, e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística [*noch künstlicher*]” (CFJ, § 52, B 214, p. 170). Mas o que significa este “mais artística” [*noch künstlicher*] que o sublime aciona na

²⁴⁰ Idem, pág. 172.

bela arte? Mais uma vez estamos diante de uma figura ambivalente: por um lado, Kant parece se referir ao caráter moral que deve acompanhar a arte bela²⁴¹. Nessa direção estão os exemplos das poesias citadas por Kant, tanto a de Frederico II (de valor estético bastante questionável) quanto a de Withoff (CFJ, § 49, B 196, p. 161): ambas combinam beleza com sentimentos nobres, representando a conduta virtuosa, dando a impressão de que o “mais artístico” tem a ver com um *plus* moralizante que a poesia tem o poder de comunicar (...)²⁴¹

É importante ressaltar, também, que, em Kant, a poesia com o sentido moderno que tem hoje, não leva em conta os aspectos concretos que a linguagem possui, como a disposição visual, bem como os aspectos auditivos, que, segundo Slate, não foram levados em consideração por Kant, uma vez que isso, ao nosso ver, aproxima a poesia de outras artes, como a arquitetura, principalmente, colocando-a num patamar de igualdade dentro de uma possível hierarquia das artes.

Por fim, encontramos mais argumentos que reforçam a importância dada à poesia por Kant nas considerações de Luc Ferry, quando analisa a situação das belas-artes a partir de sua historicidade, no livro *Homo Aestheticus*. Dessa forma, há, para Ferry, uma interioridade que as obras de arte atingem, sendo a música a que consegue livrar-se mais da espacialidade do que as demais artes (arquitetura, escultura, pintura e poesia), atingindo, assim, um grau mais profundo de subjetividade e particularização.²⁴² O som, portanto, vai além da coexistência do espaço, e penetra na temporalidade e, nos termos de Kant, na ordem do sentido *interno*. E Ferry faz uma comparação para ilustrar essa transição, a partir da arquitetura. Diz ele que

As notas musicais podem ser consideradas como *pontos*: assim como ao passarmos da arquitetura e da escultura para a pintura passamos do volume à superfície, passamos aqui da linha ao ponto. E sempre segundo a mesma proporção, o que perdemos em exterioridade ganhamos em inferioridade: a música é a primeira arte verdadeiramente apropriada à expressão da infinita variedade de sentimentos e paixões da alma humana.²⁴³

²⁴¹ Gerson Luís Trombeta: *Harmonia e ruptura: a Crítica da Faculdade do Juízo* e os rumos da arte contemporânea. 2006, p. 118 (tese).

²⁴² Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, 1994, pág. 196.

²⁴³ Idem.

Conclui Ferry que esse movimento de interiorização das artes, a partir do romantismo, culmina com a poesia: ao passo que, na música, as sonoridades são intrinsecamente sentimentais, na poesia, o som, ao se afastar de uma forma de sensibilidade espiritualizada, e torna-se arbitrário, como na arbitrariedade do signo. Portanto, a poesia seria essa arte que pretende, desde o início (inclusive da Estética, segundo Ferry) suplantar a sensibilidade para dar lugar à espiritualidade que é representada na consciência subjetiva, como Hegel proporá, quando a poesia for substituída pela religião, a partir de uma apreensão do divino “sob o modo da representação” (FERRY, 1994, pág. 199). A poesia,

A divisão que Kant faz, em três artes que correspondem aos tipos de comunicação, a saber, a palavra, o gesto e o tom: 1) artes da palavra (*redende Künste*), poesia e retórica; 2) artes plásticas (*bildende Künste*), arquitetura, escultura, pintura; 3) artes das sensações belas (*Künste des schönen Spiels der Empfindungen*), música e desenho colorido. Essa divisão, embora não sendo original, por ser básica e, no caso das artes elocutivas, aproximando-se de uma possível teoria da linguagem (ainda não desenvolvida de maneira explícita à época de Kant), ainda assim estabelece uma divisão importante na história da estética, apesar de não passar de “um modelo limitado para a brilhante florescência de “sistema” que caracteriza a subsequente história da estética geral – na obra de Hegel e muitos escritores europeus do séc. XIX e XX”²⁴⁴.

²⁴⁴ Wimsatt e Brooks. *Crítica literária: breve história*, 1980, p.336.

CAPITULO 4 - HEGEL

O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel nasceu em Stuttgart, em 27 de agosto de 1770. Considerado um dos mais importantes e influentes filósofos, integrou o chamado Idealismo Alemão, ao lado dos filósofos Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte e Friedrich Schelling. Em Tübingen, estudou ao lado do poeta Hölderlin e do também filósofo Friedrich Schelling. Lecionou em Nuremberg e foi professor na Universidade de Heidelberg e Berlim. Hegel desenvolveu um sistema, chamado idealismo absoluto, que engloba várias áreas do conhecimento, como a política, a religião, a filosofia e a arte. Entre suas principais obras, destacam-se a *Fenomenologia do Espírito* (1807), *Ciência da Lógica* (1812-1816), a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1817-1830) e *Elementos da Filosofia do Direito* (1817-1830). Faleceu em 1831, em Berlim.

Hegel foi um dos grandes idealistas alemães do séc. XIX. Aprofundando e sistematizando o pensamento filosófico de Schelling, desenvolveu um sistema filosófico próprio, em que teve e tem influência até os dias de hoje.

No tocante à arte, o ponto de partida de Hegel é o ponto de chegada de Schelling, qual seja: a questão da identidade do sujeito e do objeto, da natureza e do espírito, enfim, o inteligível no sensível. De acordo com Schelling²⁴⁵, a beleza é a apresentação do infinito dentro do finito. A arte figurativa é presidida pela unidade em que o infinito é acolhido no finito (Real). A Retórica (oratória, artes literárias) é presidida pela unidade em que o finito é incorporado no infinito (Ideal). Sendo assim, o Homem é liberdade e sujeito (mundo espiritual e humano), colocado diante do mundo como necessidade e objeto (Natureza). Então, a arte, para Hegel, é capital num sistema de cultura, e ela (a arte) se define pela Ideia, ou a manifestação ou a aparência sensível da Ideia. A Ideia aqui é a Ideia platônica, o modelo encarnado na coisa particular.

²⁴⁵ SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da Arte*, 2001.

Para o entendimento daquilo que queremos mostrar, ainda em resposta à nossa pergunta inicial (de se entender a arquitetura e a poesia dentro de uma possível hierarquia do sistema das artes) tomaremos por base o texto principal o qual nos apoiaremos, que é o *Cursos de Estética*²⁴⁶. Hegel ministrou quatro cursos de estética em Berlim: 1820/21, 1823, 1826 e 1828/29. A edição feita por seu discípulo Hotho foi elaborada a partir dos manuscritos e anotações do próprio Hegel e das anotações dos estudantes. Estas são a base de praticamente todas as edições posteriores, completas ou abreviadas, da *Estética* de Hegel. Os apontamentos tomados em classe das lições de 1826 por Kehler estão de posse da biblioteca da Universidade de Jena. São, inicialmente, trechos dessas duas versões que serão expostas aqui.

As primeiras aulas de Hegel sobre estética se deram em 1818, e foram seguidas por mais outras três versões, até 1831, em Berlim. Estudos recentes mostram significativas mudanças nos textos de Hegel a partir das transcrições feitas por seus alunos, sendo apontadas grandes imprecisões e certa seletividade naquilo que Hegel teria dito, o que certamente acarreta mudanças no pensamento do filósofo²⁴⁷.

Os registros da versão do curso de 1826 são mais numerosos e diferentes dos apontamentos dos outros anos, e de qualidade bem diferente, segundo os editores dessa versão, e documentam, de maneira fidedigna, a autenticidade dos registros orais.

Um problema inicial a ser considerado é a questão de uma “autenticidade” do que está escrito de Hegel sobre a estética, uma vez que as suas lições foram publicadas a partir, principalmente, das anotações de seus alunos. Muito do que Hegel vai discutir em relação às obras de arte particulares já estavam apontadas em seus escritos anteriores, como na *Fenomenologia do Espírito*, de 1807, e a *Enciclopédia*, de 1817.

²⁴⁶ Em suas lições, Hegel esclarece que adota o termo “estética” por não ter outro melhor e porque o termo já havia entrado em uso. Para ele, a expressão “Filosofia da arte” é mais adequada. O que não deixa de ser contraditório, uma vez que ele prefere o termo filosofia da arte. Muito embora entendemos que o termo Cursos (ou aulas, ou palestras) tenham entrado como título dado por seus alunos no material coligido e organizado posteriormente, e não por Hegel.

²⁴⁷ Jason Gaiger. “The Aesthetics of Kant and Hegel”, in *A companion to Art and Theory*. 2002, pág. 134.

O ponto de partida, para nós, é a parte intitulada “O sistema das artes particulares” dos *Cursos de Estética*, de Hegel (1770-1831), a partir da tradução para o português da Edusp, que toma por base o original do curso de 1828/29 organizado por Hotho, aluno do filósofo²⁴⁸.

Há diferenças quanto às divisões dos capítulos das edições feitas por cada um dos discípulos de Hegel²⁴⁹. Oliver Tolle, tradutor também de Hegel para o português, faz a seguinte ressalva quanto à divisão das partes do *Cursos de Estética*:

A divisão em três partes – “A Idéia do Belo Artístico ou o Ideal”, “Desenvolvimento do Ideal nas Formas Particulares do Belo Artístico” e “O Sistema das Artes Particulares” –, que aparecem nesta edição de 1835 dos *Cursos de Estética*, não corresponde às divisões presentes nos cadernos dos alunos. O primeiro caderno de 1820/1821 se encontra dividido em duas partes: uma universal e outra particular, como se pode verificar a partir da seguinte passagem: “O fundamento da divisão não pode ser outro que o progredir do conceito em sua exposição objetual. As diversas espécies de arte têm dois lados, sob os quais são consideradas; o primeiro lado é esta unidade mesma do conceito e realidade; o segundo lado é a determinante da arte por si mesma. Esta determinidade é a exterioridade, ou aquilo que denominamos de material [*Material*], a matéria [*Stoff*], na qual se expressa a idéia do artista. Temos, portanto, duas divisões: o conceito em sua totalidade e o conceito em sua determinidade. Constituiremos então uma parte universal e uma particular. A primeira parte compreenderá o conceito de arte e do belo em si mesmo; então as diversas espécies da arte: a arte simbólica (oriental), a clássica e a romântica (moderna). A segunda parte contém a arquitetura, a escultura, a pintura e a música e, por fim, a poesia”. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin, 1820/1821; anotado por Wilhem Von Ascheberg, p. 39. Essa divisão em parte universal e parte particular se mantém até os cadernos de Kehler e de Löwe, ambos de 1826. Apenas no último caderno de 1828/1829, de Liebelt, passa a predominar uma divisão triádica, embora os títulos dados a cada uma das partes seja diferente daquela dos *Cursos*: *Parte Universal: Idéia, o Ideal enquanto tal* [*Allgemeiner Teil: Idee, das Ideal als solches*]; *Segunda Parte: Formas Particulares da Arte* [*Zweiter Teil: Besonderen Kunstformen*]; *Terceira Parte: As Configurações Particulares da Obra de Arte* [*III. Teil: Die besonderen Gestaltungen des Kunstwerks*]. No que nos importa aqui, não é possível determinar se o título dado à terceira parte dos *Cursos de Estética* é de autoria de Hegel ou se se trata de uma tentativa de sistematização por parte de Hotho, principalmente no que diz respeito ao emprego de “einzelnen” para caracterizar os diversos gêneros artísticos. De fato, a expressão “einzelne

²⁴⁸ Há, também, a tradução desse curso para o espanhol das aulas de 1826, coligidas por outro aluno, Kehler.

²⁴⁹ Aproveitamos também alguns trechos traduzidos do *Caderno de Griesheim*, de 1826, por Marco Werle no livro *A poesia na estética de Hegel*, Humanitas: Fapesp, 2005.

Kunstwerke” não parece em nenhum dos cadernos de alunos. Isso coloca um problema que deve ser examinado à luz da lógica hegeliana. (Hegel, 2008, 63-4)

Embora tema igualmente relevante, não nos deteremos aqui nas questões que dizem respeito às traduções desses textos para a língua portuguesa. Sabemos das dificuldades que se apresentam em traduções, sobretudo a partir de uma língua como a alemã para o português, e ainda mais as dificuldades de textos densos como os de Hegel. Nenhuma tradução é isenta de problemas, e que a tradução, em si, é sempre problemática, em qualquer nível, seja de textos filosóficos, poéticos ou ficcionais. Por si só, os próprios textos filosóficos de Hegel no original já são passíveis de variadas interpretações, dando margem a compreensões divergentes e até incorretas. Na falta de uma compreensão mais clara dos textos originais, mais importante se torna, neste momento, para o nosso objetivo, o cerne do que esses filósofos pensaram. Além do mais, temos que ter certa confiança nas traduções que nos oferecem. Embora podendo não ser as melhores (se é que as há), essas traduções auxiliam na proximidade desses textos aos leitores de outras línguas.

Para entendermos o sistema de Hegel em que as artes apresentam uma hierarquia, exporemos, a seguir, como se dá essa ordem entre as artes em Hegel, e como são apresentadas em suas lições, para, em seguida, ver qual o tratamento que ele dá às artes particulares. Hegel assim se manifesta quanto às formas de arte particulares:

Assim como as Formas de arte particulares [*besonderen*], tomadas como totalidade, têm em si mesmas um progredir, um desenvolvimento do simbólico para o clássico e para o romântico, encontramos por um lado também nas artes particulares [*einzelnen*] semelhante progredir, na medida em que são as Formas que alcançam sua existência por meio das artes particulares. Por outro lado, contudo, as artes particulares também têm, independentemente das Formas de arte, as quais elas objetivam, em si mesmas um vir a ser, um decurso, que é nesta sua relação mais abstrata *comum* a todas. (HEGEL, 2002, pág. 66)

Ao tratar especificamente da divisão das artes, ele então se referirá à classificação das artes particulares e das espécies artísticas particulares. Para

Hegel, “A divisão autêntica [*echte*] (...) pode ser tomada apenas da natureza da obra de arte, a qual explicita na totalidade dos gêneros a totalidade dos aspectos e momentos que residem no seu próprio conceito” (HEGEL, 2002, p.74). Prossegue ele dizendo que “a determinação desses sentidos e da materialidade que lhes corresponde e na qual a obra de arte se objetiva, deve fornecer os fundamentos de divisão para as artes particulares” (idem). Hegel cita os diversos sentidos como formas de apreensão das obras: tato, olfato, paladar, audição e visão, para logo em seguida excluir os três primeiros e limitar-se apenas à audição e à visão. A estes dois sentidos ele junta a *representação* (sensível, a recordação, a conservação das imagens). Este triplo modo de concepção, em Hegel, resultará nas ‘artes plásticas’:

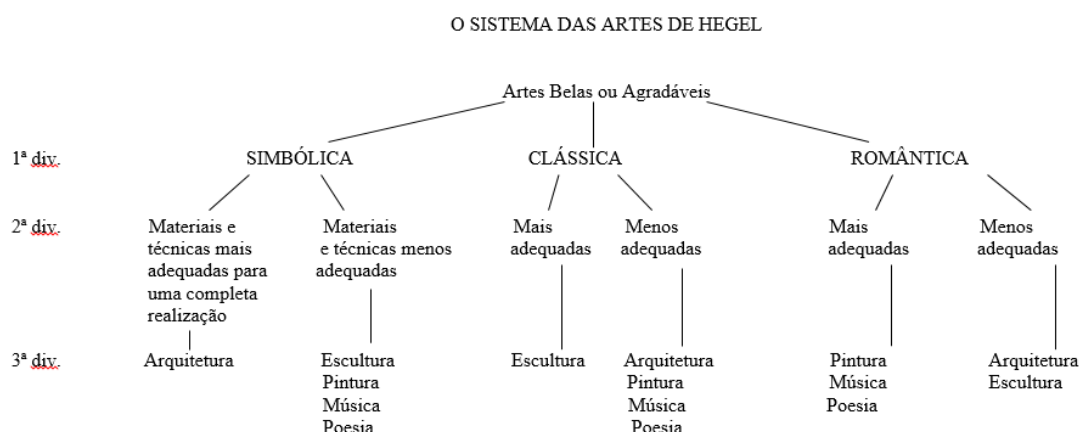
Este modo de concepção triplo dá à arte a conhecida divisão das artes *plásticas*, as quais elaboram o seu conteúdo visivelmente para a forma e cor objetivas exteriores, *em segundo lugar* em artes *sonoras*, a *música*, e *em terceiro lugar* na *poesia*, a qual, como arte *discursiva*, emprega o som meramente com signo, a fim de se voltar por meio dele ao interior da intuição, do sentimento e da representação espirituais (HEGEL, 2002, pág.76).

Para termos uma divisão mais precisa das artes em Hegel, a partir da classificação que ele faz, ele volta a discutir, na sequência, a questão dessa divisão das artes quanto ao conteúdo, à apreensão e à exposição, apresentados na sua clássica divisão das Formas de arte simbólica, clássica e romântica, Hegel justifica esse fundamento de divisão no sistema das artes particulares articuladas da seguinte forma: “*Em primeiro lugar*, temos diante de nós a *arquitetura* como o início fundamentado por meio da coisa mesma” (HEGEL, 2008, pág.78), apontando-a como o início da arte, pois esta, “para a exposição do seu Conteúdo artístico”, “não encontrou em geral no seu começo nem o material adequado nem as Formas correspondentes” (HEGEL, 2008, pág.78).

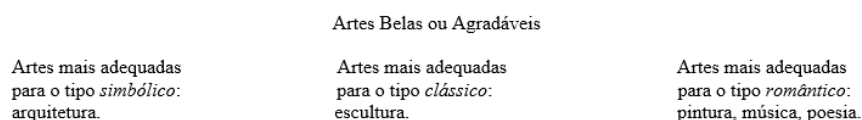
A segunda arte é, nesta divisão, a escultura: “Para o seu princípio e conteúdo, ela tem a individualidade espiritual como o ideal clássico, de modo que o interior e o espiritual encontram a sua expressão na aparição corpórea imanente ao espírito, a qual a arte tem de expor aqui na existência artística efetiva” (HEGEL, 2008, pág.79).

Num terceiro momento, Hegel reúne “em uma última totalidade as artes que são chamadas para configurar a interioridade do subjetivo” (HEGEL, 2008, pág.79). O início deste último é formado pela *pintura* em primeiro lugar e, em segundo lugar, oposto à pintura, pela música. Por fim, o filósofo fecha o seu sistema das artes e a sua divisão, num terceiro lugar, com a poesia, sucedendo a pintura e a música, pois ela é a “arte do discurso, a poesia em geral, a absoluta, verdadeira arte do espírito e a sua exteriorização como espírito”, uma vez que “tudo que a consciência concebe e configura espiritualmente em seu próprio interior, apenas o discurso pode assumir, expressar e trazer diante da representação”. Sendo ela, assim, de acordo com o conteúdo, “a arte mais rica, mais ilimitada”.

Podemos representar a estrutura das artes em Hegel a partir do seguinte esquema²⁵⁰, no qual podemos ver uma sistematização das artes, um progredir, que tem a arquitetura com ponto de partida, terminando com a poesia:



O seguinte diagrama permitirá distribuir as artes em diferentes categorias:



Esquematisando de outra forma, temos:

²⁵⁰ Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations*, 1951 (edição digital)

- I Arquitetura (simbólica, clássica [arquitetura propriamente dita], romântica);
- II Escultura (vestimenta; idealidade e individualidade; perfil grego);
- III Pintura (conteúdo da pintura; composição; cor);
- IV Música (compasso; tonalidade; instrumento; melodia);
- V Poesia (linguagem poético originário e reflexionado)

Essa divisão, no entanto, deve ser levada em consideração tomando a arquitetura como a arte mais baixa, de acordo com as considerações de Hegel, e indo numa hierarquização até atingir o seu ponto alto das artes com a poesia.

Tomaremos como referência agora a parte intitulada “O sistema das artes particulares” dos *Cursos de Estética*, de G. W. F. Hegel (1770-1831), analisando, inicialmente, a tradução para o português da Edusp, que toma por base o original do curso de 1828/29 organizado por Hotho.

A versão mais corrente dos cursos de Estética de Hegel é a do seu discípulo Hotho, feita quatro anos após a morte de Hegel, a partir do próprio manuscrito de Hegel e de apontamentos de outros alunos/ discípulos. Disso surgiu uma primeira versão em 1835 e outra, pouco modificada, em 1842. Essa versão ficou, desde então, a ser considerada a versão autêntica da Estética de Hegel, que, para muitos, é um trabalho insuperável. Por outro lado, há a corrente que considera a versão de Hotho como um texto problemático, do ponto de vista histórico e filológico. A versão de Hotho, segundo ele próprio, foi baseada nos manuscritos de Hegel de Heidelberg do início do período de Berlin, os quais se perderam, mas estavam à disposição de Hotho para a elaboração de sua versão, que segundo este, estavam bem detalhados e estilisticamente finalizados, apesar de quase todos os escritos autógrafos de Hegel parecem, em sua maioria, serem todos trabalhos incompletos. As versões dos cursos de Berlin de 1820/21, 1823, 1826 e 1828-29, de acordo com os editores, variam entre elas, bem como apresentam discordâncias entre elas, tanto no sentido material quanto no formal.

Na introdução de suas lições de Estética, Hegel explica que a filosofia da arte forma um elo necessário no conjunto da filosofia. Para justificar isso, Hegel parte da ideia que apresenta do belo, pois é dela que se deduzem todas as belezas particulares. Para justificar essa posição, ele cita Platão, no *Hípias*

*Maior*²⁵¹: “Devem-se considerar, não os objetos particulares, qualificados como belos, mas o Belo”. Dessa forma, o belo não pode ser reduzido ao juízo do gosto, ele é determinável objetivamente.

E segue:

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de fazer trazer à consciência e exprimir o divino, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. (HEGEL, 2001, pág. 32)

Dessa forma, a beleza se apresenta ao sentido, à sensação, à intuição e à imaginação; sua atividade e seus produtos são apreendidos por um órgão, não pelo pensamento científico.

Hegel excluirá, nas suas considerações sobre a arte, o belo da natureza, pois não há belo abaixo do espírito absoluto, ou seja, não faz parte de um produto mental ou de um produto da mente da própria pessoa. “O belo da Arte é a beleza nascida do espírito” (cap. III, Estética). Até mesmo o erro do espírito humano continua a ser superior a toda criação natural, porque representa a espiritualidade, diz Hegel em seu *Cursos de Estética*²⁵². E exemplifica isso dizendo que ‘a existência do sol não é livre nem consciente; não a contemplamos por si mesmo e em si mesmo’.

Dentro de toda organização do sistema de Hegel, há inicialmente, uma questão que leva a uma dificuldade desse sistema, que diz respeito, sobretudo, à periodização. Todas as artes estão, com toda evidência, presentes simultaneamente em qualquer época, cada momento possui sua arte privilegiada: arquitetura (arte simbólica); escultura (arte clássica); pintura, música, poesia (arte romântica). Cronologicamente, estas formas particulares traduzem uma espiritualização progressiva. O ponto de partida, a forma bruta,

²⁵¹ *Hippias Maior* Trad. de Carlos Alberto Nunes Editora da Universidade Federal do Pará 1980, edição digital.

²⁵² Hegel, 2001, pág. 46.

é a arquitetura. O ponto de chegada, o espírito puro, interiorizado, o da supressão absoluta da matéria é a poesia, como veremos adiante.

Hegel divide a sua estética em três partes: (1) a primeira estuda o ideal em si; a ideia do belo na arte. (2) A segunda estuda o ‘sistema’ das formas particulares, mediante as quais se realiza na história: a simbólica, a clássica e a romântica. (3) A última estuda o sistema das artes particulares, classificadas segundo o grau de expressão do ideal: à arquitetura correspondente a arte simbólica; à escultura, a clássica e a pintura, a música e a poesia são integrantes das artes românticas.

Quanto à parte das artes particulares na edição de Hotho, Hegel fala que a *primeira* parte de sua Estética “referia-se ao conceito do belo na natureza e na arte”, e ao “belo verdadeiro e a arte verdadeira, o ideal na unidade ainda não desenvolvida de suas determinações fundamentais” (HEGEL, 2000, p. 63 e ss). Num *segundo* momento, esta unidade do belo artístico “se desdobrou em si mesma em uma totalidade de Formas de arte, (...) o qual o espírito artístico tinha que configurar a partir de si mesmo em um sistema articulado em si mesmo de concepções de mundo belas do divino e do humano”. Para Hegel, então, faltam a estas o “elemento do exterior”, pois o belo só se torna ideal por meio de sua existência, a qual pertence a ele mesmo e “se torna verdadeiramente para si mesmo o belo ideal, então, num *terceiro* momento, teremos que olhar o “círculo da obra de arte que se efetiva no elemento sensível”.

Para Hegel, este terceiro âmbito da estética só pode ser constituído no *ideal*, uma vez que “o ideal é a Ideia do belo conjunto de suas concepções de mundo, a qual se objetiva” (HEGEL, 2002, pág. 16), dessa forma, a obra de arte passa a ser compreendida na sua totalidade, ou melhor, como uma totalidade em si mesma articulada. Dessa forma,

na medida em que [a obra de arte] é o domínio da presença sensível no qual a mesma torna-se real a si mesma, agora o ideal se dissolve em seus momentos e fornece a eles duração autônoma por si mesma, embora eles surjam um para o outro, relacionam-se essencialmente entre si e possam se contemplar reciprocamente. Este universo artístico real é o sistema das *artes particulares*. (HEGEL, 2002, pág. 16)

Há, segundo Hegel, também um progredir nas formas de artes particulares tomadas como totalidades, um “desenvolvimento do simbólico para o clássico e para o romântico”, e essas Formas “alcançam sua existência por meio das artes particulares”. Essas artes particulares têm, segundo Hegel, “um vir a ser” independente das Formas de arte, um decurso, pois “cada arte tem seu tempo de florescimento de formação consumada como arte – e em ambos os sentidos um antes e um depois desta consumação”.

A edição de Kehler²⁵³, como dito anteriormente, tem a divisão e organização da obra diferente da de Hotho. A obra tem uma particularidade, pois, em cada início de capítulo, há um pequeno resumo, como a “Segunda Seção da Parte Geral”:

Trata-se dos modos gerais em que aparece o belo em geral. (em que desenvolvem) formas particulares do belo (e a) determinação precisa do ideal (enquanto) relação da ideia com sua realidade, (enquanto) no modo de sua exposição. Assemelha-se a ele a determinidade da realidade. Se a ideia é imperfeita, também o é a figura. A ideia deve estar determinada em si mesma (de modo) que seja ideia verdadeira, e quando o é, então obtém uma realidade adequada a ela. Não se trata das más obras de arte, naquelas em que só há a intenção de expressar algo, porque nada expressa. – Se o modo de exposição é totalmente verdadeiro, a ideia se determina verdadeiramente. Portanto, dá no mesmo considerar o progresso de que a ideia obtenha a figura adequada a ela, o que ela em si mesma determinada verdadeiramente. As classes do belo não (se diferenciam), como é habitual, no sentido de adicionar uma particularidade exterior ao geral e oferecer-lhe modificações mais amplas da ideia e, com ele, também do ideal mesmo, mediante o qual a ideia mesma se determina verdadeiramente. O que aqui chegamos a conhecer é a determinação precisa da natureza do belo, que depende da determinação da ideia, e esta é a determinação externa da figura. O geral que dissemos da ideia se determina em si mesmo, como há de indicar a figura simbólica, a clássica e a romântica.²⁵⁴

²⁵³ ABADA Editores, 2006, tradução para o espanhol.

²⁵⁴ HEGEL, 2006, pág. 189 (B. SECCIÓN SEGUNDA DE LA PARTE GENERAL)

[Se trata de] los modos generales em que aparece lo bello em general. [em que desarrollan] formas particulares de lo bello [y la] determinación precisa del ideal [em cuanto] relación de la idea com su realidad, [em cuanto] em modo de su exposición. Se señala com ello que la determinación de la realidad. Se la idea es imperfecta, lo es también la figura. La idea debe estar determinada em si misma [de modo] que sea idea verdadera, y cuando los es, entonces obtiene una realidad adecuada a ella. No se trata de las malas obras de arte, em las que solo hay la intención de expresar algo, pero no se expresa nada. - Si el modo de exposición es perfectamente verdadero, la idea se determina verdaderamente. Por tanto, da lo mismo considerar el progreso de que la idea obtenga la figura adecuada a ella, o de que ella em si misma

Hegel tratará da classificação das artes, na parte da ‘Divisão’, das lições na edição de Hotho, quando especifica e delimita o que tratará na terceira parte das suas lições: “No que diz respeito a uma *divisão* mais precisa da nossa terceira parte principal (...), particularmente o entendimento unilateral procurou pelos diversos fundamentos para a classificação das artes particulares e das espécies artísticas particulares” (HEGEL, 2006, p.74). Werle esclarece isso ao comentar as traduções do texto de Hegel para o português:

Nota 4: “*Werke* 14, p. 255 e *Werke* 13, p. 123-4. O curso de estética dado por Hegel no ano de 1826 é ainda mais enfático quanto à inadequação da divisão das artes segundo a matéria. Podemos constatar isso no *Caderno de Griesheim*, utilizado pelo próprio Hotho na edição final da estética (conforme Hotho observa no prefácio à primeira edição de 1835, cf. a tradução brasileira, p. 21) e que concorda inteiramente com a citação acima, além de explicitá-la. No começo do sistema das artes deste caderno Hegel diz: “Este é pois o plano de nossa lição e eu procurarei indicar como a partir da natureza da Idéia se constitui esta divisão. Existem ainda muitas outras divisões, mas eu não quero me ocupar em examiná-las; a obra de arte é tão rica, tem tantos aspectos que facilmente se transforma aspectos particulares em fundamento de divisão, como de fato muitas vezes já aconteceu, mas isso sempre trará inseqüências, como, por exemplo, quando se divide a arte segundo o material. O aspecto particular não pode ser levado a efeito de modo seqüente, ele pertence a algo superior, a algo espiritual; para si em sua peculiaridade ele certamente se sustenta de modo seqüente, mas na medida em que está submetido a algo superior, segue a isso. Também se ressaltou a relação no espaço e no tempo para transformá-la em fundamento da divisão; mas estas relações são completamente abstratas. A arquitetura é então a cristalização, a escultura é a figuração orgânica da matéria, a pintura é superfície e linha, na música o espaço passa para o ponto que se preenche a si, passa para o tempo e, por fim, na poesia ainda se acrescenta uma determinação ulterior, enquanto este sensível abstrato” (*Caderno de Griesheim*, p. 47-8)”. (WERLE, 2005, p.42)

se determine verdaderamente. Las classes de lo bello no [se diferencian], como es habitual, em el sentido de añadir una particularidad exterior a lo general y ofrecerle modificaciones más amplias de la idea y, com ello, también de ideal mismo, mediante lo cual la idea misma se determine verdaderamente. Lo que aquí llegamos a conocer es la determinación precisa de la naturaleza de lo bello, que depende de la determinidad de la idea, y ésta de la determinación externa de la figura. Lo general que dijimos del idea se determina em el mismo, según hay que indicar la figura simbólica, la clásica y la romántica. (HEGEL, 2006, pág. 189)

4.1 – As artes em Hegel

Hegel então entra diretamente no que nos interessa aqui, especificando como se dá a sua divisão: A verdadeira subdivisão há de ser conforme a ideia internamente da obra de arte como tal; e determinando a obra de arte desse modo, se mostrará a partir do mesmo modo sensível correspondente”.²⁵⁵

A primeira arte é a arquitetura, para a qual a “forma é algo exterior e não algo autônomo e para si, e sim algo reciprocamente externo”. A segunda arte aparece como ideal, trata-se da escultura. A terceira é o subjetivo, o anímico, o vir-a-ser, a particularização: a pintura. A música “é o oposto da pintura (...), e o seu material são os sons, a subjetividade inteiramente abstrata para si”. A arte da fala, a poesia em geral e é “a arte absoluta, verdadeira”. Hegel finaliza esta parte afirmando: “Em uma subdivisão deve se buscar tudo isso em uma mesma linha. Para a representação, conteúdo e exposição, a poesia é precisamente o campo mais rico, incomensurável”.²⁵⁶

Nesse lado subjetivo, no qual a determinação da interioridade domina, uma vez que se contraem a exterioridade das três dimensões (altura, largura e profundidade), se encolhe, perde-se pelo menos uma dessas dimensões. A pintura, como expressão de uma delas, é “exposição sobre superfície”. Dessa forma, o espacial não tem mais lugar nessas três dimensões, pois ela vem do interior, subjetivo. Mesmo que, para Hegel, o espaço, como o “mais real” se perde, contraído no interior. A superfície como sendo a determinação espacial, tem, por consequência, em seguida, a intervenção da cor, o “ofuscamento do visível”, quando o interior torna-se visível. O obscurecimento unido ao visível, ao luminoso, é a cor. Hegel diz que a obra escultórica é monocromática. Esta, ao lado da comunidade, está “quebrada ou obscurecendo-se. De acordo com o filósofo, o objeto, o tema, é a particularização do ideal em geral, a concretização do ideal. Nas obras de arte,

²⁵⁵ “La verdadera subdivisión há de hacerse conforme a lo interno de la idea de la obra de arte como tal; y determinando la obra de arte de este modo, se mostrará a partir de ello el correspondiente modo sensible de la mesma”. (HEGEL, 2006, p.371).

²⁵⁶ “Em uma subdivisión debe buscarse que todo este em la misma línea. Para la representación, el contenido y la exposición, la poesía es precisamente el campo más rico, incomensurable”. (HEGEL, 2006, p.373).

então, surge o objeto em sua manifestação da comunidade, na “multiplicidade humana”.

Hegel vai então colocar a música como oposta à pintura. O material da música são os sons, “a subjetividade inteiramente abstrata”; uma subjetividade carente de conteúdo e que tem diferenças apenas em termos quantitativos. O som é, para o filósofo, carente de conteúdo externo da subjetividade, mesmo quando da sua exterioridade continua sendo subjetivo, não se eleva a uma subsistência e some imediatamente.

Para Hegel, a música é a

interioridade abstrata tem como sua particularização próxima, com a qual a música entra em conexão, o sentimento, a subjetividade que se amplia do eu, que na verdade prossegue para um conteúdo, mas neste fechamento imediato ainda o deixa no eu e na relação destituída de exterioridade sobre o eu. Desse modo, o sentimento permanece sempre o que apenas reveste o conteúdo, e é esta a esfera reivindicada pela música. (*Werke* 15, p. 150, *apud* Werle, 2005, p.72)

A pintura, por outro lado,

tem de apreender preferencialmente aquilo cuja exposição ela pode garantir diante da escultura, da música e da poesia por meio da forma exterior. Isto é a concentração do espírito em si mesmo que fica vedada à escultura exprimir, ao passo que novamente a música não pode se deslocar para o exterior da aparição do interior e a poesia mesma apenas pode fornecer uma intuição incompleta do corporal. A pintura, ao contrário, ainda é capaz de ligar os dois lados, ela é capaz de expressar no exterior mesmo a plena interioridade e tem, por isso, de tomar também como conteúdo essencial a profundidade rica de sentimento da alma e igualmente a particularidade profundamente impregnada do caráter e do característico. (*Werke* 15, p. 39-40, *apud* WERLE, 2005, pág. 73)

A pintura, ainda,

tem tanto a forma enquanto tal, as Formas da delimitação espacial, bem como também a cor como seu meio de exposição e se encontra mediante este seu caráter entre o ideal, o plástico e o extremo da particularidade imediata do efetivo, a partir de que também surgem

duas espécies de pintura: uma, ideal, cuja essência é a universalidade, a outra, que expõe o singular em sua particularidade mais estreita. (Werke 15, p.35, WERLE, 2005, pág. 73)

Para Hegel, são estas as formas determinadas da arte. E diz ele que uma subdivisão deve buscar todas essas artes nessa linha exposta por ele, para a representação, o conteúdo e a exposição. Ficando a poesia no campo mais rico, “incomensurável”.

4.1.1 – Versão de Kehler

Na versão de Kehler (2006), Hegel tratou, na primeira parte, da ideia enquanto tal, que permanece como totalidade. Na segunda parte, Hegel vai tratar da dissolução dessa totalidade, na qual se obtém “o belo na forma”, que se dissolve em si e confere uma subsistência particular, de maneira que são tanto “formas” quanto “momentos do belo”. Assim, Hegel vai tratar das artes particulares. Ele também vai utilizar dois modos para essa divisão. Ressalta ele, no entanto, que esse é um problema antigo.

Hegel não mostra, de forma clara, como se dá a compreensão externa a todas as artes, mas sim como são indicadas, que pode ser trazida sobre uma representação geral, mas abstrata, em parte quando determina o original por meio de representações abstratas. Para Hegel, a divisão não pode ser tomada como exterior, mas sim situar-se naquilo que conceitua a obra de arte. A distinção pode se dar de acordo com a manifestação da Ideia. Sendo assim, a obra de arte é dividida de acordo com a representação sensível dessa intuição imediata.

Baseado nisso, a divisão se dá no âmbito do material em que a obra tem sua realidade externa. Dessa forma, a arte é feita para sentidos diferentes. Aqui, Hegel exclui os sentidos do olfato, do paladar e do tato, por serem estes sentidos apenas práticos, e não teóricos. O filósofo chama a atenção para o fato de que sentidos como esses (do paladar, do olfato e do tato) destroem o

objeto para dissolvê-lo. Isso acontece no sentido do gosto, quando a língua toca o objeto, quanto no sentido do olfato, pois o aroma se desfaz no ar. Dessa forma, os sentidos do olfato e do tato são “meramente práticos”, pois têm a ver com peso, algo inteiramente mecânico.

Quanto a esse parâmetro da materialidade, há quem o considere insuficiente para a distinção que Hegel faz das artes a ponto de estabelecer uma gradação entre elas, pois o que é considerado como aquilo que vai conceituar a arte não é a matéria sensível de cada umas das artes particulares, e sim aquilo que possibilita a exposição – sensível – da Ideia em Hegel, pois, “de acordo com o sistema estético, o campo das artes particulares se apresenta como especificação imanente do ideal²⁵⁷”.

A terceira arte, nessa escala de Hegel, é a “arte do discurso”, da poesia em geral. Para ele, é a arte absoluta, é a verdade. Ela tem como elemento o recurso rico e infinito da fala, **que pode representar tudo que o espírito pode conceber** (destaque nosso). Para Hegel, o som é apenas a exteriorização abstrata. A fala é o som com complemento, com conteúdo, a qual leva um conteúdo determinado à representação, e de acordo com o modo da arte, mas não para a intuição exterior, sensível. Hegel diz que a arte da fala é a fala por si só, o *épos*, “a representação na representação”. Uma segunda posição é a fala subjetiva, lírica, que, devido à sua subjetividade, pode se combinar com a música, pois “trata-se da fala com música e gestos”, ou seja, uma continuação até a dança. Em seguida vem o drama. Nesta, de acordo com Hegel, a arte regressa a si mesma, na qual a obra de arte, que é produzida por um homem, é levada à representação também por outro homem, homem este “efetivamente real”. Este, assim, é o homem em que a matéria da obra de arte se dá a conhecer.

Para Hegel, são estas as formas determinadas da arte. E diz ele que uma subdivisão deve buscar todas essas artes nessa linha exposta por ele, para a representação, o conteúdo e a exposição. Ficando a poesia no campo mais rico, “incomensurável”. Além disso:

²⁵⁷ WERLE, 2005, pág. 41.

Cada arte particular possui seus próprios limites. A representação pode suportar muito mais do que a intuição; na poesia a discrepância pode ser levada até o feio, pois ela aqui é passível de desaparecer, mas na pintura isso não pode ser permitido, pois o eticamente feio ao mesmo tempo se torna o fisicamente feio e está preso à tela. (Curso de 1826; Caderno de Kerler, p. 90, *apud* WERLE, 2005, pág. 74)

Essa divisão passa a fazer sentido na medida em que se reconhece que o “desenvolvimento da arquitetura para a poesia corresponde ao desenvolvimento das formas hegelianas da arte na medida em que ela é linear – conduz da exterioridade à interioridade” (WERLE, 2005, pág. 80-1).

A pergunta que se faz é se essas formas individuais das cinco artes (arquitetura, escultura, pintura, música, poesia) e “diferenciadas do Ideal que se realiza em cada obra”, se submeteriam ao mesmo progresso do espírito sobre a matéria, pois teríamos assim tanto uma progressão das formas particulares (idades simbólica, clássica e romântica) e das artes particulares, visto que estas devem a sua existência àquelas.

Uma das dificuldades apontada na introdução citada concerne ao estabelecimento da correspondência das três idades da arte e cinco artes particulares que representam cada idade, em que três artes estão relacionadas à arte romântica. Isso é problemático porque confunde a noção de “arte privilegiada” de cada idade.

Hegel desenvolve a hierarquia das artes como uma modalidade espiritual (o espírito absoluto), assim, essa hierarquia se dará também por meio de uma hierarquia voltada à espiritualidade. A poesia vai do elemento mais sensível, em oposição à matéria pesada, como a arquitetura.

O filósofo não justifica esta estrutura na poesia, e sim nas outras artes, arquitetura, escultura, pintura e música, as artes sensório-intuitivas, pois elas estão submetidas mais ao caráter extrínseco do gosto. Para Hegel, o gosto não é essencial na arte, somente forma uma camada sensível, que nos protege de tudo que nos atinge, sobretudo das nossas próprias construções, e das obras de arte. Essas formas, que nos atingem, são arranhadas por elementos intuitivos e sensórios, que se apresentam na forma mais clara por meio de uma linguagem literária. Quando Hegel discute a arte em contextos mais

sistemáticos, não leva muito em conta a poesia, mas a arquitetura ou as artes plásticas. A poesia é a arte universal para Hegel, mas, o é numa medida específica, como assinala Gadamer:

Neste caso chama a atenção junto à formação conceitual diretriz, junto à divisão das épocas da arte em arte simbólica, clássica e romântica, o fato de não ser na poesia que esta formação encontra uma justificação correta, mas manifestamente nas artes sensório-intuitivas, na arquitetura, na escultura, na pintura ou na música. Isto tem uma boa razão de ser. As artes sensório-intuitivas estão muito mais submetidas ao caráter extrínseco do gosto. A mudança do gosto acha-se abertamente à luz e se oferece, por isto, de maneira particular à articulação da história da arte. Como Hegel bem o viu, o gosto não é em verdade o essencial na arte, mas ele forma por assim dizer a sua pele sensível, da qual precisamos para nos proteger contra a provocação e a afluência de tudo aquilo que vem ao nosso encontro, e, com isso, também contra a provocação de nossos próprios construtos, de nossas obras e obras de arte. Esta "pele" relativa ao gosto é passível de ser ferida pelo elemento sensório-intuitivo em um grau mais elevado do que acontece por meio das cruzes mais crassas que possuem uma forma linguístico-literária. (GADAMER, 2010, pág. 70)

No interior da hierarquia, ela assume uma posição distinta no esquema das artes. Quanto mais afastada do sensível, e próxima da espiritualização, essa hierarquia representa o nível mais alto. Como a poesia tem a sua manifestação de existência na consciência. As obras de arte que são representadas na intuição são as de formas inferiores, como a arquitetura. É por isso que a arquitetura é contraponto extremo à poesia, pois quase não se manifesta espiritualmente, “quase não é espírito”, nas palavras de Gadamer “só o é simbólica e alusivamente”:

... ao discutir o tema genérico da arte em contextos sistemáticos, nunca ter tido particularmente em vista pela "arte" a poesia, mas sim ou bem a arquitetura, ou bem as artes plásticas. Tal como Hegel com certeza o vê a poesia é a "arte universal" em uma medida específica. Não obstante, a poesia assume uma posição insigne no interior da esquemática da preleção sobre estética. Na hierarquia relativa ao afastamento cada vez mais intenso do sensível e à crescente espiritualização, ela representa o último nível. Como Hegel o diz, ela tem a sua existência somente na própria consciência. Não são senão as formas interiores da representação e da intuição que tornam aqui a obra de arte uma obra de arte ou que a apresentam enquanto obra de arte. Nesta medida, a poesia é a

contraparte extrema da arquitetura, que quase não é mais espírito – só o é simbólica e alusivamente –, e, segundo sua natureza, só pertence às cercanias do espírito. (GADAMER, 2010, pág. 70)

Na poesia, o material da arte não é algo que apareça sensivelmente, mas sim o que é trazido na aparição da imaginação. Hegel explica essa situação de a poesia ser a arte universal porque não se realiza por meio de nenhum material, e sim e suas condições imateriais de se manifestar, como reforçado por Gadamer, em relação às formas linguístico-literárias que a poesia assume.

A poesia tem uma posição privilegiada em relação à divisão das artes também por outros motivos. Enquanto parte de formas universais de intuição, por meio do tempo e do espaço, ela difere da pintura e da música, que estão presas a estes aspectos. O elemento do espaço é a pintura, enquanto o do tempo é a música. Na poesia, esses dois aspectos se mostram na poesia como ponto de espírito, quando o sujeito que pensa se liga ao infinito da representação como o som. Neste ponto Hegel segue Kant, pois a apreensão dos sentidos estéticos – de maneira geral – se dá no próprio indivíduo. Com isso “Hegel articula-se com isto e utiliza expressamente o conceito de totalidade de uma maneira similar para distinção da poesia, um conceito por meio do qual a poesia se distingue de todas as outras formas artísticas”.²⁵⁸

Uma das dificuldades apontadas na introdução dos Cursos de Estética, de Hegel concerne ao estabelecimento da correspondência das três idades da arte e cinco artes particulares que representam cada idade, em que três artes estão relacionadas à arte romântica. Isso é problemático porque confunde a noção de “arte privilegiada” de cada idade.

Outra dificuldade diz respeito à poesia e a música. Como a arquitetura representa a “matéria inerte”, a escultura é representada pela “matéria e forma”, a “aparência da vida orgânica”, a pintura representa a “aparência visual em duas dimensões”, a música, a interioridade subjetiva, que é ligada ao tempo, sendo, dessa forma, passageira, transitória, e a poesia como a “subjetividade exteriorizada nas palavras”, essa hierarquia espiritual tem a poesia no seu mais alto grau, não se poderia objetar que conserva no entanto

²⁵⁸ GADAMER, 2010, p.73.

um laço tenaz com a matéria da linguagem, com as palavras, com o trabalho da língua, muito mais que a música, arte temporal, fugidia, mais próxima dos "anjos" e do divino? Para Gadamer, isso se dá de outra forma:

A formação do material só pode ser evidentemente afirmada no caso da poesia em um sentido muito impróprio. Já junto à música, o discurso acerca do material sonoro é insatisfatório. No caso da poesia, tal como Hegel o diz expressamente, transforma-se completamente toda a relação com o material, uma vez que o "material" não é de maneira alguma algo que aparece sensivelmente, mas aquilo que é trazido à aparição na imaginação interior (III, 231). Com estes conceitos, Hegel justifica aqui a pretensão da poesia de ser a arte universal. Ela não é restrita em suas condições de realização por nenhum material sensível. GADAMER, 2010, p.73.

Todavia, a conveniência de um sistema que tem por fundamento a Ideia, para se chegar ao Conceito, ao Universal, privilegia a necessidade de se ter uma arte que transcenda sua subjetividade e se manifesta ao mundo, por isso que se escolheu a poesia, pois, para Hegel, a poesia, ao contrário da música, não tem pátria.

Ainda, um dos problemas sempre apontados pelos comentadores de Hegel em relação às artes é o problema da periodização, uma vez que as artes estão em todas as épocas simultaneamente, teremos em cada época uma arte específica privilegiada²⁵⁹. Assim, a arquitetura tem a sua representação na arte simbólica; a escultura, a música e a pintura, na arte romântica. As artes particulares, nesse desenvolvimento marcado pelo tempo, representam uma “espiritualização progressiva”, tendo no início a forma bruta, a matéria, manifestada pela arquitetura, e ao final o espírito puro, interiorizado e com o domínio absoluto da matéria: a poesia. Para Hösle (2007), as artes, nesse sistema de Hegel, baseiam-se na premissa de que todo o sistema se orienta pelas três formas da arte, assim

a introdução de seu próprio sistema, tal qual desenvolvida no final da Introdução “a *Estética*, não é menos exterior – ela repousa, em

²⁵⁹ Hegel, *Estética*, Aubier, 1964, cuja tradução se encontra disponível em português: <http://giannell.sites.uol.com.br/HEGEL.htm>.

última instância, sobre uma *concepção* cuja legitimidade não está nem de longe demonstrada. Hegel parte da pressuposição de que o belo teria de se realizar primeiramente como Deus único. Em face deste, porém, ele teria, em segundo lugar, de se desenvolver no sentido dos extremos, de um lado, do ambiente natural exterior, de outro lado da existência subjetiva da divindade na percepção da comunidade. Aquele primeiro extremo resultaria na arquitetura como o “lugar para Deus”, no qual este entraria na condição da própria arte plástica. A interioridade da comunidade, finalmente, conduziria a uma particularização da expressão na pintura, na música e na poesia. A arquitetura seria aqui a arte simbólica; a arte plástica seria a arte clássica; pintura, música e poesia seriam as artes românticas – pois não seria possível expressar o espírito na arquitetura, a realidade permaneceria portanto em “face da idéia impenetrada enquanto algo exterior ou perfeito equilíbrio ente significado espiritual e forma sensorial; na pintura, na música e na poesia, finalmente, predominaria o subjetivo e ideal “à custa da generalidade objetiva do teor, assim como da fusão com o imediatamente sensorial”. (idem, pág. 680)

4.2 – A arquitetura

Desde que iniciamos as leituras de Hegel, a partir, principalmente, do seu *Cursos de Estética* (em várias traduções), percebemos a posição que é colocada a arquitetura dentro do seu sistema das artes. Hegel, sim, ao contrário de Kant, elabora uma organização para sistematizar a hierarquia das artes. De maneira que nos cabe, agora, entender o porquê dessa posição da arquitetura no sistema de Hegel.

Na versão de Kehler, Hegel toma o belo dentro das três formas: o simbólico, o clássico e o romântico²⁶⁰. Cada uma das artes particulares o belo

²⁶⁰ *Filosofia del arte o Estética*, pág. 375-79:

I. Arquitectura

Ha de señalarse que, como hemos visto, todo lo bello está en las tres formas de lo simbólico, lo clásico y lo romántico. Cada arte particular es algo bello, y por esto lo bello [de la arquitectura] se halla en esas tres formas: arquitectura simbólica, [clásica] y romántica. En otras artes tal diferencia destaca menos, pero tiene siempre su determinación. En la poesía [es] esencial. En la escultura y la pintura estas diferencias no son de tanta importancia.

En segundo lugar podría apuntarse que todo arte tiene también un devenir conforme a su tipo y modo, un inicio, [una] plenitud [y un] declive. El tipo y modo de la exposición corresponde más a la manera; en tanto algo general, se trata del estilo. En todo arte, incluso en su [primera] forma particular, el arte simbólico en general, se distinguen tres tipos de estilo: el estilo severo, el clásico y el agradable. [No queremos] extendernos demasiado en ello. En todas las artes se da esta diferencia. En la escultura, por ejemplo, las obras griegas muestran el estilo rudo, severo, en el que a la vez domina lo tradicional, lo

está inserido, de maneira que o belo da arquitetura está também dentro dessas três formas: a arquitetura simbólica, a arquitetura clássica e a arquitetura romântica. Nas outras artes, diz ele, tal divisão se destaca menos, porque tem sempre suas determinações. Além disso, toda arte tem um devir, uma transformação, de acordo com o seu tipo e modo, com um início, uma plenitude e um declive, e em toda arte, também, desde a sua primeira forma particular, que é a arte simbólica em geral, distingue-se três tipos de estilo: o severo (rústico), o clássico e o agradável. Todas as artes, segundo Hegel, apresentam essa diferença.

Na arquitetura, tida por ele como a arte da construção, o belo artístico se articula em seu corpo de forma que nela se tem a determinação de ser o ‘receptáculo circundante do sujeito’, em torno da ideia individual. Esta é a arquitetura clássica. Ela é uma referência ao deus, cujo templo o circunda.

no libre; el estilo clásico [es el] estilo perfecto, donde lo espiritual se libera de eso tradicional, eclesiástico, cotidiano. [375]

Así pues, la arquitectura, el arte de la construcción, [es nuestro objeto en primer lugar]. Ello le viene asignado en la posición del conjunto, en tanto el conjunto de lo bello artístico se ha articulado en sus órganos de manera que la arquitectura tiene la determinación de ser el receptáculo circundante del sujeto, el entorno del ideal individual. Esto es la arquitectura clásica. La romántica posee aún algo simbólico. Primeramente hemos captado el modo general: que se trata de un dar forma a lo inorgánico, sin ser esa forma [375] todavía la subjetividad como tal, pues esta es el principio del ideal propiamente dicho, que se es el mismo, incluso exteriormente, forma existente. Ésta luego significa algo, se refiere a un otro; en la arquitectura clásica [yace] una referencia al dios, cuyo templo es lo circundante; el significado puede hallarse además en la forma misma, en cuyo caso se pasa a lo simbólico. Aquí también puede hablarse del inicio del arte en general.

Cual [es] el primer arte? [Hay sobre ello] todo tipo de representaciones; en la pintura [sería] la silueta y similares. Que los hombres tempranamente danzaban o cantaban de varia manera puede presuponerse atendiendo a la naturalidad psicológica; pero eso no es arte. Conforme al concepto, la arquitectura constituye el inicio propiamente dicho del arte. Lo primero es [el] dar forma a lo inorgánico. Esto ha de tomarse históricamente: la arquitectura simbólica es muy anterior a la escultura y la pintura. Pensemos primero en una casa, [donde] el espacio, [aún] sin medida, viene dividido por el individuo, lo convierte en su espacio, lo individualiza. Según ello no tenemos más que algo inorgánico y formas, [de modo] que esto represente algo, tenga significado; es [algo] intencional, algo hecho; a lo inorgánico no se le ha dejado tal como es, sino que ha sido determinado intencionadamente, de manera que signifique algo y sea algo espiritual.

Lo dicho abstractamente se confirma al recordar las bases de la arquitectura: si fue lo primero la construcción en madera o en piedra. [377]

Esto tercero podemos llamarlo la arquitectura autónoma y, al haber en tal construcción un significado, esta arquitectura autónoma es simbólica; [a ella sigue en primer lugar] la [arquitectura] clásica, después [La] romántica. La arquitectura autónoma [ES] también históricamente el primer arte. [Es] autónoma. En tanto que la arquitectura constituye un recinto sirve como vivienda, para la imagen divina, sólo tiene su significado en un otro. La pirámide está destinada a preservar momias; no es autónoma. Arquitectura autónoma [es aquella] que tiene su fin en ella misma, por eso [es] simbólica. En esto se ha reparado demasiado poco; sólo cuando esta [arquitectura simbólica] se desmorona obtenemos la clásica. [379]

Aqui, segundo o filósofo, é o que podemos chamar de “início da arte em geral”.

Para a pergunta que Hegel faz: “Qual é a primeira arte?”, ele responde: para ela, há todo tipo de representações, dessa forma, a arquitetura constitui o início da arte propriamente dito, pois é a primeira a dar forma ao inorgânico, de maneira que ela é muito anterior à escultura e à pintura. Hegel ilustra isso com o exemplo de uma casa, em que o espaço é dividido pelo indivíduo e o converte em seu espaço, ou seja, o individualiza. Dessa forma, para Hegel, tem-se mais do que algo inorgânico e do que formas, de maneira que se tem, assim, algo que é representado, algo que “significa”, que é intencional e também algo feito. Portanto, o inorgânico apresenta uma determinação intencionadamente, ou seja, significa algo, e algo espiritual.

A arte, em Hegel, é tida como a expressão sensível da liberdade humana. Para tal, essa liberdade deve se mostrar em relação ao que o espírito livre é em relação ao que ele não é, ao espírito que não é livre, destituído de vida e de matéria orgânica, aquilo que a gravidade puxa para baixo, a arte, então, de acordo com Hegel, é a transformação desses materiais pesados, a matéria bruta na expressão da liberdade espiritual. A arte, dessa forma, é a transformação da matéria bruta na expressão da liberdade humana, que é o que Hegel chama de “formação do inorgânico”. Dessa maneira, é a matéria pesada, a matéria bruta que dá forma à arte, como no caso da escultura. A arquitetura designa uma forma abstrata e inorgânica criada pelo entendimento humano. Para Hegel, a arquitetura não se importa com a disposição de simetria e harmonia. Criada pela escultura, pois ela – a arquitetura – não tem tanta importância se transforma uma expressão direta de liberdade humana a partir de uma forma artificial, ao contrário da expressão direta da liberdade espiritual criada na escultura. De maneira que a arquitetura vai cumprir apenas a sua funcionalidade ao criar templos clássicos em casa para as estátuas dos deuses.

Na arquitetura simbólica, tem-se o que primeiramente produz uma necessidade para a arte, este tipo de arquitetura é o que Hegel chama de autônoma, também a primeira arte historicamente. Ela é autônoma porque tem um fim em si mesma, por isso ela é simbólica. Dessa forma, esse tipo de

arquitetura, por ser uma obra realizada por homens, deve ter um sentido para o espírito. Ainda, uma vez que ela é um ponto de unificação para os homens, tem-se, com isso, o que Hegel chama de “mais ou menos um fim superior, uma finalidade superior”.

Na arquitetura clássica, diferentemente da simbólica, ela é abstrata e serve fundamentalmente para um fim, em que as formas exteriores se combinam de forma mecânica. Neste caso, o tipo de representação principal para esse tipo de arquitetura é o templo, ou seja, a arquitetura religiosa.

Com o surgimento da arquitetura clássica na Grécia, as construções passam de uma forma primitiva e independente, se enquadram numa categoria de arquitetura simbólica. (*Estética*, 2: 635). Essas construções se tornam, assim, obras de arquitetura escultórica ou podemos entendê-las como obras escultóricas de arquitetura? Se as entendermos com obras de escultura, elas os são na medida em que servem ao próprio bem, sem servir, no entanto, para que as usem como abrigo ou se coloquem coisas nelas. Por outro lado, se são realmente obras de arquitetura, elas são pelo que falta de animação espiritual, como o que se tem presente numa escultura. Por serem organizadas em linhas, em colunas, não apresentam uma individualidade distinta. Algumas dessas obras, como exemplifica Hegel, são simbólicas na medida que representam algo para aqueles que as construíram, e não servem apenas para o abrigo ou segurança das pessoas.

Cabe aqui, então, o questionamento, a partir do que pensa Hegel sobre a arquitetura, de se saber se ela é realmente arte ou apenas espaço construído. Se a resposta for esta última, Hegel então valida o seu sistema, em colocar a arquitetura como a mais baixa dentro da hierarquia das artes, uma vez que essas construções que têm significado em si, como é o caso das formas independentes de construção. Os seus significados consistem em representar suas formas e os números de partes que a compõem. Apesar de que, no caso das pirâmides, estas comportam um significado em dois níveis: o corpóreo (a construção propriamente dita) e o espiritual (aquilo que ela significa). Neste caso, para Hegel, este tipo de construção já caminha pra uma aproximação de uma obra arquitetônica, embora fiquem aquém da arquitetura clássica propriamente dita, de acordo com a concepção de Hegel, uma vez que o

significado que as pirâmides apresentam estão escondidas dentro delas, de maneira que elas têm dentro de si mesmas, o significado oculto daquilo que representam, ou seja, elas servem como corpo para representarem uma ideia, que é a alma²⁶¹. Além do que, para Hegel, elas são a representação máxima de arte simbólica.

Por fim, na divisão das formas artísticas arquitetônicas para Hegel, temos a arquitetura romântica, à qual pertence a arquitetura gótica, ou ainda, como ele assinala: a “arquitetura propriamente germânica, propriamente cristã”. Nesse caso, por ser cristã, tem-se, como fundamento, a casa totalmente fechada, na qual o espírito do homem se recluso em si mesmo, e assim recorre o seu ânimo para a devoção, afastando-se do mundo exterior.

Cabe destacar aqui, ainda, que, no caso da arquitetura gótica (romântica), tem-se, por um lado, uma alusão ao sublime e, por outro, um empenho no desenvolvimento da sensação de maneira que se tem uma conformidade a um fim para o ânimo e o espírito, e também, no sublime, aspira-se a uma imersão do sujeito em si mesmo²⁶².

Como para Hegel a arte é a expressão do sensível e do divino, além da expressão da liberdade humana, ela deve representar o que é livre em oposição ao que não é livre, ou seja, aquilo que apresenta resistência em relação à gravidade, em outras palavras, a matéria inorgânica, representado, em relação à arte, sobretudo por meio da arquitetura. A arte torna-se, dessa forma, a transformação daquilo que é a matéria bruta em algo que se torna a liberdade do espírito, como no caso da escultura. A arquitetura, então, expressa uma forma criada a partir de algo inorgânico sendo fruto do entendimento humano, estabelecendo critérios de simetria e de harmonia. Como a arquitetura transforma algo artificial (a pedra, a madeira, o metal, etc.) em algo que é fruto da expressão do entendimento humano e da liberdade espiritual do homem, ela passa a ter uma finalidade quando se criam templos, como é o caso da arquitetura clássica.

²⁶¹ Anotações de aulas do profº Flávio Kothe.

²⁶² “Así, en la arquitectura gótica se halla por un lado la alusión a lo sublime, por el otro el esmero en el desarrollo de lo nimio; éste es en conjunto su carácter principal. Se trata de una conformidad a fin para el ánimo y el sentimiento; se [aspira a] lo sublime y a la inmersión del sujeto en si mismo. Los espacios son amplios y sombríos, aislados de la naturaleza e incluso de la luz del día”, pág. 405.

Há uma preocupação de Hegel apenas nas formas de arquitetura enquanto expressões de arte, e não como construções distintas daquelas que ele enquadra nas três formas de arte arquitetônica – simbólica, clássica e romântica –, uma vez que não há exemplos de outros tipos de construções mais simplificadas, como habitações que manifestam um interesse, em nós, de conforto e segurança. Para Hegel, a arquitetura não tem condições de ambicionar ser uma arte genuína porque ela não é uma expressão direta da liberdade do espírito em si mesma, como é o caso da escultura. Além disso, a arquitetura tem uma certa limitação, para Hegel, porque ela expressa significados que não são claramente determinados, uma vez que ela é sempre – ou quase sempre – feita em função de uma utilidade, e isso a separa da pretensão de expressar claramente a liberdade do espírito, uma vez que temos que compreender a arquitetura como forma artística também em função do seu caráter prático e cotidiano.

Hegel insiste que a finalidade de um templo é servir ao propósito a que ele se destina, a proteção do deus. Ou seja, a forma do templo deve conter apenas os recursos que ele dispõe para a sua finalidade. Se for vista como arte, a arquitetura, nesse sentido, passa a questionar tudo aquilo que é entendido sob a ótica de arte (voltada para o prazer em função do beleza), o belo adequado a finalidades, como coloca Kant. Se, para Hegel, a arquitetura está aquém da arte propriamente dita, essa assim está porque não representa a expressão direta da liberdade espiritual em si (como se apresenta na forma da escultura). Isso pode ser uma limitação da arquitetura, em Hegel, porque as partes separadas de uma obra arquitetônica apresentam significados indeterminados. Para Hegel, a arquitetura não expressa ou manifesta nenhuma liberdade espiritual, apesar de representar, em muitos casos, uma expressão de uma ideia verdadeira, além de tornar-se necessária para a compreensão de um entendimento estético ou mesmo religioso (como os templos). A dificuldade quanto à arquitetura encontrada por Hegel reside, a nosso ver, numa compreensão que distingue a arte da arquitetura em função de sua utilidade ou de sua finalidade prática.

Se o que vale para Hegel, na arquitetura, é a evidência que a gravidade apresenta, ela se dá, sobremaneira, na arte que ele considera a arte não-

espiritual, que se configura apenas pelas leis da gravidade. Se na escultura as formas independentes e autônomas se bastam por si mesmas, na arquitetura, para Hegel, ela só valerá, como arte se houver uma necessidade externa ou uma finalidade, havendo, dessa forma, uma finalidade que servirá como ponto de partida para o desenvolvimento da arquitetura como arte. Deve-se considerar a limitação daquilo que é construído e que se associa à matéria. Se entendermos que a arquitetura parte da forma e da representação, como propõe Hegel, teremos que reconhecer que a carga espiritual que ela carrega vai se dar pelo material que antecipa o objeto construído, e não o fim último desse material, a saber, a obra arquitetônica. Para Hegel, a arquitetura, como a arte mais primitiva, é limitada, por ser associada à matéria e, como forma de representação, não percebe a carga espiritual que o objeto carrega.

Como mostra Scruton, a arquitetura, para Hegel, é um meio de arte “semi-articulado”, pois não expressa completamente a Ideia, o que a relega ao nível do puro simbolismo, sendo redimida, portanto, por outros elementos, como a estatutária e o ornamento.²⁶³ E isso se dá pelo interesse que as artes abstratas despertam, como no caso do teatro, da poesia e da escultura. A música desperta outro tipo de interesse, a partir da sua expressividade e das sensações que sugere, o que está em comum com as artes representativas. A arquitetura, por outro lado, se distingue de outras artes por certos traços, que determinam a nossa atitude para com ela.²⁶⁴

Para Kothe²⁶⁵, à medida que a arquitetura deixou de ser vista apenas como um espaço construído, tornando-se arte, ela se tornou mais próxima das características presentes na escultura. Como a arquitetura tem uma finalidade, e a construção dela se dá em função dessa finalidade, da sua destinação, ela assume a configuração de um utensílio, assim, a arquitetura torna-se uma arte “quando passa a ser um signo e mais que um signo, a concretização de uma ideia: um símbolo, uma alegoria, uma linguagem concreta”.²⁶⁶

Hegel aproxima a arquitetura do problema geométrico, com sua abstração, o que torna a sua singularidade mais específica, pois compromete-

²⁶³ Roger Scruton: *Estética da Arquitetura*, 1983, pág. 14.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Omar Franco e a leveza do aço, texto inédito.

²⁶⁶ Idem.

se com os hábitos das pessoas com o seu uso, como forma de habitação e construção, impedindo, assim, a realização livre das demais artes, que não se vinculam, necessariamente, a uma finalidade específica. Mas todas as artes têm em si um princípio de construção (nesse sentido, um “princípio arquitetônico”), “uma estrutura fundante que se manifesta inclusive em detalhes”²⁶⁷, de maneira que o princípio de construção da arquitetura está também em todas as artes, e mais, usa também de materiais particulares e concretos às suas execuções, independente da matéria que usa.

Dizer que a poesia é a mais espiritual das artes, como quer Hegel, por serem “imateriais” (no sentido de que não usam materiais para a sua manifestação) é, de certo modo, uma falácia, pois ela usa de meios materiais para a sua realização, seja na forma escrita, seja na utilização da voz, com a literatura oral. Aqui, esta modalidade se aproxima também do canto, pois se realiza à medida em que é ‘executada’, como também numa composição musical. Dessa forma, todas as artes são materiais, e nenhuma é mais espiritual que as outras. As artes se distinguem e se justificam por aquilo que elas têm de diferente em relação às demais, fazendo e dizendo o que não pode(ria) ser expresso por outra. Como escreve Kothe,

As várias artes têm leis gerais que as unem num sistema de aproximações e contrastes e que possibilitam que se fale em Estética e Filosofia da Arte. As diferenças de linguagem são tão marcantes entre elas que um artista hábil em uma tende a ser inábil nas demais, especialmente nas de outros sentidos.²⁶⁸

Portanto, antes de mais nada devemos nos libertar da *espacialidade*, enquanto forma da sensibilidade (da exterioridade) por excelência, e assim, compreendemos porque, segundo Hegel, o primeiro gênero artístico, começando evidentemente pelo ponto mais baixo, é a *arquitetura*; não somente ela se desenvolve nas três dimensões do espaço, mas além disso os materiais de que se serve para representar a Idéia – ou antes: para abrigá-la, já que se exercício favorito é a construção de templos – são integralmente

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ Idem.

tomados de empréstimo à natureza inorgânica. Ela se situa, por conseguinte, muito longe da espiritualidade verdadeira e por isso tem essencialmente a vocação de corresponder à arte simbólica. (FERRY, 1994, pág. 197)

4.3 – A poesia

Para Hegel, a poesia é a arte mais perfeita, a primeira, por atribuí-la à comunidade, ao ânimo e ao sujeito. A pintura, como arte para o olho, e a música está no outro extremo, como interioridade abstrata. A poesia também pode ter conteúdo externo, como o caso das demais artes, como a escultura e a pintura, mas não para o olho e os ouvidos, mas sim para a representação. Dessa forma, na poesia, a interioridade está imediatamente unificada com o espírito. A poesia corresponde ao reino da representação, e o seu elemento é o mais rico, e, de acordo com Hegel, a “poesia tem a liberdade de difundir-se pelo todo particular”, e “o conteúdo da poesia é o espiritual em sua determinidade”, de maneira que se torna uma figura livre, um todo, com independência ou determinado com um desejo, uma vontade²⁶⁹.

A arte, para Hegel, sai para a sua realidade sensível, e desse modo também para os *sentidos*: “Os sentidos, por serem *sentidos*, isto é, por se referirem ao material, ao que está um fora do outro e ao múltiplo em si mesmo, são eles mesmos diversos: tato, olfato, paladar, audição e visão”. Hegel não tratará de demonstrar “a necessidade interior desta totalidade e a sua articulação”, dizendo que esta é uma questão da filosofia da natureza. O filósofo tratará somente de responder à pergunta de “saber se todos esses

²⁶⁹ *El arte más perfecto, el arte kat' exochén, [es la poesía]. [Es] la tercera junto a las dos primeras artes que hemos atribuido a la comunidad, al ánimo, al sujeto. En la pintura, el arte es para el ojo, la música constituye el otro extremo, abstracta interioridad; también la poesía posee contenido exterior, pero no para oído y ojo, sino [para la] representación, y por eso [en la poesía] la interioridad esta inmediatamente unificada consigo. El reino de la representación corresponde a la poesía; su elemento es el más rico. El lenguaje, colección de signos de la representación, es el modo en que uno se manifiesta exteriormente; ella posee este elemento inmediatamente obediente a lo interno, creado melodiosamente (pág. 461).*

(...) Como en las otras artes, tal es su contenido en general; pero en tanto se encuentra a sus anchas en el reino de la representación y pertenece a la comunidad, a la particularidad, tiene la libertad de difundirse por todo lo particular. Más precisamente, el contenido de la poesía es lo espiritual en su determinidad, lo humano, pero de manera que constituye una figura libre, un todo, con independencia de que venga restringido o determinado como uno desee (HEGEL, 2006, pág. 463).

sentidos – e quando não, qual deles então – têm a capacidade, segundo seu conceito, de serem órgãos para a apreensão de obras de arte”. E delimita mais ainda a sua investigação, pois exclui “o tato, o paladar e o olfato”. Portanto, para Hegel:

A primeira coisa que se oferece neste contexto como importante é o ponto de vista de que a arte também se dirige aos sentidos, pois suas configurações mantêm agora a determinação de sair da realidade sensível, de tal sorte que a determinidade destes sentidos e sua materialidade correspondente, na qual a obra de arte se objetiva, devem fornecer o fundamento de divisão para as artes particulares. (Werke 14, p. 254, *apud* WERLE, 2005, p. 40)

Segundo o filósofo, a *visão* tem uma relação teórica com os objetos por meio da luz, “essa matéria por assim dizer imaterial, a qual também deixa persistirem os objetos [*Objekte*] livres por si mesmos”. Quanto à *audição* (outro sentido teórico para ele), esta se revela o oposto, pois: “Em vez da forma, cor, etc., a audição tem a ver com o som, com a vibração do corpo, que não é processo algum de dissolução, tal como o olfato carece dele, mas é um mero tremor do objeto [*Gegenstand*], donde o objeto [*Objekte*] é mantido incólume” (HEGEL, 2008, p.76).

Hegel junta a estes dois sentidos um terceiro elemento, a *representação* sensível, e a sua justificativa servirá para alicerçar a base da sua divisão das artes particulares:

Este modo de concepção triplo dá à arte a conhecida divisão em artes *plásticas*, as quais elaboram o seu conteúdo visivelmente para a forma e cor objetivas exteriores, *em segundo lugar* em artes *sonoras*, a *música*, e *em terceiro lugar* na *poesia*, a qual, como arte *discursiva*, emprega o som meramente como signo, a fim de se voltar por meio dele ao interior da intuição, do sentimento e da representação espirituais (*idem*).

Para o filósofo, a visão e a audição são “caminhos” teóricos, pois a relação destes com a obra de arte não é uma relação de “apetite”, pois, se assim fosse, a obra se tornaria deficiente, e os sentidos “teóricos” tem de ser livres diante do observador, do expectador. Quanto à audição, ele diz que nada

tem a ver com objetos, mas sim com a vibração do próprio objeto. Assim, para esse sentido teórico corresponde a arte da “representação sensorial”. Portanto, as artes podem ser divididas quanto a esses aspectos sensoriais, mas Hegel adverte que, ao fazer esse tipo de divisão, elas “caem em dificuldade”. Há, no entanto, uma lacuna que Hegel não preenche para explicar quais são essas dificuldades.

Para o filósofo, a arte deve estar em conformidade com o intento da ideia da obra de arte como tal. A obra de arte, determinada dessa maneira, mostra-se de forma sensata e corresponde a ela mesma. Assim, a arte se particulariza da seguinte forma: a questão central, a totalidade inteiramente simples, é o ideal, o sujeito espiritual. Este deve, como sujeito, ter primeiro a natureza inorgânica. Esta natureza – inorgânica – não é a natureza com que o ideal se comporta na prática, mas sim teoricamente. Este ambiente do inorgânico ainda não é o ideal, mas deve subir até o ideal.

Hegel, na versão de Kehler, divide as obras de arte de acordo com a “manifestação da ideia” e os “distintos modos e maneiras de manifestação como fundamento da divisão” (HEGEL, 2006, p.369 e ss), ainda, a obra é “sensível e tem um aspecto sensível (...) para a intuição imediata e também para a representação sensível”. Assim, a obra de arte pode basear-se nisto, e “se realizará conforme o material em que a obra de arte tem sua realidade externa”. De acordo com isto, a obra de arte é voltada para sentidos distintos. O olfato, o gosto e o tato não podem ser teóricos, mas unicamente práticos. Continua o filósofo: “Ao contrário, vista e ouvido são os dois sentidos teóricos; a relação dos mesmos com a obra de arte não é uma relação de apetite, pois a obra não se torna nula, é uma relação teórica, os objetos devem permanecer livres diante de nós”.²⁷⁰

Como Hegel registra, pelas anotações de Kehler, a historiografia e a retórica, em relação aos seus conteúdos, são condicionadas por acontecimentos e eventos exteriores, sendo que a retórica tem um determinado fim externo. A poesia, ao contrário, por seu conteúdo como algo livre, deve

²⁷⁰ “Por contra, vista y oído son los dos sentidos teóricos; la relación de los mismos con la obra de arte no es una relación de apetito, [pues] la obra no deviene anulada, es una relación teórica, los objetos deben permanecer libres frente a nosotros”. (HEGEL, 2006, p.369).

ser querida por si, e o motivo pode ser arbitrário. Assim, deve-se falar em dois aspectos: o conteúdo e a expressão. A palavra é tida, então, como signo da representação, e não enquanto sons puramente.

Quanto à linguagem poética originária, ao passo que a representação é simples, da mesma forma o será a exposição, que é algo “querido” e produzido pelo espírito. Há uma linguagem de reflexão, a qual é utilizada por um povo que a fala e é algo habitual, e uma linguagem prosaico culta, que possui uma expressão apropriada para representar esse desenvolvimento culto. A linguagem do poeta, segundo Hegel, deve ser diferente, distinta das duas manifestações de linguagens anteriores. A linguagem do poeta deve expressar a intenção, o trabalho, o discernimento, e a criação é que deve se revelar, o que não acontece na fala em geral, para Hegel, ou seja, deve se apresentar outro modo de falar, adequado ao prosaico, mas “levemente” diferenciado dele, ou seja, o metafórico. Portanto

a linguagem deve aparecer como algo meditado. A inspiração, a interioridade não deve ser descuidada de todo, mas o elemento próprio do estado de discernimento deve surgir uma obra que vele em si a interioridade, profunda comoção do ânimo, e que, conforme a sua linguagem, se mostre adequada a esta interioridade.²⁷¹

Ao contrário da pintura, que representa apenas o momento, ainda que com uma grande precisão, a poesia não tem essa precisão, pelo poeta, mesmo que se dê por uma descrição fatigante²⁷². Sendo a poesia a forma mais perfeita de arte, para Hegel, ela o é não porque faz a realização do ideal da beleza com

²⁷¹ *El lenguaje debe aparecer como algo meditado. La inspiración, la interioridad no debe ser descuidada del todo, sino que en el elemento propio del estado de discernimiento debe [surgir] una obra que lleve en sí interioridad, profunda conmoción del animo, y que, conforme a su lenguaje, se muestre adecuada a esta interioridad* (HEGEL, 2006, pág. 469).

²⁷² (...) por seu lado, apenas representar um momento, ela se encontra aquém do poeta, que expõe tudo sucessivamente, mas a pintura tem a vantagem de que representa tudo com a maior precisão, e num só golpe, o que o poeta, por sua vez, não alcança nunca e mesmo a parte que nisso se encontra ele apenas atinge mediante uma descrição fatigante. Cf. Lessing no Laocoonte, onde ele expõe a diferença entre a pintura e a poesia e a sentença, e onde são esclarecidas passagens dos antigos. O pintor deve expor em singularidades simultâneas no momento da ação. (...) o sentimento é objeto essencial da pintura. (...) No que diz respeito à interioridade, a pintura também está aquém da arte da poesia. Apenas a arte da poesia pode explicitar o interior como se movendo em si mesmo. Isto é o elemento lírico do sentimento. Quando a pintura se entrega ao que é lírico, ela desconhece seus meios. Fala-se muito em poesia da pintura, mas esta é apenas deficiente e um erro. A poesia pinta, mas apreende o exterior como o interior [...]. Nota 31, sobre o Caderno de Libelt, p. 129-30, *apud* Werle, 2005, p. 76.

a conformidade entre o sensível e o espiritual, mas sim porque ela expressa o espírito na sua idealidade mais completa²⁷³, dessa forma

Hegel classifica a poesia em geral não mais como gênero da forma da arte clássica, mas como gênero característico da forma de arte “romântica”, ou seja, da forma da arte que ultrapassa o princípio harmônico do belo ideal, da adequação entre conteúdo da idéia (*ideell*) e forma ou aparição sensível, e passa a ser fundada no princípio da subjetividade ou da espiritualidade interior.²⁷⁴

Em Hegel, a poesia é tida com a terceira arte romântica, logo após a pintura e a música. Para Werle, a “relação da poesia com as artes românticas é mais forte do que o da poesia com a arquitetura e a escultura, embora os gêneros, em seu nascimento clássico, guardem uma estreita relação com a escultura (Sófocles: figuras esculturais) e com a arquitetura (Ésquilo, o coro arquitetural)” (op. cit., p.71). Aqui, pelo menos em certo entendimento, o termo “terceira” se dá no sentido da dialética hegeliana, sendo então a poesia “a síntese das artes plásticas (tese) e da música (antítese)”, em outros termos, a síntese entre a objetividade e a subjetividade. Essa questão é resolvida por Hegel mais uma vez, pelo modo dialético, pela tríade dos gêneros poéticos epopéia-lírica-drama adotada como modelo para as formas da arte.

Hösle também concorda que não é possível, nesse sistema de Hegel, que as artes –e os gêneros literários, acrescenta ele – alcancem as mais importantes percepções do belo nas várias artes sem levar em conta que o que Hegel faz é ajustar o sistema das artes pelas formas das artes²⁷⁵. Não é possível relacionar as artes a determinadas épocas, pois

do paralelo estabelecido entre as formas da arte e artes resulta o resumo da pintura, música e poesia sob o título de artes românticas; de acordo com isso, existe entre as artes plásticas e pintura uma censura maior do que entre pintura e música. Isso, porém, é, sem dúvida nenhuma, absurdo: *todas* as artes plásticas obedecem a leis estéticas próprias, as quais são distintas, por exemplo, das leis da música. (idem)

²⁷³ Márcia Cristina F. Gonçalves *O belo e o destino*, pág.180.

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ HÖSLE, 2007, pág. 691.

De acordo com Hösle, Hegel resolve esse problema, mas, ao mesmo tempo, cria outro, apontando a contradição do filósofo:

...as artes plásticas são reunidas como artes espaciais e a música lhes é contraposta enquanto arte temporal; em terceiro lugar, é abandonada a linearidade do sistema (e, com isso, o favorecimento da arte plástica). No entanto, poder-se-ia objetar contra isso que a poesia dificilmente representaria uma reobjetivação em relação à música: ela seria isso apenas com base em seu conteúdo, não com base em seu material. Se se tomasse por base esse material como critério da divisão, então seria inevitável uma ordem linear; a poesia não poderia então de maneira alguma reivindicar um *status* sintético. ((HÖSLE, 2007, pág. 692-3)

Para a nossa intenção, de averiguar a situação da hierarquia, devemos levar em conta que Hegel, a todo momento, privilegia, sem sombra de dúvidas, a posição que a poesia assume no seu sistema de classificação das artes. Hegel desenvolve a hierarquia das artes como uma modalidade espiritual (o espírito absoluto), assim, essa hierarquia se dará também por meio de uma hierarquia voltada à espiritualidade. A poesia vai do elemento mais sensível, em oposição à matéria pesada, como a arquitetura.

Hegel não justifica esta estrutura na poesia, e sim nas outras artes, arquitetura, escultura, pintura e música, as artes sensório-intuitivas, pois elas estão submetidas mais ao caráter extrínseco do gosto. Para Hegel, o gosto não é essencial na arte, somente forma uma camada sensível, que nos protege de tudo que nos atinge, sobretudo das nossas próprias construções, e das obras de arte. Essas formas, que nos atingem, são arranhadas por elementos intuitivos e sensórios, que se apresentam na forma mais clara por meio de uma linguagem literária.

Quando Hegel discute a arte em contextos mais sistemáticos, ele não leva muito em conta a poesia, mas a arquitetura ou as artes plásticas. A poesia é a arte universal para Hegel, mas o é numa medida específica (GADAMER, 2010). No interior da hierarquia, ela assume uma posição distinta no esquema das artes. Quanto mais afastada do sensível, e próxima da espiritualização, ela representa o nível mais alto. Como a poesia tem a sua manifestação de

existência na consciência. As obras de arte que são representadas na intuição são as de formas inferiores, como a arquitetura. É por isso que a arquitetura é contraponto extremo à poesia, pois quase não se manifesta espiritualmente.

Na poesia, o material da arte não é algo que apareça sensivelmente, mas sim o que é trazido na aparição da imaginação. Hegel explica essa situação de a poesia ser a arte universal porque não se realiza por meio de nenhum material, e sim e suas condições imateriais de se manifestar. A poesia tem uma posição privilegiada em relação à divisão das artes também por outros motivos. Enquanto parte de formas universais de intuição, por meio do tempo e do espaço, ela difere da pintura e da música, que estão presas a estes aspectos. O elemento do espaço é a pintura, enquanto o do tempo é a música. Na poesia, esses dois aspectos se mostram na poesia como ponto de espírito, quando o sujeito que pensa se liga ao infinito da representação como o som. Neste ponto Hegel segue Kant, pois a apreensão dos sentidos estéticos – de maneira geral – se dá no próprio indivíduo. “Hegel articula-se com isto e utiliza expressamente o conceito de totalidade de uma maneira similar para distinção da poesia, um conceito por meio do qual a poesia se distingue de todas as outras formas artísticas.” (GADAMER, 2010, p.73).

Hegel fala que se pode “caracterizar a poesia de modo mais preciso, dizendo que constitui, depois da pintura e música, a terceira arte romântica”²⁷⁶. Höslé ainda destaca outro problema quanto a isso:

... a correspondência entre formas de arte e artes faz que a *linearidade* da tríade da formas da arte, (...) se transfira ao sistema das artes (...). além disso, outras incoerências adicionais resultam do fato de Hegel... se encaminhar plenamente no sentido de interpretar a poesia como síntese de artes plásticas e música. De fato, a poesia em Hegel está em uma peculiar relação de concorrência com a arte plástica, que, enquanto arte clássica, é a mais apropriada para a realização do ideal, e, por isso, teria de estar acima da poesia, à qual, no entanto, enquanto arte total, compete, em última instância, o primado. (idem, p.691-2)

Se Hegel toma a poesia como um agrupamento sintético das artes plásticas e da música, nessa ordem de evolução e correspondência das artes,

²⁷⁶ *Esthétique*, op.cit., t.III, 2ª parte, p.9.

na linearidade das três formas da arte, a poesia não necessariamente entra em concorrência com as artes plásticas, enquanto arte adequada mais para a realização do ideal, a sua superação, o seu nível acima. As artes plásticas teriam que estar acima da poesia, pois se adéquam a uma mais perfeita realização do ideal.

Mais adiante, ele escreve que a poesia da arte, como arte particular (romântica), relaciona-se com todas as demais artes: "Também não se liga a nenhuma forma de arte, com exclusão das outras, mas é uma arte geral, capaz de moldar e exprimir sob qualquer forma todo conteúdo suscetível de encontrar acesso na imaginação²⁷⁷."

Na introdução²⁷⁸ de uma das traduções do texto sobre estética de Hegel para o francês, publicado pela editora Aubier em 1964, encontramos alguns questionamentos pertinentes quanto às problemáticas questões da arte e sua divisão propostas por Hegel. O subtítulo de um trecho do texto é "As dificuldades do sistema". Inicialmente, é destacado o problema da periodização, pois se as artes estão simultaneamente em todas as épocas, cada época privilegia uma arte específica. Assim, a arte simbólica tem a arquitetura, a arte clássica a escultura e a música e a pintura são privilegiadas pela arte romântica. As artes particulares, nesse desenvolvimento marcado pelo tempo, representam uma "espiritualização progressiva", tendo no início a forma bruta, a matéria, manifestada pela arquitetura, e ao final o espírito puro, interiorizado e com o domínio absoluto da matéria: a poesia.

A pergunta que se faz é se essas formas individuais das cinco artes (arquitetura, escultura, pintura, música, poesia) e "diferenciadas do Ideal que se realiza em cada obra" se submeteriam ao mesmo progresso do espírito sobre a matéria, pois teríamos assim tanto uma progressão das formas particulares (idades simbólica, clássica e romântica) e das artes particulares, visto que estas devem a sua existência àquelas.

Uma das dificuldades apontada na introdução citada concerne ao estabelecimento da correspondência das três idades da arte e cinco artes particulares que representam cada idade, em que três artes estão relacionadas

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁷⁸ Cujas tradução se encontra disponível em português: <http://giannell.sites.uol.com.br/HEGEL.htm>

à arte romântica. Isso é problemático porque confunde a noção de “arte privilegiada” de cada idade.

Outra dificuldade diz respeito à poesia e a música. Como a arquitetura representa a “matéria inerte”, a escultura é representada pela “matéria e forma”, a “aparência da vida orgânica”, a pintura representa a “aparência visual em duas dimensões”, a música, a interioridade subjetiva, que é ligada ao tempo, sendo, dessa forma, passageira, transitória, e a poesia como a “subjetividade exteriorizada nas palavras”, essa hierarquia espiritual tem a poesia no seu mais alto grau, “não se poderia objetar que conserva no entanto um laço tenaz com a matéria da linguagem, com as palavras, com o trabalho da língua, muito mais que a música, arte temporal, fugidia, mais próxima dos "anjos", do divino?” Todavia, a conveniência de um sistema que tem por fundamento a Ideia, para se chegar ao Conceito, ao Universal, privilegia a necessidade de se ter uma arte que transcenda sua subjetividade e se manifesta ao mundo, por isso que se escolheu a poesia, pois, para Hegel, a poesia, ao contrário da música, não tem pátria.

As três formas de artes, feitas por Hegel, tomam por base a divisão do contexto histórico, e não exclusivamente uma divisão que cunho puramente artístico, referente à forma. Tal divisão se associa ao desenvolvimento do grau do espírito universal, e à forma como ele é apreendido. A arte mais elevada é aquela que se liberta da esfera sensível, ou seja, a arte propriamente, a arte como tal. Dessa forma, a arte que estiver mais próxima do exterior, do corpóreo, mais baixo ficará na hierarquia. Assim, no ponto mais baixo, está a arquitetura, pois esta se apresenta nas três dimensões do espaço e também porque os materiais de que se serve são tomados da natureza inorgânica. Como não está próxima da espiritualidade, a sua correspondência se dá com a arte simbólica.

Como a arte busca a espiritualização, por meio dos materiais que se serve, as etapas da humanização de Deus, por meio da interiorização, como na passagem do período clássico para o romântico, à arte escultórica seguirão as demais artes, cujo fim da espacialidade se consumará. Em primeiro lugar tem-se a pintura, que espiritualiza a ação de tornar visível ao se libertar da prisão das três dimensões. Isto se dá na apreensão de sentimentos subjetivos

como um primeiro limite da interioridade. Segue-se a isto a música, aprofundando a interioridade, pois é a arte que se desvencilha da espacialidade, e, com isso, há um ganho em inferioridade, pois, para Ferry:

O exame da hierarquia, que também é, em sentido forte, *cronológica*, das diferentes artes particulares mostra-se rica em ensinamentos. Devemos, inicialmente, para compreender sua significação profunda, compreender como esta nova divisão da estética se distingue da primeira, ao mesmo tempo que se relaciona com ela de maneira direta; a trindade das grandes formas de arte – *simbolismo/ classicismo/ romantismo* – é a mais geral, aquela que enuncia os momentos da própria idéia do belo. Devemos agora, ao levarmos em conta as artes particulares, analisar a maneira concreta pela qual essas grandes etapas do conceito de beleza se encarnam no “ser-aí” (*Dasein*) exterior sob a forma de artes particulares. (...) é fácil compreender o princípio da segunda hierarquia: prosseguindo o paradoxo inerente à arte como “apresentação sensível” de uma verdade inteligível, Hegel chega muito logicamente a postular a tese de que a arte mais elevada é muito simplesmente aquela que consegue se libertar ao máximo da esfera sensível, portanto, sob certos aspectos, *do que constitui a arte como tal*. Reciprocamente, quanto mais uma arte permanecer colada à *exterioridade* do material corpóreo, mais merecerá ocupar posições inferiores da escala. (FERRY, 1994, pág. 196-7)

Esse movimento de interiorização é concluído com a poesia. Na poesia há um afastamento da forma de sensibilidade espiritualizada para tornar-se arbítrio, como no sentido de “arbitrariedade do signo” da linguística atual (Ferry, *idem*). A poesia, então, torna-se, para Hegel, a arte espiritual por excelência.

A poesia para Hegel, dessa forma, é a arte que está mais próxima da essência do espírito e da própria essência da arte, a vontade, a vida e o sentimento, a forma mais eloquente da essência da arte²⁷⁹. Ela é também a arte que cuja sensibilidade desaparece para dar lugar à espiritualidade que se representa na consciência subjetiva²⁸⁰, uma vez representa a Ideia, e essa

²⁷⁹ “Una consecuencia de esta reificación del arte fue la tentativa de identificar cuál de las bellas artes era la más adecuada a la esencia del Arte, tanto si se lo concebía como espíritu, voluntad, vida, sentimiento o forma. Muchos poetas, pero también muchos filósofos como Hegel o Comte, estaban profundamente convencidos de que la poesía era la ejemplificación más elocuente de la esencia del arte. Hegel argumentaba que la poesía estaba más próxima al espíritu que medios sensibles como el sonido, el color o la piedra.” Larry Shiner, *La invención del arte*, 2004, pág. 268.

²⁸⁰ Luc Ferry: *Homo Aestheticus*, 1994, pág. 199.

Ideia, do divino, a passagem de a uma esfera superior do espírito, a qual, de acordo com Ferry, só pode ser a religião:

A poesia é, por conseguinte, a arte de saída da arte a que aspira desde o início a história da estética, arte no interior da qual, pelo menos segundo Hegel, a sensibilidade desapareceu para dar lugar à espiritualidade *representada* na consciência subjetiva. Se levarmos em conta o fato de que a idéia que se tratava de expor era a idéia do divino, compreenderemos que o fim da arte só pode significar a passagem para uma esfera superior do espírito; entendemos igualmente que esta só pode ser a *religião*, sempre definida por Hegel como apreensão do divino sob o modo de *representação*.²⁸¹

Quando Hegel trata da bela arte em comparação com a religião, no parágrafo 562 da *Enciclopédia*, já encontramos um eco do que ele retomará em termos de conceito para as artes particulares, sobretudo para a poesia:

A *bela arte*, ao contrário, tem por condição a consciência-de-si do espírito livre, e com isso a consciência da não-autonomia do sensível e do simplesmente natural diante do espírito livre, e faz do sensível e natural, totalmente, apenas uma expressão desse espírito: é a forma interior que só exterioriza a si mesma. A isso se liga a consideração ulterior, mais elevada, de que o surgimento da arte indica o declínio de uma religião ainda presa a uma exterioridade sensível.²⁸²

De maneira que essa posição ocupada pela poesia, na hierarquia de Hegel, está na posição mais elevada porque ela tem esse caráter de aspirar a manifestação do espírito e o desprendimento do elementos materiais, como no caso da arquitetura e da escultura por exemplo, por expressar também o espírito livre.

²⁸¹ Idem.

²⁸² Hegel: *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, 1995, pág. 345.

CAPÍTULO 5 – SCHOPENHAUER

O filósofo Arthur Schopenhauer nasceu em Dantzig, na Polônia, em 22 de fevereiro de 1788. Filho de um negociante e de uma escritora, foi preparado para seguir a carreira mercantil, mas abandonou os negócios com o falecimento de seu pai, em 1805. Nesse mesmo ano, ingressa na Faculdade de Comércio de Hamburgo, mas abandona os negócios para aplicar-se às atividades intelectuais. Em 1809, ingressa na Universidade de Göttingen, no curso de Medicina, mas muda-se para a Universidade de Berlim, em 1811, a fim de estudar filosofia. É em Berlim que o filósofo assiste alguns cursos ministrados por Schleiermacher e Fichte. Schopenhauer defende, em 1813, sua tese de doutorado, intitulada “A Quádrupla Razão do Princípio de Razão Suficiente”. Após esse período, passa a se dedicar à sua principal obra, *O Mundo como Vontade e Representação*, publicado em 1818, não tendo muita atenção do público quando do seu lançamento. Em 1822, é convidado a lecionar na Universidade de Berlim, mas se vê com a sua sala de aula vazia, pois escolhera para suas conferências o mesmo horário em que Hegel ministrava suas aulas. acaba, então, pedindo demissão. Após uma epidemia de cólera que ocorreu em Berlim em 1831²⁸³, Schopenhauer vai para Frankfurt, passando o restante dos seus anos, e escreve outras obras, como “Da Vontade na Natureza” (1836), “O Livre Arbítrio” (1839) e “Os Dois Problemas Básicos de Ética” (1841). Em 1850 escreveu “As Dores do Mundo”. Falece em Frankfurt, Alemanha, no dia 21 de setembro de 1860.

A inserção de um filósofo como Schopenhauer interessa-nos aqui pelo contraponto que é feito em relação aos posicionamentos de Kant e Hegel, comparando-se o com a sistematização que ele faz quanto à classificação das artes, ainda sob a nossa ótica, que é a de averiguar o posicionamento elevado da poesia em detrimento da posição mais baixa que a arquitetura apresenta na hierarquia das artes.

²⁸³ Hegel morre em decorrência desse mal.

Tomaremos duas obras básicas de Schopenhauer para o nosso empreendimento neste capítulo, a saber, *O Mundo como Vontade e Representação*, e o livro *Metafísica do Belo*, além de alguns fragmentos de *Parerga e Paralipomena*²⁸⁴.

Faremos uma exposição de como Schopenhauer classifica as artes para, em seguida, analisar o posicionamento dele quanto à arquitetura e à poesia, e a hierarquização que ele fez das artes.

5.1. A classificação das artes

Schopenhauer, assim como Kant e Hegel, propõe sua própria classificação das artes, seguindo um critério único: os graus de objetivação da vontade, baseado nas considerações de sua obra máxima *O mundo como vontade e representação*. Nessas considerações sobre a arte e a sua classificação, Schopenhauer não difere muito do que ele registrou em três escritos distintos: o já mencionado *O mundo como vontade e representação*; os seus complementos, publicados à parte; e a obra *Metafísica do belo*, este, um conjunto de palestras feitas pelo filósofo em 1820 na Universidade de Berlim, que basicamente retoma o que ele já havia registrado em *O mundo como vontade e representação*.

No texto dos suplementos a *O mundo como vontade e representação*, intitulado “Sobre a essência íntima da arte²⁸⁵”, Schopenhauer escreve que, além da filosofia, as belas artes também podem solucionar o problema da existência, uma vez que, em cada espírito, entregue à contemplação objetiva

²⁸⁴ *Parerga e Paralipomena - escritos filosóficos menores (Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften)*, título da última obra de Schopenhauer. Publicado em 1851, é o primeiro livro de sucesso do filósofo: “Em 1851 [Schopenhauer] conclui seu livro *Parerga e Paralipomena*, [Suplementos e Crônicas], uma obra a que se dedicara durante os últimos seis anos. Tratavam-se de “escritos secundários” (*Neberwerkes*) e de “detalhes pendentes” (*Zurückgebliebene*), como ele mesmo disse ou, conforme também os definiu, de “pensamentos dispersos, ainda que sistematicamente ordenados, versando sobre temas variados”, entre os quais se encontravam os Aforismen zur Lebensweisheit [Aforismos sobre a sabedoria da vida], que se haviam de tornar tão famosos alguns anos depois.” Rüdiger Safranski: *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*, 2011, pág. 611.

²⁸⁵ Über das innere Wesen der Kunst é o suplemento 34 ao terceiro livro de *O mundo como vontade e como representação*, obra magna de Schopenhauer publicada em 1818–1819.

do mundo, ativa-se um esforço de compreender a natureza das coisas, da vida e da existência. A visão que ele tem da arte é a de que ela facilita o conhecimento das Ideias (as Ideias no sentido que Platão deu ao termo, pois é a única que Schopenhauer reconhece²⁸⁶), sendo a Ideia a única via de intuição pela qual se tem o conhecimento de algo, e esta comunicação de algo se dá pela arte:

Schopenhauer “distingue o conhecimento de acordo com o princípio da causalidade – ele Chama isso de ideia [*Vorstellung*] – , do modo íntimo e próximo ao corpo que entendia a natureza por dentro. Só em mim mesmo, explica Schopenhauer, vivencio o que o mundo ainda é, a não ser que ele me seja dado como ideia. O homem que experimenta a si mesmo vive o lado interior do mundo. (...) Além de ser uma ideia, o mundo é, para Schopenhauer, o desejo vivido no próprio corpo, como aquela obscura força que age sobre os homens e sobre a natureza.²⁸⁷

O filósofo constrói sua doutrina do belo baseado na teoria das Ideias. Para ele:

... representações intuitivas expõem somente formas e qualidades – cujo sustentáculo é a matéria e nas quais as Ideias se manifestam. Por outro lado, todo *fenômeno* de uma Ideia, na matéria, como qualidade desta, tem de aparecer; pois como fenômeno entrou em cena no princípio de razão e no *principium individuationis*, princípio de individuação. Portanto, a matéria é o elo de ligação entre Ideia e o fenômeno, ou o *principium individuationis*, modo de conhecimento do indivíduo (SCHOPENHAUER, 2003, p. 128).

Em *O mundo como vontade e representação* (doravante MCR), podemos identificar três princípios para estabelecer uma hierarquia das artes de Schopenhauer. O primeiro é da objetivação da contemplação, em que as ideias das forças naturais (resistência, gravidade, luz) correspondem à arquitetura; as ideias da “natureza vegetal” correspondem às artes dos jardins, pinturas de paisagens, etc.; à pintura e escultura de animais corresponde ao que ele chama

²⁸⁶ O conhecimento, para Platão, só se torna legítimo quando adentra a esfera do racional e o Mundo das Ideias, indo além das impressões sensoriais e do nível da opinião. Dessa forma, Platão propõe a dialética, a fim de se conquistar o verdadeiro e autêntico conhecimento, de maneira que só se tem acesso ao Mundo das Ideias por meio do conhecimento racional e filosófico, pois, acima de uma realidade “sensível” deve existir uma realidade “inteligível”, assim, a realidade mais fundamental é composta de formas abstratas, ou ideias, mas substanciais.

²⁸⁷ Rüdinger Safransky: *Romantismo, uma questão alemã*, 2010, pág. 109-10.

de “ideia da natureza animal organizada”; a ideia de “humanidade viva” está para a pintura e escultura; a ideia de “humanidade atuante” corresponde à pintura de história; por fim, a ideia de “humanidade pensante”, que são expressas pela linguagem, corresponde à poesia. O segundo princípio, como meio de hierarquizar as artes, é o da “impressão estética”, na qual a classificação se dá segundo a objetividade crescente dada ao prazer estético. Um terceiro princípio de hierarquia é dado pela manifestação de tendência e a luta das forças contrárias: quando há mudança de aspecto, há mudança de forma.

No parágrafo 45 de o MCR, ele nos diz que a tarefa da pintura histórica e da escultura é “apresentar intuitivamente de modo imediato a ideia”, pois é onde a Vontade atinge o seu lugar mais elevado. Assim, tanto na pintura histórica quanto na escultura, o lado objetivo é predominante, ficando em segundo plano o subjetivo. Se, para Schopenhauer, a Vontade não é simplesmente a atividade consciente de um ser, mas antes, uma tendência inerente a qualquer criatura de querer viver, ela une todas as manifestações vitais da múltipla natureza, ou seja, para o filósofo, as obras escultóricas não fazem mais do que representar a Ideia daquilo que o artista imaginou, por isso ela representa de modo imediato a ideia²⁸⁸. Vale ressaltar, no entanto, a proximidade que se tem, em termos de obras artísticas, da escultura com a arquitetura, como reforça Wölfflin: “Não há estátua livre que não tenha suas raízes na arquitetura. O pedestal, o apoio numa parede, a orientação espacial – tudo são momentos arquitetônicos.” (WÖLFFLIN, 2000, pág. 2000).

Abaixo imediatamente à pintura histórica e à escultura se encontra, em um grau inferior, a pintura de animais, na qual o belo com o útil é mais característico. Schopenhauer justifica isso dizendo que os animais possuem apenas o caráter do gênero, e não o caráter individual, ao contrário do que acontece com o homem, no qual o caráter do gênero se distancia do caráter individual. Assim escreve:

O motivo para isto é que os animais possuem somente caráter de gênero, e não caráter individual. Com a apresentação do

²⁸⁸ Cf. Bossert, 2011, pág. 175.

homem, porém, o caráter de gênero se distancia do caráter do indivíduo; aquele passa a ser denominado beleza (no sentido inteiramente objetivo), este contudo mantém o nome caráter ou expressão, e surge a nova dificuldade de apresentar ambos simultaneamente no indivíduo. ()

Dessa forma, a relação que se apresenta aos animais inferiores, de acordo com os graus de objetivação da Vontade, se dá somente numa relação de causa e efeito, uma vez que, para esses animais, isto só se torna útil para os animais em termos de sobrevivência.

A natureza atinge o mais alto grau numa “bela figura humana”. Isso se deve, de acordo com o filósofo, pela vitória da Vontade, que se objetiva no ser humano como o mais alto grau num indivíduo, ao contrário dos animais, cuja Vontade se manifesta pelo coletivo, pelas características coletivas das espécies. Além do mais, a Vontade mantém na forma os seus graus mais superiores.

Também a pintura histórica possui, juntamente com a beleza e a graça, o caráter como objeto principal, onde a Vontade tem nela o mais alto grau da objetivação, tendo o indivíduo uma grande importância, pois é o realce de um lado particular da humanidade. Escreve ele:

Ao se pretender apresentar a ideia da humanidade num tal âmbito, deve-se ter diante dos olhos o desdobramento de sua multiplicidade em indivíduos significativos, que por sua vez podem ser perceptíveis em sua importância apenas mediante cenas, procedimentos, ações variadas (MCR, § 48).

A importância que Schopenhauer dá a esse indivíduo, esse “lado particular da humanidade”, se dá pelo valor que ele atribui ao homem, que é dotado de uma inteligência, que por sua vez resulta na razão e tem, como consequência, a busca do conhecimento e das descobertas científicas.

Essas considerações de arte expostas até aqui, de acordo com Schopenhauer, têm em comum o fato de que elas se baseiam no princípio de que a arte se objetiva na Ideia no sentido platônico, sem serem coisas

individuais, “cuja apresentação é a meta do artista, cujo conhecimento, portanto, deve preceder sua obra como germe e origem” (MCR, § 49).

Uma vez que, para o filósofo, o fim de todas as artes é somente um, ou seja, o da apresentação das ideias, a diferença se dá nos graus de objetivação em que a vontade é apresentada, determinando o material da apresentação. Escreve ele que “mesmo as artes mais distanciadas entre si permitem esclarecimento recíproco por comparações: o que o arquiteto realiza com a matéria rígida é o mesmo que o poeta faz com a ideia da humanidade, o que resulta no: “desdobramento e esclarecimento da ideia apresentada no objeto de toda arte, da vontade se objetivando em todo grau, constitui o fim comum de todas as artes” (MCR, § 51).

Schopenhauer vai tratar da música, dando-lhe um lugar “apropriado” nessa sua sistematização das artes. Diz ele que a música “se situa inteiramente isolada de todas as outras (MCR, § 51). A música, para o filósofo, não se reconhece nenhuma cópia ou mesmo uma “reprodução das ideias dos seres no mundo”. Trata-se de uma arte grandiosa e majestosa, e ela é compreendida com grande intensidade e perfeição, “como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo”. (MCR, § 51). Escreve ele:

Segundo nosso ponto de vista, portanto, em que o efeito estético é a nossa referência, devemos lhe atribuir um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos, a cujo respeito às proporções numéricas em que é possível seu desdobramento não se comportam como o assinalado, mas apenas como o sinal. Que deve se comportar em relação ao mundo em algum sentido como apresentação em relação a apresentado, como cópia em relação a modelo, podemos deduzi-lo a partir da analogia com as demais artes, às quais todo este caráter é próprio, e com cujo efeito sobre nós o seu é inteiramente idêntico, somente mais intenso, rápido, necessário, infalível. (MCR, § 51)

Para Schopenhauer, a arquitetura e a hidráulica são os graus mais baixos da objetividade da Vontade²⁸⁹, ou seja, os temas estéticos são Ideias no

²⁸⁹ *Metafísica do belo*, pág. 149 (doravante MdB).

patamar mais baixo dessa objetivação. Acima destas, há os graus que são fornecidos pela “natureza vegetal”. Duas artes ocuparão a manifestação dessas Ideias, são elas a bela jardinagem e a pintura de paisagem. A primeira, como escreve o filósofo, “coloca o objeto ao espectador para fabricar-lhe apreensão”, à maneira da arquitetura; a segunda “repete em imagens as Ideias apreendidas” (idem). Para o filósofo, apenas parcialmente pode-se incluir a jardinagem entre as belas-artes, pois “seu efeito é bastante limitado, pois está longe de ser mestra em seu tema, como o são a arquitetura e a hidráulica” (idem). Esse belo exibido pela jardinagem volta-se e pertence quase exclusivamente à natureza.

Os jardins ingleses são planejados objetivamente, ao passo que os jardins franceses são planejados subjetivamente. Essa mesma relação dar-se-á entre as arquiteturas grega e gótica. Escreve ele que:

A arquitetura antiga traz as Ideias de gravidade e rigidez, a exprimem-se na pedra, à sua manifestação mais clara mediante a luta em que as coloca: os fins subjetivos da utilidade são com felicidade unidos a fins estéticos e objetivos. Ao contrário, nos edifícios góticos, o fim subjetivo do homem é salientado intencionalmente e expresso de maneira tirânica: aí tudo se refere ao homem e a seu serviço, para o qual o edifício existe... (SCHOPENHAUER, 2003, pág. 151).

O efeito que causa a pintura de paisagem, para Schopenhauer, é no todo, na medida em que “as Ideias expostas são graus mais elevados de objetividade da Vontade e, portanto, mais expressivas e significativas, já entra em cena aqui mais o lado objetivo da satisfação estética e conserva-se o equilíbrio com o lado subjetivo” (SCHOPENHAUER, 2003, pág. 152-3).

Na pintura de animais, o grau de objetivação da Vontade é mais elevado que o da pintura de paisagem, pois se trata de seres irracionais que “meramente intuem e não pensam” (SCHOPENHAUER, 2003, pág. 155), mesmo assim, esses são objetos da arte e a satisfação estética reside no lado objetivo. Diz ele:

Esse conhecimento das Ideias de graus mais elevados, que recebemos na pintura por intermediação alheia, **também podemos recebê-lo imediatamente pela intuição puramente contemplativa das plantas e a observação dos animais**, e estes últimos, em verdade, em seu estado livre, natural, espontâneo. (SCHOPENHAUER, 2003, pág. 156)

Schopenhauer vê na pintura de animais “diversos graus e maneiras da manifestação da Vontade” (SCHOPENHAUER, 2003, pág. 157). Quanto mais a Vontade se manifesta, mais ela se desliga da matéria que a expressa, da forma, escreve ele que

...a Vontade, ao objetivar-se nesse grau mais elevado num indivíduo, vence todas as adversidades por meio de circunstâncias favoráveis e de sua própria força, superando a resistência que lhe opunham seus fenômenos mais baixos, como as forças naturais cegas que se exteriorizam em cada matéria segundo leis físicas e químicas. (SCHOPENHAUER, 2003, pág. 161)

Essas formas, então, têm que se desligar primeiro das matérias que lhes pertencem. Continua ele:

“os fenômenos da Vontade em seus graus mais elevados têm a diversidade da forma; (...) E essa composição de partes diversas aumenta com o grau da Vontade; o corpo humano é um sistema altamente complexo de partes por inteiro diferentes, cada uma das quais possuindo vida subordinada ao todo, porém própria, *vita própria*. Que todas essas partes estejam convenientemente subordinadas entre si ao todo, que conpirem de forma harmônica para a exposição dele e nada atrofiem nem hipertrofiem – eis as condições raras cujo resultado é a beleza, o caráter da espécie perfeitamente estampado. Assim a natureza.” ((SCHOPENHAUER, 2003, pág. 161)

As considerações sobre arte, em Schopenhauer, reaparecem praticamente em todas as suas obras subsequentes a *O Mundo como Vontade e Representação*, de maneira que ele apenas glosa esse seu principal texto com complementos e variações, como se mostra no texto *Parerga e Paralipomena*, o qual, como o próprio nome sugere, adições e suplementos²⁹⁰.

²⁹⁰ Aramayo, 2001, pág. 26.

A classificação que ele faz das artes, de acordo com os graus de vontade, coloca a arquitetura na posição mais baixa, e argumenta, para isso, a materialidade do trabalho arquitetônico, e se volta para a objetivação mais etéreas das outras artes. A arquitetura, por sua materialidade, por sua necessidade à uma obediência de uma necessidade e também de uma função prática, a impedem de ter uma função estética verdadeira²⁹¹, o que, para Schopenhauer, consiste na suspensão da vontade e do desinteresse, como postulou Kant, em relação à arte como voltada a uma finalidade sem ter uma finalidade.

5.2 – A arquitetura

As artes, em Schopenhauer, vão traduzir as ideias da forma como elas se manifestam nos diferentes graus da escala dos seres. As forças elementares da matéria reinam no grau mais inferior. No parágrafo 43 de MCR, após tratar das questões inerentes ao problema da arquitetura, dos elementos desta, e da arquitetura como arte (uma vez que ele só vai tratar da arquitetura como arte, excluindo a arquitetura prática, que se volta apenas para o objetivo de servir como abrigo par o homem ou para o animal), escreve ele que a arquitetura representa os “graus mais inferiores da objetividade da vontade”:

Tais são: gravidade, coesão, rigidez, liquidez, reação contra a luz etc. Se considerarmos em seguida a arquitetura, somente como arte, abstraindo de sua destinação às finalidades úteis, em que serve à vontade e não ao conhecimento puro, portanto não sendo mais arte no nosso sentido, não podemos lhe atribuir outro propósito senão o de tornar aptas de uma intuição clara algumas daquelas ideias, que constituem os graus mais inferiores da objetividade da vontade: gravidade, coesão, rigidez, dureza, estas propriedades gerais da

²⁹¹ “Arthur Schopenhauer, en su obra central *El mundo como voluntad y como representación*, publicado en 1818, vuelve sobre la clasificación y ordenación de las artes y relega de nuevo la arquitectura a la última posición. Esta vez, el argumento determinante es la materialidad de la obra arquitectónica, que le corta el vuelo hacia la objetivación de los conceptos más etéreos de las otras artes: su implicación material, su interés y, por supuesto, su obediencia a una necesidad vital, le impiden representar una verdadera función estética, que en la concepción de Schopenhauer, siguiendo a Kant, consiste precisamente en la suspensión de la voluntad, es decir, en el desinterés.” In Carmen Rodríguez (Edición): *Introducción a la arquitectura: Conceptos fundamentales*, 2000, pág. 85.

pedra, estas primeiras, mais simples e apáticas visibilidades da vontade, tons baixos de afinação da natureza; e então ao seu lado a luz, que em muitas partes se configura em oposição a elas. (MCR, §43)

Assim, para Schopenhauer, no interesse da “bela arquitetura” há uma luta entre resistência e carga. Os temas únicos da arquitetura aqui indicados, nomeadamente resistência e carga, suporte e carga, ou sustentação e peso (de acordo com a tradução dos termos de maneira mais precisa), são tão verdadeiramente simples e que, por esse motivo, esta arte, na medida em que é uma das belas artes (mas não no sentido de que serviria a fins úteis), tem sido perfeita e completa nos assuntos essenciais desde o melhor período grego; de qualquer forma, esses temas já não parecem ser capazes de qualquer enriquecimento importante.²⁹² Afora a problemática quanto à tradução²⁹³, uma vez que o entendimento de Schopenhauer quanto à arquitetura se dá em função desses dois termos, o peso e a resistência são as forças elementares da natureza, que estão no grau inferior dessas forças elementares da matéria, “as representações mais simples e rudimentares da vontade”. São justamente essas duas forças que constituem a manifestação da vontade que existe na vida da pedra²⁹⁴. Para o filósofo, cabe à arquitetura destacar o conflito que há entre essas duas forças. Numa edificação, não só a massa, o peso, a carga, mas também a resistência – que para Schopenhauer é a manifestação da vontade na natureza – mantêm na bela obra arquitetônica o seu equilíbrio, de forma que, assim, “a arte contém e concilia as forças contrárias, torna sua oposição visível aos olhos e a transforma em harmonia.” (Bosset, 2011, pág. 205.). A fim de que um edifício seja belo, é importante e necessário que o peso seja proporcional à sua resistência, não sustentando mais nem mais nem menos do que aquilo que ela pode suportar. Além do mais, para ele, a bela arquitetura seleciona figuras regulares, “feitas a partir de linhas retas ou curvas regulares, e da mesma forma os corpos que resultam destas, tais como cubos,

²⁹² SCHOPENHAUER, 2014, pág. 84. Vol. 2.

²⁹³ Gravidade e rigidez, para a tradução de Jair Barbosa; peso e resistência, resistência e carga, suporte e carga, ou sustentação e peso, em outras traduções.

²⁹⁴ Bosset, 2011, pág. 205.

paralelepípedos, cilindros, esferas, pirâmides e cones (...) (SCHOPENHAUER, 2014, pág. 82, Vol. II).

No parágrafo 44 (de o MCR), assim como as outras artes –, embora a arquitetura seja apresentada unicamente para fins estéticos, ela não é subordinada a nenhum fim utilitário ou estranho à arte. Essa é a posição que Schopenhauer aborda para tratar da arquitetura. Daí que o grande mérito do arquiteto está em fazer uma obra arquitetônica que atinja os fins puramente estéticos mesmo criando uma obra que será usada e sujeitada aos fins utilitários²⁹⁵:

O que a arquitetura é para a ideia da gravidade, onde esta parece relacionada à rigidez, aquela é para a mesma ideia, onde lhe cabe a fluidez, i.e., ausência de forma, grande mobilidade, transparência. Corredeiras espumantes e ruidosas, cataratas que se pulverizam em silêncio, repuxos de elevadas colunas d'água, límpidos lagos espelhantes revelam as ideias da matéria grave líquida, do mesmo modo que as obras arquitetônicas desdobram as ideias da matéria rígida. Com a hidráulica utilitária, a beleza não encontra amparo, pois os fins desta normalmente não se coadunam com os daquela... (MVR, §44)

No livro *Metafísica do Belo* (2003), Schopenhauer escreveu que “Somente nossa metafísica fornece uma prova de que aquilo que captamos das obras arquitetônicas são justamente as forças fundamentais da natureza, as Ideias primeiras, os graus mais baixos da objetividade da Vontade (p. 134). Na hierarquia, é a Ideia que prevalece, e não o material que emprega. Há, dessa forma, uma hierarquia interna. Schopenhauer vê as belas-artes como uma hierarquia das Ideias. Na arquitetura, a matéria será o elo entre a Ideia e o fenômeno, ou entre a eternidade e o tempo. Para ele, a arquitetura traduz as qualidades gerais da pedra em imagens, sendo que o tema básico e principal é a luta entre resistência e carga.

²⁹⁵ Dessa forma, a arquitetura e a hidráulica utilitária são os graus mais baixos, inferiores, da objetivação da vontade. Acima destas está a jardinagem. Ela é, também, para ele, um dos graus inferiores da objetivação da vontade, embora seja o “grau mais elevado da natureza vegetal”.

(...) como, no universo específico da Ideias, regido pela eternidade e não pelo princípio de razão, entendermos essa luta interna a ele? Ou seja, até que ponto a luta entre a gravidade e a resistência não é uma transferência para as objetividades mais adequadas possíveis da Vontade de uma característica típica do fenômeno? (BARBOSA, 2001, p.97)

Para Schopenhauer, a matéria, ela mesma, não pode ser a exposição de uma Ideia, ela é causalidade, um puro fazer efeito. Ela é “o substrato comum de todos os fenômenos isolados das Ideias” (SCHOPENHAUER, 2003, p.128), e apresenta-se como elo entre Ideia e fenômeno (ou a coisa isolada). Dessa forma, a matéria não expõe Ideia alguma, uma vez que cada Ideia é conhecida intuitivamente.

A partir do que ele discorre sobre a arquitetura, elencamos algumas questões que são, no mínimo, problemáticas na inserção das artes na sua filosofia de Vontade e Representação.

O primeiro é quando ele diz que “cada qualidade da matéria também é sempre fenômeno de uma Ideia” (2003, p.128). As qualidades da matéria são: gravidade, coesão, resistência, fluidez, reação contra a luz, etc. Manifestar essas “Ideias” é o fim propriamente estético da arquitetura. Aqui, como em várias outras passagens, Schopenhauer faz uma diferenciação do conceito de Ideia da de Hegel e, sobretudo, da de Kant. Para Schopenhauer:

Todas as Ideias se expõem em inúmeros indivíduos e fenômenos isolados. Elas estão para estes como modelos para suas cópias. A pluralidade de tais indivíduos se origina unicamente através do *principium individuationes*, princípio de individuação. Tempo e espaço; o nascer e o perecer deles só é representável mediante a causalidade. Tempo, espaço e causalidade, por sua vez, são figuras do princípio da razão. (...) Contudo, ela também é forma universal da representação, tal qual esta se dá ao conhecimento do indivíduo. A *Ideia*, ao contrário, não se submete a esse princípio. Por conseguinte, não cabe a ela pluralidade nem mudança. (...) a Ideia enquanto tal reside completamente fora da esfera do conhecimento do indivíduo, e não é objeto da experiência. Caso, entretanto, a Ideia deva de alguma maneira tornar-se conhecimento, e ser conhecida pelo sujeito, então isso só pode ocorrer graças à *supressão da individualidade* no sujeito que conhece. A Ideia também não se exporia no encadeamento da experiência. (SCHOPENHAUER, 2003, p.30)

Para o filósofo, há duas considerações distintas a serem feitas quanto à arquitetura: 1) é em primeiro lugar uma ocupação utilitária (proporciona teto e abrigo), à serviço da Vontade; 2) como bela arte, não tem outro fim senão o estético (metafísica do belo).

Ele então se pergunta, quanto à arquitetura como bela arte: “qual seu fim estético específico?” (2003, p.129). E responde: “o fim estético da arquitetura é simplesmente trazer, para a mais clara intuição, as Ideias que constituem os graus mais baixos da objetividade da Vontade. Nesses graus mais baixos, “vemos sua essência manifestar-se em discórdia e luta”, ‘mais visíveis nos graus mais elevados’. Só há um único tema estético da arquitetura para Schopenhauer: “O tema propriamente estético da bela arquitetura é a *luta entre gravidade e rigidez*” (2003, p.129) (ou resistência e suporte, numa tradução mais rigorosa).

Quando ele fala que a “arquitetura exige ... um convencimento manifesto da perfeita conformidade entre sustentação e peso” (2003, p.131) e que “a figura tem de ser determinada por seu fim e sua relação com o todo, isso não se dá por arbítrio. Isto vai diferenciar, para o filósofo, o bom do mau gosto na arquitetura”.

Outro ponto problemático é quando ele diz: “Visto que a rigidez e a gravidade só podem fazer efeito contrário como todo o seu poder na direção reta e vertical, na arquitetura em geral deve-se usar, via de regra, apenas a *linha reta*” (2003, p.132). Schopenhauer substitui a simetria exterior, que só impressiona a vista, pelo equilíbrio das forças da correspondência das linhas²⁹⁶, ou seja, há uma simetria interior, que fala mais com o espírito – e aos olhos – do que com o corpo, a matéria.

A teoria do belo na arquitetura, para o filósofo, é a seguinte: “caso compreendamos uma obra da bela arquitetura e devamos receber dela uma fruição estética, é absolutamente necessário que conheçamos a matéria da qual ela é constituída e em verdade precisamos ter conhecimento imediato, intuitivo, sensível do seu peso, de sua rigidez e coesão; apenas sob a pressuposição desse conhecimento fruirmos esteticamente a obra

²⁹⁶ Bosset, 2011, pág. 206.

arquitetônica” (2003, p.133). Ou seja, a fruição estética se dá menos em outro material que não a pedra:

Suponhamos que estivéssemos imersos em tal fruição e alguém chegasse e nos dissesse que o edifício não é de pedra, como imaginávamos, mas de madeira e pintado. Nossa fruição estética seria, com tal informação, completamente suprimida ou pelo menos bastante diminuída, pois as forças naturais cujos efeitos a arquitetura nos traz propriamente diante dos olhos, gravidade e rigidez, exteriorizam-se de maneira muito mais fraca na madeira do que na pedra, e tem também na madeira uma relação inteiramente diferente na pedra; com isso, a significação e a necessidade de todas as partes do edifício são modificadas e desconjuntadas.” (SCHOPENHAUER, 2003, p.133)

Uma vez que, para ele, “nenhuma obra da bela arquitetura pode ser feita de madeira...” (idem, p.134), pois “o edifício inteiro [que consistisse de materiais completamente diferentes da madeira] nos seria tão indigno de fruição quanto um poema numa língua desconhecida.” (idem). A escolha do material, na visão de Schopenhauer, determina as relações entre peso, altura, largura de um edifício, além do número apropriado de colunas:

Comumente se concede que semelhante escolha é feita conforme o fim particular do edifício: o capitel coríntio é sereno e majestoso, portanto pode ser usado em palácios, teatros e semelhantes. O capitel jônico é mais simples e sério, por isso adequado a igrejas e moradias. O capitel dórico é ainda mais simples e sério, logo indicado para portões, depósitos militares e assemelhados. (2003, p.141)

Quando ele fala, por exemplo, que “o arquitetonicamente correto e belo tem de se dirigir de imediato à intuição, não à reflexão sobre o que o homem fará no edifício, Schopenhauer ainda está se referindo à questão da finalidade. Além de cumprir com suas finalidades práticas e funcionais, a arquitetura também pode representar objetos que manifestem uma fruição estética, um prazer. De maneira que: “Vistos como objetos estéticos, os objetos arquitetônicos ganham autonomia análoga à das obras de artes; isso significa que se aplicam a eles as categorias de análise formal comuns com aquelas

normalmente aplicadas no campo das assim chamadas “belas artes”, ou artes desinteressadas.” (DORFMAN, 2010, pág. 94).

Em outra passagem, Schopenhauer diz que

na maioria das vezes, é ensinado que como regra geral que o exterior de um edifício deve indicar sua finalidade: uma igreja séria, um palácio majestoso, um teatro divertido e coisas do gênero. Pode-se assim fazer porque o proprietário o quer; mas, *esteticamente*, não é essencial: um edifício também poderia ser esteticamente belo mesmo que não servisse para nada; como mencionei, o estético da arte arquitetural ignora a finalidade humana da construção, sua utilidade, indo por si mesmo, lidando com coisas completamente diferentes: a luta entre as forças naturais da pedra, não permitindo que se pense na finalidade do edifício; uma construção pode ser em si muito bela, mesmo que não se veja exteriormente sua finalidade. (2003, p. 142)

O problema é justamente a possibilidade de a obra arquitetônica servir para alguma coisa e, ao mesmo tempo, ser esteticamente bela! E não há edifício que “não sirva para nada”, pode até haver desvio da destinação original. Os elementos que constitutivos de uma obra arquitetônica, como textura, escala, luz e sombra, massa, volume, equilíbrio, dinamismo, harmonia e contraste, proporção, possibilitam ao homem, por meio sobretudo da visão, apreender essas formas construídas, e a percepção desses espaços construídos permite a sua fruição estética por meio dos sentidos.

Em outro momento, quando Schopenhauer fala da fruição estética, ela consiste, para ele, “principalmente, na contemplação pura, em que o espectador está livre de todos os sofrimentos do querer e da individualidade. E na fruição estética da arquitetura

o lado subjetivo é de fato preponderante; nesse sentido, o oposto da arquitetura, e outro extremo na série das belas-artes, é a poesia dramática; nesta, o lado objetivo da concepção estética é preponderante, porque as Ideias, que aqui são trazidas ao conhecimento, são as mais significativas, as mais perfeitas objetivações da Vontade. (2003, p.144-5)

Quando ele trata da arquitetura em comparação com as outras artes, por exemplo, ele diz:

A arquitetura tem em relação às artes plásticas e à poesia o diferencial de não fornecer uma cópia, mas a coisa mesma. Artes plásticas e poesia repetem a Ideia que o artista apreendeu, portanto o artista empresta ao espectador seus olhos; o arquiteto, ao contrário, permite ao espectador olhar mediante seus próprios olhos e lhe coloca meramente o objeto, pelo qual lhe facilita a apreensão da Ideia, na medida em que traz o objeto individual e efetivo à expressão mais nítida e perfeita de sua essência. (2003, p.145)

Mais uma vez, ele volta a insistir na questão do utilitário, e ainda mais quando ele fala da relação que a arquitetura tem “como bela arte com ela mesma enquanto arte utilitária”:

As obras das belas-artes não possuem, via de regra, outro fim senão o estético. Esse, no entanto, é um caso bastante raro, em se tratando da arquitetura: o fim principal desta é, antes, comumente alheio ao da arte enquanto tal, ela serve à utilidade, que por sua vez subordina o fim estético. Sob essas condições, o grande mérito do arquiteto reside no fato de, no meio da subordinação do fim estético a fins estranhos, ainda assim impor e realizar os fins puramente estéticos. (2003, p.145)

Aqui reside todo o problema da arquitetura, e o fato de ele a colocar no nível mais baixo da pirâmide da hierarquia das artes: “Vimos que a arquitetura, em seu efeito estético, tem de sofrer grande limitação mediante as exigências da necessidade e da utilidade” (2003, p.147). Ele apresenta uma conclusão, mas não de todo satisfatória:

acresce a isso que seu efeito estético se circunscreve a uma esfera bem limitada. Em virtude disso, a arquitetura, como bela arte, não poderia manter-se à custa de meros fins estéticos; e é sorte o fato de ela, como atividade utilitária e necessária, ocupar um lugar fixo e honroso entre as atividades humanas. (2003, p.147)

Nos complementos que ele redigiu a *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer vai especificar o que ele considera como a arquitetura do ponto de vista estético:

(...) para ter um efeito estético, as obras de arquitetura devem ser de tamanho considerável, na verdade, elas nunca podem ser muito grandes, mas podem facilmente ser demasiado pequenas. Na verdade, “*ceteris paribus*” [sub as mesmas condições], o efeito estético está em proporção direta com o tamanho dos edifícios, porque apenas as grandes massas tornam a efetividade da gravidade algo aparente e impressionante no mais alto grau. Isto confirma mais uma vez a minha opinião de que a tendência e o antagonismo das forças fundamentais da natureza constituem o próprio material adequado à estética da arquitetura, e, pela sua natureza, tal material requer grandes massas, a fim de se tornar visível e, de fato, para ser visto. (SCHOPENHAUER, 2014, pág.81-2, Vol. 2)

Ainda, a arquitetura gótica é, para o filósofo, uma arquitetura bárbara, e a grega é estética. A jardinagem dá a oportunidade para identificar essa distinção, tendo por tema a natureza vegetal. Como ela tem uma “envergadura pequena de realizações”, **ela é apenas meia arte**. E justifica: “Sem intermediação da arte, o mundo vegetal se oferece em quase toda parte para a fruição estética. Entretanto, na medida em que é propriamente objeto da arte, seu domínio reside na *pintura de paisagem...*” (SCHOPENHAUER, 2003, p.152) [destaque nosso].

Na “Arquitetura pintada, ruínas, igrejas com seu interior” há a preponderância do lado subjetivo da fruição estética, e elas “ocupam o meio entre a natureza-morta e a pintura de paisagem” (idem), pois a alegria da contemplação não está na apreensão das Ideias expostas, e sim “mais no correlato subjetivo dessa concepção, no estado do puro conhecer destituído de vontade...” (idem).

Ademais, para o filósofo, quando se busca o fim estético da arquitetura, deve-se buscar os países do sul, que são pátrias verdadeiras da arquitetura, pois

foi na Índia, no Egito, na Grécia e em Roma que ela produziu seus monumentos mais perfeitos. No Norte, o rigor do clima e a

desigualdade da temperatura impõem divisórias, janelas estreitas, tetos pontudos; e a arte, não podendo manifestar livremente sua beleza própria, volta-se para os ornamentos de detalhes, pedindo assim ajuda da escultura. (BOSSET, 2011, pág. 205)

Assim, Schopenhauer encerra a sua classificação das belas-artes, tendo a arquitetura a objetivação da vontade no grau mais baixo, inferior de visibilidade, “onde se mostra como impulso opaco, regular, destituído de conhecimento, da massa, mas mesmo assim revelando antagonismo e disputa interna entre a “gravidade e a rigidez”, e termina a consideração com a tragédia, “que apresenta no mais alto grau de objetivação da vontade precisamente esta sua luta consigo mesma com clareza e dimensões terríveis.

5.3 – A poesia

Para Schopenhauer, a única matéria da arquitetura é a luta entre a gravidade e rigidez. No oposto da arquitetura, como bela arte, na “série das belas artes”, está o drama, pois este conduz ao conhecimento das mais importantes ideias. Relacionando a arquitetura com as artes plásticas, bem como à poesia, ela tem a característica de não formar cópia alguma, sendo elas mesmas a coisa, ou seja:

não reproduz, como aquelas, a ideia conhecida, com o que o artista empresta seus olhos ao observador, mas aqui o artista apenas apresenta o objeto ao observador, facilitando-lhe a apreensão da ideia, ao tornar o objeto individual real na expressão clara e perfeita de sua essência. (MVR, §50)

Diferente das artes plásticas, a alegoria, bem como a poesia, levam ao intuitivo dado a pensamentos abstratos, ela é o “objeto propriamente de toda arte” (§ 50, MVR). Na poesia, o que é dado por palavras é conceito, tendo por primeiro objetivo conduzir do conceito ao intuível, onde a apresentação se dá pela “fantasia do ouvinte”. Essa relação oposta da poesia com as artes plástica é explicada da seguinte forma por Schopenhauer:

Quando nas artes plásticas se conduz de um imediatamente dado a um outro, isto sempre deve ser um conceito, porque aqui somente o abstrato não pode ser imediatamente dado; mas um conceito nunca deve ser a origem, e sua comunicação nunca deve ser o fim de uma obra de arte. Na poesia, o conceito é o material, o dado imediato, que pode muito bem ser abandonado, dando lugar a um intuitivo inteiramente diferente, em que o objetivo é atingido. No conjunto de uma poesia, podem ser imprescindíveis muitos conceitos ou pensamentos abstratos, em si e de modo imediato inaptos à intuição, instalada então mediante qualquer exemplo que lhes é subsumido (MCR, §50).

Schopenhauer reforça mais uma vez, no parágrafo 51, que a ideia somente pode ser conhecida intuitivamente, e o conhecimento da ideia é o objetivo de toda arte. Na objetivação da vontade, quando se apresenta nos seus graus inferiores, a poesia é superada pelas artes plásticas. Em seguida, o filósofo vai definir o grande propósito da poesia, relacionada com a forma de expressão do homem:

(...) o homem, não se exprimindo apenas pela simples figura e expressão das feições, mas também por uma cadeia de ações e de pensamentos e afeições que as acompanham, é o objeto principal da poesia, em que nenhuma outra arte se lhe iguala, provida que é do desenvolvimento, ausente às artes plásticas. **Revelação da ideia que constitui o mais elevado grau da objetividade da vontade, apresentação do homem na série conexa de suas aspirações e ações, constitui o grande propósito da poesia.** (§ 51) (destaque nosso)

Nessa teoria das belas-artes de Schopenhauer, a poesia – ou as artes poéticas –, assim como as artes plásticas, tem por finalidade manifestar as Ideias, as quais são os graus de objetivação da vontade. Segundo ele, as Ideias são intuitivas, e, na poesia, a comunicação feita por palavras é somente o conceito abstrato. Para ele, então: “A intenção, todavia, é, por meio dos representantes desses conceitos, tornar intuitivas ao ouvinte as Ideias da vida, o que só é possível com a ajuda da sua própria fantasia” (2003, pág. 193). Para esse fim, o objetivo é pôr em movimento a fantasia de acordo com o fim.

Mas, por meio de palavras, essa comunicação se dá apenas por meio de conceitos abstratos. São estes, então, o material da poesia, e também o da

prosa “mais seca”. As palavras terão efeito somente sobre a razão, e não sobre a fantasia, pois, por meio desta, só pode ocorrer de forma mediata. Cabe ao poeta, assim, “por tal atuação indireta, intermediada por conceitos sobre a fantasia, colocar esta em movimento, de tal maneira que ela mesma crie no ouvinte as imagens nas quais ele conhece as Ideias, cuja comunicação o poeta intencionava” (2003, pág. 193-4).

Ainda, Schopenhauer diz que a poesia tem a vantagem de ter o seu domínio imenso devido “à universalidade do material do qual se serve a poesia para comunicar as Ideias”. (2003, pág. 203). O poeta tem por tarefa usar os meios que a poesia proporciona e uni-los com outras práticas linguísticas afim de atingir a ideia na mente do leitor. Esse caráter da poesia por meio do uso da linguagem é o que confere, para Schopenhauer, o lugar do gênio²⁹⁷, porque “o escritor não pode tornar uma Idéia inteligível ao leitor se não dispuser de suficiente objetividade para perceber essa Idéia”²⁹⁸, já que, para o filósofo, a poesia é a “arte de mobilizar o poder da imaginação por meio das palavras” (MVR).

A diferença que as artes visuais terão para o filósofo em comparação com a poesia se dá principalmente não só pelo fato de que, para ele, a poesia usa da linguagem, mas também porque esta tem um grau de trabalho maior feito pela imaginação²⁹⁹ do leitor para a sua melhor percepção da obra. Além disso: “Toda a natureza, as Ideias de todos os graus são exponíveis pela poesia: de acordo com a Ideia a ser comunicada, ela procede ora descrevendo, ora narrando ou expondo de maneira imediatamente dramática (2003, pág. 203).

²⁹⁷ Em *O mundo como vontade e Representação*, no parágrafo 36, Schopenhauer começa a falar das ciências e o que é comum a elas (matemática, morfologia, etiologia, enfim, ciências naturais). Ao entrar no âmbito da razão e suas “diversas configurações”, é no seguinte trecho que ele introduz a questão do gênio: (...) Mas que espécie de conhecimento examinará então o que existe exterior e independente de toda relação, único propriamente essencial do mundo, o verdadeiro conteúdo de seus fenômenos, submetido a mudança alguma e por isto conhecido como igual verdade a qualquer momento, em uma palavra, as *idéias*, que constituem a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, da vontade? É a *arte*, a obra do gênio. (SCHOPENHAUER: 1997, 36). O segredo do gênio estaria na percepção do objetivo, do essencial e do universal, clara e imparcialmente. O gênio seria então um tipo de *gauche* no mundo, inadaptado a um mundo de atividade voluntariosa, prática e pessoal. O gênio, para Schopenhauer, é insociável; pensa no fundamental, no universal e no eterno, enquanto os outros estariam pensando no temporário, no específico e no imediato. *In*, Sales: “O conceito de gênio na filosofia”. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/viewFile/15231/10915

²⁹⁸ Christopher Janaway, 2003, pág. 103.

²⁹⁹ Idem.

Há a ressalva do filósofo de que, na exposição dos graus mais baixos da Vontade, a poesia é superada pelas artes plásticas na maioria das vezes, porque “a natureza destituída de conhecimento, e também é meramente animal, manifesta quase toda sua essência num único momento apropriado” (2003, p.203-4).

Para Schopenhauer, o tema principal da arte poética é o homem, pois este se expressa não somente pela figura do rosto, mas também por uma “cadeia de ações acompanhadas por pensamentos e afetos” (2003, p.204). Para ele, nenhuma outra obra pode realizar isso de modo igual à poesia, pois esta possui o que falta às artes plásticas, o desenvolvimento de seus eventos de forma sucessiva. Assim, o objetivo da arte poética é a manifestação da Ideia, que corresponde ao grau mais elevado da objetividade da Vontade, a “exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações” (2003, p.203-4).

Assim, para Schopenhauer, a poesia tem esse caráter de universalidade pela capacidade de comunicar as Ideias de modo universal, tendo um domínio imenso de extensão, como ele ressalta: “Toda a natureza, as Ideias de todos os graus são exponíveis pela poesia: de acordo com a Ideia a ser comunicada, ela procede ora descrevendo, ora narrando ou expondo de maneira imediatamente dramática” (2003, p.203-4). Por isso, em relação à hierarquia e à proposta do filósofo, quanto à objetivação da Vontade, e no grau mais baixo de sua objetividade, a poesia é superada pelas artes plásticas, por ser esta destituída de conhecimento e ser “meramente animal”, manifestando sua essência num único momento, ou seja, quando da pintura finalizada. O filósofo exemplifica isso com a situação do homem: quando, na figura do rosto, ele apenas exprime a figura da expressão do rosto, mas, com a arte poética, que é acompanhada por pensamentos e afetos, ele se torna o tema principal da arte poética, uma vez que: “nenhuma outra obra pode realizar isso de modo igual a poesia, pois esta possui o que falta às artes plásticas, o desenvolvimento de seus eventos de forma sucessiva”. (2003, p.204). Dessa forma, para Schopenhauer: O objetivo da arte poética é, portanto, preferencialmente a manifestação da Ideia correspondente ao grau mais

elevado de objetividade da Vontade, a exposição do *homem* na série concatenada de seus esforços e ações” (2003, p.204).

Se a arte tem essa prerrogativa de retratar e expressar o domínio da natureza e do homem, ela o faz por meio do seu objetivo de fruição estética, do conhecimento que o homem dá à contemplação de obras que o elevem e elevem o sua ideia e a sua imaginação. Nesse sentido, a arte nada mais faz do que representar as vontades do homem. Essa percepção, e recepção, para Schopenhauer, quanto à poesia, vai se dar por meio da imaginação estimulada no leitor pela fantasia:

... a fantasia do ouvinte é estimulada; ela é o *medium* para a poesia expor e comunicar as imagens da vida, as Idéias da natureza. Com isso, **a poesia possui uma vantagem particular em relação as artes plásticas, cujas imagens alimentam não a fantasia, mas os olhos.** Noutros termos, lá onde a fantasia é o *medium*, a execução mais detalhada e as feições mais delicadas se adequarão melhor, todas as vezes, a cada um exatamente em conformidade com sua individualidade e esfera de conhecimento, formação e humor, estimulando-o assim vivamente. (2003, pág. 200) (destaque nosso)

Assim, por meio da imaginação, o artista revela e se revela ao mundo o homem que ele é. A poesia serve, basicamente, de acordo com o filósofo, para a comunicação da Ideia, e a faz de uma maneira também pelas ações do homem, acompanhados de pensamentos e afetos:

“O *homem*, ao contrário, na medida em que se exprime não apenas mediante a simples figura e expressão do rosto, mas por uma cadeia de ações acompanhadas por pensamentos e afetos, é o tema principal da arte poética: nenhuma outra obra pode realizar isso de modo igual a poesia, pois esta possui o que falta às artes plásticas, o desenvolvimento de seus eventos de forma sucessiva. (2003, p.204).

Essa situação da poesia também serve, para Schopenhauer, como forma de autoconhecimento, uma vez que a poesia, como a dos artistas plásticos, têm um grande valor para o filósofo:

As obras dos poetas, artistas plásticos e representativos em geral contêm indiscutivelmente um tesouro de profunda sabedoria: justamente porque a partir delas fala a sabedoria da natureza mesma das coisas, cujo depoimento elas apenas traduzem por elucidação e pura repetição. Por isso, cada um que lê poesia, ou contempla a obra de arte, decerto tem de contribuir com meios próprios para trazer à luz aquela sabedoria: em conseqüência, cada um a compreende apenas o tanto quanto permite a sua capacidade e sua formação (...).³⁰⁰

Cabe, então, à poesia desvelar o destino do homem por meio de sua relação com a linguagem, uma tarefa que pode, também, ser feita pela história, muito embora Schopenhauer tenha se manifestado em relação à história com um certo desprezo. A importância que Schopenhauer dá à poesia é notória e reiteradamente manifestada em seus textos, e isso reforça, mais uma vez, o objetivo de nossa investigação, que, como visto, em vários autores, dá uma posição de destaque à poesia em relação a outras artes.

Para o filósofo, o “objetivo da arte poética é, portanto, preferencialmente a manifestação da Idéia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da Vontade, a exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações.” (2003, pág. 204), a História, por ter um fundamento no testemunho alheio, não tem tanta significância, pois o que o filósofo preza é a apercepção direta, a visão imediata das coisas, sendo que o que Schopenhauer critica na história é justamente a situação dela estar num plano da experiência do sensível, fragmentário e limitado³⁰¹, e a poesia, embora não seja mais do que uma obra de ficção, fruto da imaginação, é mais instrutiva do que a História:

“A história está para a poesia como a pintura de retratos está para a pintura histórica, pois a história dá o verdadeiro no particular, a poesia, o verdadeiro em sua universalidade.

“A história tem a verdade do fenômeno, a qual pode ser neste verificada, a poesia tem a verdade da Idéia, não encontrada no fenômeno individual algum e no entanto exprimindo-se a partir de todos.” (2003, pág. 205)

³⁰⁰ Schopenhauer: “Sobre a essência íntima da arte”. *Über das innere Wesen der Kunst* é o suplemento 34 ao terceiro livro de *O mundo como vontade e como representação*, publicada em 1818–1819. Tendo concedido à metafísica do belo um lugar nuclear no seu pensamento — a arte é a exposição ideacional da essência do mundo. Tradução: Jair Lopes Barboza. Disponível online.

³⁰¹ Bassert, 2011, pág. 217.

Encontramos aqui, notadamente, ecos no posicionamento de Aristóteles em relação à Poética, quando o estagirista, no capítulo IX da *Poética*, compara a poesia com a história, ou as confronta, chegando à conclusão de que a poesia tem maior universalidade e mais “índole filosófica” do que a história:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (ARISTÓTELES, 2003, pág. 115)

De maneira que, para Schopenhauer, enquanto a história fundamenta-se apenas na observação, e fornece a Ideia particular, fugidia e hipotética, a poesia oferece a verdade geral, a da Ideia³⁰². Isto, mais uma vez, reforça a soberania da poesia quando comparada a outras manifestações, sejam artísticas, sejam de outras áreas do conhecimento. Como o próprio filósofo reforça em sua argumentação:

“... aquilo que é significativo não pelas relações, mas em si mesmo, o desdobramento propriamente dito da Idéia, será encontrado muito mais nítida e corretamente na poesia do que na história.

“Nesse sentido, podemos estabelecer a proposição paradoxal de que devemos atribuir à poesia muito mais verdade interior, própria, autêntica, do que à história.” (2003, pág. 206)

Schopenhauer faz muitas considerações sobre as várias gêneros e estilos de poesia, e estes são classificados, mais uma vez, de acordo com os diversos graus da subjetividade. A formulação que ele faz da apreciação estética se dá a partir da contemplação das ideias em relação à vontade, e demonstra isso

³⁰² Bassert, 2011, pág. 2018.

por meio das diferentes formas artísticas, e nestas, em suas contemplações, podemos ter uma percepção profunda do reino das ideias. A experiência estética, a partir da hierarquia que é feita dos graus inferiores e superiores da objetivação da vontade, são representadas, em relação às artes, de acordo com a classificação que é feita das próprias artes, na qual reside a hierarquia dessas artes para o filósofo. Assim, no grau mais baixo, a partir da matéria sólida, encontra-se a arquitetura, a objetivação da vontade a lidar com ideias menos elevadas, e, no seu oposto, como ao mais elevado grau da objetivação, encontra-se a poesia. Mas um mérito que é dado a todas as artes, para o filósofo, é a complementação que elas fazem da realidade, às vezes retificando-as, às vezes fixando-as.

CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO

Ao longo de todo o nosso dissertar, procuramos focar a investigação na tentativa de responder à nossa questão inicial: por que, dentro de um sistema e hierarquia das artes, em vários filósofos ao longo da história, a poesia é, geralmente, sempre colocada no topo dessa hierarquia, e a arquitetura na base?

Delimitamos o nosso escopo a partir de duas orientações distintas: o desenvolvimento da classificação das artes em um período específico da história, anterior ao foco principal de nossa tese (a tríade de pensadores), e as considerações de três dos mais importantes filósofos do mundo ocidental. Antes de termos adentrado nessa considerações, procuramos mostrar, de uma perspectiva com um enfoque mais histórico, esse desenvolvimento até chegar na análise de Kant, Hegel e Schopenhauer.

Dessa forma, delimitamos, no segundo capítulo, o progresso que as artes tiveram, em suas classificações, tendo por base não os pensadores mais significativos, dentro do âmbito da filosofia e principalmente da estética, que é o ramo de conhecimento mais adequado, numa abordagem pedagógica, para tratar das artes, mas a partir daqueles pensadores que anotaram considerações mais específicas quanto à classificação das artes.

Chegamos, então, a três momentos distintos desses pensadores: o primeiro momento com aqueles que escreveram considerações antes dos filósofos Platão e Aristóteles; num segundo momento, as exposições destes dois filósofos; e, em um terceiro momento, pensadores posteriores a Platão e Aristóteles, finalizando essa parte na Idade Média, período da história que, em relação às artes, começa-se a haver uma unidade – e continuidade – mais constante da classificação das artes.

Nos capítulos seguintes, tivemos por foco os três filósofos escolhidos, Kant Hegel e Schopenhauer. Dessa forma, partimos do conceito que os gregos, povos do berço da civilização ocidental, tinham para designar a atividade humana do fazer, o termo *techné*. O entendimento que esse termo

denotava, à época, para os gregos, servia para nomear um labor além da um trabalho manual qualquer. Essa *techné* representava uma capacidade de se fazer algum objeto por meio racionais, esses objetos, ou artefatos, são frutos da criatividade humana, resultante de uma combinação de conhecimento, de prática e de experimento³⁰³, mas, muitas vezes, esses artefatos unicamente à subjetividade humana.

A palavra grega para arte (τέχνη) e o termo equivalente latino (ARS) não são relacionados diretamente ao que é chamado nos dias de hoje de belas-artes. Aqueles dois termos se referiam a todo tipo de atividade humana, desde o artesanato até as ciências. Os antigos compreendiam a arte como o que podia ser ensinado e aprendido.

Em se tomando a perspectiva progressiva da história, ou, em outros termos, um foco diacrônico, encontramos por volta do século V a.C uma das primeiras distinções de arte, com Alcídamente, enfocando certos objetos que serviam unicamente ao prazer. Essa divisão vai permanecer em todo o progresso da história e dos estudos das artes, tendo sempre algumas artes (*technés*) voltadas para o prazer e para a beleza.

Dentro desse aspecto duplo da arte, a oposição entre atividades voltadas para o trabalho manual e aqueles trabalhos que destacam um aspecto elevado do fazer, embora, em geral, essas atividades englobassem tanto a construção de navios, de armas, de estradas, bem como uma escultura, uma pintura ou mesmo um texto poético. Isso resultou numa separação inicial entre artes vulgares e humildes e artes recreativas, que tinham por finalidade apenas o deleite, sem um uso prático propriamente. Essa terminologia, como vimos, foi retomada durante a Idade Média, que nada mais fez do que dar continuidade à classificação que era feita no mundo grego antigo.

Outro aspecto importante a se destacar desde já é que algumas dessas artes ditas recreativas eram voltadas basicamente para dois sentidos do homem: a visão e a audição, sendo desprezados todos os outros sentidos. Do mesmo modo, essa divisão serviu também para englobar as artes que, de acordo com Cícero, contemplam a realidade com a alma e as artes que

³⁰³ Em geral, o termo é traduzido por técnica, ou arte, mas também pode significar algo que, nos dias de hoje, é entendido como tecnologia.

simplesmente fazem ou empreendem algo. Por ter essa “contemplação” da realidade com a alma, a visão adquire, desde já, um sentido de percepção mais nobre, mais elevado, algo que será valorizado por quase todos os filósofos antigos e medievais, pois é a partir do sentido da visão, na contemplação de uma pintura por exemplo, que se reconhecerão os as virtudes e os vícios dos homens.

Aqui é feita uma distinção entre as artes que servem para esse deleite, como pintar, modelar e cantar, em oposição às artes que têm uma necessidade útil ou prática, como a agricultura e a arquitetura, embora sejam, todas elas, perceptíveis pelos sentidos, mas nem todas com o mesmo grau de valorização. Além desta divisão, o filósofo Cícero também fez uma divisão das artes em artes grandes (*artes maximae*), como as artes militares e bélicas; média (*artes mediocres*), que são as artes intelectuais, voltadas para a ciência, mas também a poesia e a eloquência; e menores (*artes minores*), como a pintura, a escultura, a música, a ‘atuação’ e o atletismo. A partir daqui, as artes vão passar a ter a rotulação de artes liberais e artes vulgares, feitas pelo filósofo Cícero.

Até aqui, temos esses dois tipos de artes: as vulgares e as liberais. Platão fez também uma classificação, embora sem muito destaque no que se refere a modificações do que já estava em voga até o momento, de maneira que temos dois tipos de artes em Platão: as produtivas e as imitativas. No entanto, desde essa época, já há uma valorização da poesia, uma vez que há a inspiração direta das musas, que eram as entidades a quem se atribuíam a capacidade de inspirar as criações científicas ou artísticas dentro da mitologia grega, e esse é o entendimento oriundo de texto clássicos como os atribuídos a Homero.

Platão dá certo enfoque às artes que são voltadas para os dois principais sentidos humanos, aqueles que têm a capacidade de apreensão do fazer artístico, que são a visão e a audição, de maneira que, para este filósofo, temos as artes divinas e as artes humanas, ou as artes da produção (a partir do trabalho fabricado) e artes da aquisição (que tem a forma de disciplina, ou seja, nada fabricam). A poesia assume um caráter divino, pois falava diretamente aos deuses, e dos deuses para o homem. Nesse falar dos deuses e das musas, o que prevalecia era a inspiração do poeta. Quanto à arquitetura,

ele a categoriza não como uma arte, mas sim como um ofício, inserida dentro do conhecimento de outras ciências e, por não ter esse caráter de elevação, de “conversa” com os deuses e as musas, ela é mais uma manufatura, como a tecelagem, do que uma arte que eleve às virtudes humanas.

Por sua vez, Aristóteles trata mais do fazer literário do que as artes propriamente ditas, enfocando a classificação das artes miméticas e privilegiando o trágico como a maior dentre elas. Ainda assim, há uma divisão das artes em Aristóteles, quando ele divide os fazeres (entendendo-se aqui as “técnicas”, as artes) em dois tipos, as que usam a matéria e as que comandam. Além disso, as artes são classificadas em função da imitação da natureza e da complementação da natureza. No entanto, a arquitetura ficava de fora da classificação das artes, pois não era considerada uma “bela arte”, como o eram a poesia, a música, a dança, a pintura. Ainda, Aristóteles, assim como Platão, distingue as artes de necessidade e as artes do prazer, estas artes do prazer é que serão a base para a classificação das chamadas “belas-artes” num momento posterior. Além do mais, como em outros filósofos, há de se destacar a condição privilegiada que o sentido da visão tem em Aristóteles, que é o sentido por excelência e por meio do qual se é possível a iluminação, o conhecimento e, por consequência, a imaginação.

O que vemos nos filósofos posteriores a Platão e Aristóteles é basicamente uma continuação de classificação que se viu até aqui, ainda ressaltando, juntamente com os posicionamentos filosóficos para a arte, a situação em que os sentidos corpóreos são enfatizados para a compreensão das artes, bem como para suas classificações e apreensões.

A poesia continua a ter um caráter elevado, com um objetivo de elevar o espírito no ouvinte, pois os poemas conduzem ao espírito, como visto no texto de Horácio, embora este dê à audição um caráter mais elevado do que a visão, justamente instigam mais o ouvido do que a vista, muito embora as artes, mais especificamente as artes poéticas, de maneira geral, em função do efeito que elas causam no ouvinte. E isso também ocorre porque as artes, sobretudo as artes liberais, ou seja, as artes dos homens livres, servirão para destacar o caráter da virtude humana, como apontou Sêneca.

Ou ainda para Plutarco, em que as artes serão correlacionadas com os sentidos e estão ligadas à razão, posto que o que as diferenças se dão a partir da finalidade do que é julgado ou discernido. Dessa forma, a continuação se mantém, uma vez que, para Plutarco, dando continuidade ao pensamento vigente até então, sobretudo de Platão e Aristóteles, a poesia, que está diretamente relacionada com a música, chega ao poeta por meio da inspiração e de um entusiasmo profético, um delírio causado pelos deuses, e o poeta era também associado a um adivinho, resgatando o sentido e a função que este tinha em povos antigos.

Destarte, ainda continuamos com as artes teóricas e as artes práticas, sobretudo as artes mais importantes com voltas à contemplação dos olhos. É o que aparece na classificação de Quintiliano, ao dividir as artes em três grupos, a saber: (1) as que constituem de estudo, conhecimento e apreciação das coisas (*inspectio, cognitio, et rerum aestimatis*), e as que não necessitam de qualquer tipo de atividade física do artista (chamados “teóricos” das artes); (2) as que se preocupam com a ação (*actus*) do artista (as artes práticas, como a dança, que têm um fim em si mesmas); e (3) as que produz objetos, (*effectus*), e mantém a existência após a criação do artista (“poiética”, com o sentido da palavra grega “poiein”, produzir). Igualmente, são distinguidos três elementos nas artes: o conhecimento do artista, a sua ação e o produto da sua ação.

Outro nome de reforço nessa classificação de artes liberais e vulgares é Galeno, a partir das três ordens: as puramente teóricas, as artes figurativas e construtivas e as artes manuais. Além disso, há ainda a divisão das artes, para Galeno, em duas categorias: as artes intelectuais e respeitáveis e as insignificantes. No primeiro grupo, então, estão a medicina, a retórica e a música, a geometria, a aritmética, a lógica e a astronomia, a gramática e a jurisprudência (as artes voltadas para o homem livre, como vimos na classificação de Cícero), de maneira que temos as artes que produzem produtos artificiais, como a arquitetura, e as artes que dão assistência aos seres naturais, como a medicina, a agricultura.

Esse reforço vai ganhar eco numa das mais completas classificações das artes herdadas dos tempos antigos, que é a classificação de Plotino, ao dividir

as artes que produzem objetos físicos, como é o caso da arquitetura; as que ajudam a natureza, como a medicina e a agricultura. Além destas, há as que imitam a natureza, como a pintura; as que melhoram ou ornamentam a ação humana, como a retórica, a política e as artes militares, e as artes que são puramente intelectuais, como a geometria.

É justamente em Plotino que temos, de maneira clara, até o momento, o reforço da hierarquia das artes tendo por base o que ele considera como o grau de espiritualização delas, sendo a arquitetura a menos intelectual e espiritual, e a geometria a que apresenta o grau mais elevado de intelectualidade e espiritualidade. Então, temos a divisão das artes naquelas que melhoram a natureza, as artes produtivas, as que inserem a beleza na ação humana, as artes imitativas, e as artes mentais, formando, assim, uma hierarquia, partindo do mais material, mundano e imanente até a arte mais espiritual. Curiosamente, Plotino coloca a arquitetura num lugar muito alto pelo valor ontológico que a identifica com a própria beleza.

Marcas da distinção da arte em liberais e vulgares também são encontradas em Agostinho, quando, em seu tempo, as artes liberais já formavam a base do sistema educacional, além, também, de as artes ainda carregarem a acepção de uma habilidade a ser aprendida e desenvolvida, como uma técnica.

Desse período pós-aristotélico, e antes de se chegar à Idade Média, há de se destacar a posição de Longino, cuja concepção das artes afasta-se da de Aristóteles, embora ainda se mantenha uma soberania da arte literária sobre as artes visuais.

Na Idade Média, por seu turno, há o predomínio das artes classificadas em função das artes liberais, o *Trivium* e o *Quadrivium*, que recebe esse sistema na forma das ciências lógicas (*trivium*) e das físicas e matemáticas (*quadrivium*), bem como o acréscimo das ciências mecânicas, mesmo com a prevalência da tradição dessas artes liberais, que se mantiveram em todo esse período. Além do que, embora o ensino fosse já relevante nesse tempo, o que era ensinado nas escolas não refletia o fazer artístico, fosse de obras elevadas ou práticas, voltadas para usos práticos.

Cassiodoro é o relevante nesse momento pelo caráter didático que sua obra apresenta em relação às artes, notadamente as artes liberais, criando um completo manual sobre a exposição dessas artes e tendo um papel fundamental na história e na cultura da Europa ocidental. Do mesmo modo, a partir da divisão que era feita dos trabalhos nesse período, as chamadas artes mecânicas se desenvolveram, tendo grande ênfase no registro desse abordagem o filósofo Hugo de São Vitor, que divide as artes liberais a partir da matemática e da lógica, de maneira que as sete ciências mecânicas feitas na divisão de São Vitor adquirirão uma posição relevante na história pela primeira vez, e também fizeram deste filósofo o primeiro a formular a divisão das sete artes mecânicas em correspondência às sete artes liberais, enfatizando o fato de que algumas artes vão depender de um esforço físico e outras não, assim como para os gregos.

Além da prevalência das artes liberais, que passaram a ter um caráter normativo até o final do século XII, as artes mecânicas, de São Vitor, foram se modificando e a arquitetura, a que mais nos interessa aqui, ela colocada ao lado de outros ofícios, numa divisão da Armatura, tendo um lugar menor entre as artes mecânicas.

Por fim, Tomás de Aquino reforça essa divisão das artes ao mostrar duas classes de conhecimento: uma natural, pela qual se conhecem as coisas, e outra que vem da palavra as coisas na palavra. Ele dá um caráter artístico às artes liberais, situando-as entre as ciências teóricas e as artes mecânicas, porque ela sugerem, além de um conhecimento, um processo da razão.

Como vimos, as sete artes que permaneceram na Idade Média, sobretudo a partir do século IX, quando Boécio fez a separação das artes do *trivium* (três vias) e as artes do *quadrivium* (quatro vias). As artes do *trivium* foram mais aprofundadas do que as do *quadrivium*, principalmente a gramática, fundante de todas as outras, de acordo com Curtius. Com o surgimento das universidades, o sistema de ensino mudou, as artes perdem a pretensão de se voltarem para ensino da filosofia e se dissipam nas chamadas ciências profanas.

A partir de então, com o sistema de ensino preponderante nas universidades, primeiro em Paris e posteriormente na Alemanha, o ensino das

artes passa a ter um caráter teórico, sendo fonte e foco de estudos dentro das universidades. Kant, Hegel e Schopenhauer foram professores que ensinaram algo desses aspectos da arte em suas aulas, tendo mais destaque, em relação a isso, notadamente Hegel e Schopenhauer, uma vez que Kant enfatiza mais a abordagem da Estética do que das artes de maneira mais específica.

Em um sentido moderno, as belas-artes são divididas em sete categorias: Música, Pintura, Escultura, Arquitetura, Literatura, Coreografia e Cinema. O conceito de belas artes é associado à idéia de que um certo conjunto de suportes e manifestações artísticas é superior aos demais. Até o século XIX, as escolas de arte classificavam-nas em basicamente dois tipos: as belas artes e as artes aplicadas ou artes secundárias. As belas artes eram aquelas que, segundo o ponto de vista do período, possuíam a dignidade da nobreza. Já as artes aplicadas, devido ao fato de serem praticadas por trabalhadores, eram desvalorizadas. Assim, compunham as belas artes a pintura, a escultura e o desenho, todas elas subordinadas à arquitetura.

Um esquema básico de estruturação das artes é exposto a seguir: são elas de dois tipos:

Utilitárias — · Liberais – predomina o esforço intelectual;

· Mecânicas – predomina o esforço manual e físico.

Belas Artes — Plásticas – *Arquitetura*;

(imobilidade) – *Escultura*;

– *Pintura*.

— Rítmicas – Psíquica idiomática - *Literatura*

(mobilidade) – Acústica - *Música*;

- *Canto*.

– Cinética - *Teatro*;

- *Cinema*.

– Orquestrica - *Coreografia*;

- *Dança*.

Em geral, o termo arte, ou belas-artes, é entendido apenas como artes visuais, embora possua aceção mais ampla, compreendendo as cinco principais artes: pintura, escultura, arquitetura, música e poesia. Algumas outras artes são adicionadas às vezes a este grupo, com menor regularidade, como a jardinagem, a gravura, as artes decorativas, a dança, o teatro, a ópera. É dado como certa que a distinção das cinco grandes artes como uma área comum entre si, distinta de outras atividades científicas humanas, bem como do artesanato, começou a ser notada com mais atenção principalmente a partir de Kant.

Esse sistema das cinco principais artes assumiu a forma que conhecemos hoje a partir do século XVIII, ainda que muitos dos elementos se refiram à expressão do pensamento da antiguidade, da época medieval e renascentista.

Recapitulamos, de maneira resumida, a seguir, a situação das classificações das artes e a importância dada à arquitetura e à poesia nos três filósofos.

As artes, em Kant, diferenciam-se de outras habilidades a partir de três características: como produção, a arte diferencia-se da natureza, que é ação, assim como o agir, bem como o “opus” (obra) diferencia-se do “effectus” (efeito), e se realizam mediante a liberdade. Ainda, para o filósofo, as artes distinguem-se do ofício, pois é uma “arte remunerada”, enquanto aquela é uma “arte livre”, portanto, a arte é diferente do artesanato porque este produz uma intenção, e também diferente das artes mecânicas, que realizam uma intenção. Ao propor a classificação das “belas-artes” em artes da palavra (eloquência e poesia), figurativas (escultura, arquitetura e pintura), e tomar como critério para tal divisão a comparação das artes com os meios de expressão que servem ao homem para se comunicarem, ele faz uma classificação sem levar em conta, necessariamente, uma hierarquia. A arte, para Kant, “a bela arte”, tem que ser arte livre, sendo que em, em função disso, ele a divide em três espécies: as *elocutivas*, as *figurativas* e a arte do *jogo das sensações*.

O sistema elaborado por Kant para as artes estabelece as relações entre as artes que fazem parte de um mesmo grupo a partir de características próprias

Quanto aos sentidos, há, para Kant, dois tipos: *externo* e *interno*. O sentido interno, o que ele chama de faculdade da percepção ou da intuição empírica, difere-se do sentimento de prazer e desprazer. Esse sentido interno é a faculdade das nossas representações dos objetos em nossos pensamentos.

Quanto à hierarquia a poesia ocupa a posição mais alta, a qual deve ao gênio, quase totalmente, a sua, e também é a que “menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos” A poesia, assim, eleva-se esteticamente às ideias. Na poesia, tudo se passa “honrada e lealmente”, e ela estimula um simples jogo de entretenimento com a faculdade da imaginação. Assim, para Kant, a *poesia* ocupa o primeiro lugar, está acima das demais artes, e deve sua origem quase que inteiramente ao gênio.

Fazemos então a seguinte pergunta, para entender a posição da arquitetura em Kant: é possível encaixar/alocar a arquitetura, em Kant, num grau baixo das artes? Kant em seus questionamentos sobre a arte está mais voltado para o belo no âmbito estético e teleológico.

A arquitetura é a “arte de apresentar conceitos de coisas que *somente são possíveis pela arte*, e Kant a coloca deslocada das principais artes, em função do caráter utilitário que ela apresenta, mas se aproxima das demais artes pelos conceitos de beleza próprios dela, bem como a partir também de seus materiais e funções. Pela distinção que é feita entre a arte e o artesanato ou ofício, as formas básicas da arquitetura e da escultura são idênticas: a escultura aspira à monumentalidade e a arquitetura aspira à significação simbólica, fazendo uso, as duas, do mesmo material: a pedra, dotando-a de idênticos valores práticos, tanto na arquitetura quanto na escultura.

Por ter um objetivo ou mesmo uma finalidade prática, a finalidade da arquitetura é a construção. Ela assume uma postura prática em relação ao objeto artístico que se configura com a conclusão da obra arquitetônica. Há um propósito externo, que é o utilitário, e também um propósito interno, a configuração da obra acabada, não satisfaz a sua finalidade funcional, ela

perde a característica de perfeição, ou seja, quanto mais funcional, mais perfeita ela será, e tanto mais útil também, criando, assim, uma adequação funcional à obra arquitetônica. O problema da arquitetura está condicionada ao uso que se faz da obra, sendo o caráter estético secundário. Ela só será “artística” na medida em que tiver um caráter simbólico associado a ela.

Na classificação e hierarquia, Kant situa a poesia como a arte mais elevada por ser uma arte voltada para o espírito. A importância à poesia se dá a partir da relação que a poesia passa a ter com a conhecimento, intensificando o pensamento a partir dos jogos das sensações. Ela está numa posição elevada, para o filósofo porque há uma relação clara entre o belo e o sublime, culminando, a partir de um movimento de interiorização das artes, na poesia.

Ainda em resposta à nossa pergunta inicial (de se entender a arquitetura e a poesia dentro de uma possível hierarquia do sistema das artes, a divisão que Hegel faz das artes faz referência à classificação das artes particulares e das espécies artísticas particulares. Ele as divide quanto ao conteúdo, à apreensão e à exposição, apresentados na sua clássica divisão das formas de arte simbólica, clássica e romântica.

Hegel divide a sua estética em três partes: (1) a primeira estuda o ideal em si; a ideia do belo na arte; a segunda estuda o ‘sistema’ das formas particulares, da maneira como se realiza na história: a simbólica, a clássica e a romântica, e o sistema das artes particulares, que classifica o grau de expressão do ideal: à arquitetura correspondente a arte simbólica; à escultura, a clássica e a pintura, a música e a poesia são integrantes das artes românticas. A subdivisão há de ser conforme a ideia internamente da obra de arte como tal, sendo que a primeira arte é a arquitetura, a segunda arte aparece como ideal, é a escultura, e a terceira é o subjetivo, a particularização: a pintura. A arte da fala, a poesia em geral é “a arte absoluta, verdadeira”, sendo a poesia o campo mais rico, incomensurável.

Hegel desenvolve a hierarquia das artes como uma modalidade espiritual, essa hierarquia se dará também por meio de uma hierarquia voltada à espiritualidade. A poesia é a arte universal para Hegel, ela parte do elemento mais sensível, em oposição à matéria pesada, como a arquitetura. No interior da hierarquia, a poesia assume uma posição distinta no esquema das artes,

pois, quanto mais afastada do sensível, e próxima da espiritualização, a poesia assume, nessa hierarquia o nível mais alto, tendo a sua manifestação de existência na consciência, ao contrário das obras de arte representam na intuição as de formas inferiores, como a arquitetura. É por isso que a arquitetura é contraponto extremo à poesia, pois quase não se manifesta espiritualmente, “quase não é espírito”. Assim, na poesia, aquilo que é trazido na aparição da imaginação é algo que aparece sensivelmente.

Para Hegel, a arquitetura é, como a arte da construção, o início da arte em geral. A arquitetura constitui o início da arte, pois é a primeira a dar forma ao inorgânico, sendo anterior à escultura e à pintura.

Na arquitetura simbólica, a primeira arte historicamente tem-se o que produz uma necessidade para a arte, um tipo de arquitetura autônoma porque tem um fim em si mesma, por isso ela é simbólica. Dessa forma, esse tipo de arquitetura deve ter um sentido para o espírito por ser uma obra realizada por homens e, por isso, uma finalidade superior”. Na arquitetura clássica, diferentemente da simbólica, ela é abstrata e serve fundamentalmente para um fim, cujo tipo de representação principal é o templo, ou seja, a arquitetura religiosa. Arquitetura romântica, à qual pertence gótica, é a arquitetura propriamente cristã, pois tem-se, como fundamento a casa fechada totalmente, excluindo o espírito do homem, recorrendo-se o seu ânimo para a devoção e afastando-se do mundo exterior. Uma vez que, para Hegel, a arte é a expressão do sensível e do divino, bem como expressão da liberdade humana, ela deve representar o que é livre em oposição ao que não é livre, aquilo que apresenta resistência em relação à gravidade, a matéria inorgânica, representado, em relação à arte, sobretudo por meio da arquitetura.

Como a arquitetura transforma algo artificial em algo fruto da expressão do entendimento humano e da liberdade espiritual do homem, ela só tem uma finalidade quando se criam templos, por isso Hegel só se preocupa nas formas de arquitetura enquanto expressões de arte, e não como construções distintas daquelas que ele enquadra nas três formas de arte arquitetônica – simbólica, clássica e romântica. Dessa forma, a arquitetura não ambiciona uma arte genuína porque não é expressão direta da liberdade do espírito. Além do mais, a arquitetura tem uma limitação porque ela expressa significados que não são

claramente determinados, pois quase sempre é feita em função de uma utilidade, separando-a da pretensão de expressar a liberdade do espírito, e só reconhecemos a arquitetura como forma artística em função do seu caráter prático e cotidiano.

Hegel considera a arquitetura como a arte não espiritual, configurada a partir da lei da gravidade, associando a matéria à limitação daquilo que é construído. Dessa forma, para o filósofo, a arquitetura é a arte mais primitiva, a mais limitada justamente porque está associada à matéria, e não percebe a carga espiritual que o objeto carrega.

A poesia é a arte mais perfeita para Hegel, a primeira, pois é atribuída à comunidade, ao ânimo e ao sujeito. A poesia remete à interioridade que está unificada com o espírito de maneira imediata. Ela corresponde ao reino da representação, sendo o seu elemento o mais rico, pois tem a liberdade de difundir-se pelo todo particular, sendo o seu conteúdo o espiritual em sua “determinidade”, torna-se uma figura livre, um todo, com independência ou determinado com um desejo e com uma vontade.

A poesia não tem uma precisão, ao contrário da pintura, que representa o momento, mesmo que com grande precisão. Para Hegel, a poesia é a forma mais perfeita de arte, porque ela expressa o espírito na sua idealidade mais completa, e não a realização do ideal da beleza com a conformidade entre o sensível e o espiritual. Seu material não aparece sensivelmente, mas é trazido na aparição da imaginação. Para o filósofo, a poesia é a arte universal porque não se realiza por meio de nenhum material, e sim por suas condições imateriais de se manifestar. Ela se afasta da forma de sensibilidade espiritualizada para se tornar arbítrio. Dessa forma, a poesia se torna, para Hegel, a arte espiritual por excelência. Ela está mais próxima da essência do espírito e da própria essência da arte, a vontade, a vida e o sentimento, sendo a forma mais eloquente da essência da arte, e é a arte cuja sensibilidade desaparece para dar lugar à espiritualidade. Além disso, a poesia também representa a Ideia e a Ideia do divino, a passagem da esfera superior do espírito.

De maneira que essa posição ocupada pela poesia, na hierarquia de Hegel, está na posição mais elevada porque ela tem esse caráter de aspirar a

manifestação do espírito e o desprendimento do elementos materiais, como no caso da arquitetura e da escultura por exemplo, por expressar também o espírito livre.

Schopenhauer apresenta sua classificação das artes seguindo um único critério: os graus de objetivação da vontade. A partir de um esforço de compreender a natureza das coisas, da vida e da existência, pode-se entender também que as belas artes possibilitam solucionar o problema da existência, pois ativa-se, em cada espírito, uma entrega à contemplação objetiva do mundo. A arte é a de que ela facilita o conhecimento das Ideias para o filósofo, e essa Ideia é a única via de intuição pela qual se tem o conhecimento de algo. Esta comunicação vai se dar, para ele, por meio da arte.

Schopenhauer identifica três princípios a fim de que se estabeleça uma hierarquia das artes. O primeiro é da objetivação da contemplação, cujas ideias das forças naturais correspondem à arquitetura. O segundo princípio, como meio de hierarquizar as artes, é o da “impressão estética”, a classificação que se dá conforme a objetividade crescente dada ao prazer estético. Um terceiro princípio é dado pela manifestação de tendência e a luta das forças contrárias. As artes, de acordo com Schopenhauer, têm em comum o fato de que elas se baseiam no princípio de que a arte se objetiva na Ideia.

Para o filósofo, o fim de todas as artes é somente um, o da apresentação da ideia. A diferença vai se dar nos graus de objetivação em que a vontade é apresentada, determinando o material da apresentação. Dessa forma, as artes mais distanciadas entre si permitem esclarecimento recíproco por comparações, assim, o que é realizado pelo arquiteto, a partir da matéria rígida, é o mesmo que faz o poeta com a ideia da humanidade.

A arquitetura e a hidráulica são, para Schopenhauer, os graus mais baixos da objetividade da Vontade, de maneira que os temas estéticos são Ideias no patamar mais baixo dessa objetivação.

A classificação feita por Schopenhauer das artes coloca a arquitetura na posição mais baixa, em função dos graus de objetivação da vontade, por isso a materialidade com que o arquiteto trabalha se volta para a objetivação mais etéreas do que as outras artes. A arquitetura, pela sua materialidade e

necessidade a uma obediência de uma necessidade, além da sua função prática, a impede de ter uma função estética verdadeira.

As artes, para Schopenhauer, traduzem as ideias da forma como elas se manifestam nos graus da escala dos seres. A arquitetura como arte representa os graus mais inferiores da objetividade da vontade. Assim, para Schopenhauer, na “bela arquitetura” há uma luta entre resistência e carga, suporte e carga, ou sustentação e peso. A massa, o peso, a carga e a resistência é o que mantém na numa edificação bela obra arquitetônica e o seu equilíbrio, conciliando forças contrárias e transformando em harmonia essa oposição e a tornando visível aos olhos.

A arquitetura é tratada por Schopenhauer somente com fins estéticos, pois ele não a subordina, em suas considerações, à utilidade que é dada a ela ou a algo que seja estranho à questão da arte. Assim, o mérito do arquiteto é fazer com que a obra atinja fins estéticos mesmo levando em consideração o fato de ela estar sujeitada a uma utilidade. E o que é captado numa obra arquitetônica são as forças fundamentais da natureza, o que ele chama de Ideias primeiras, os graus mais baixos da objetividade da Vontade. Por isso, na arquitetura, Schopenhauer vê uma luta entre a Ideia e o fenômeno, ou entre a eternidade e o tempo. Que refletem numa hierarquia de Ideias das belas-artes. E nessa hierarquia, o que prevalece é a Ideia, e não o material empregado. A arquitetura, por estar relacionada com as qualidades da matéria, ela traduz essa luta entre a resistência e a carga.

Como pode, para o filósofo, a arquitetura ser uma bela arte a partir do seu fim estético específico? E a resposta é a situação de a arquitetura trazer para a mais clara intuição os graus mais baixos da objetividade da Vontade que ela representa. Nesse grau mais baixo se vê a luta entre a gravidade e a resistência, que é o único tema belo da arquitetura. A arquitetura só pode ter uma contemplação estética se se conhecer o material e dos elementos que a constitui, o elementos de peso, rigidez e coesão, somente dessa forma pode-se falar em belo na arquitetura, de acordo com Schopenhauer. Mas o problema reside, sobretudo, na situação de a obra arquitetônica ter uma finalidade prática e, ao mesmo tempo, uma fruição estética e ser bela. Por isso o filósofo coloca a arquitetura no nível mais baixo da hierarquia das artes, porque ela

tem o a objetivação da vontade no grau mais baixo e inferior de visibilidade, mostrando um impulso antagônico da disputa entre a gravidade e a rigidez.

Para o filósofo, a única matéria da arquitetura é a luta entre a gravidade (força) e rigidez. Em oposição, encontra-se na “série das belas artes”, está o drama (uma das categorias da poesia), pois este conduz ao conhecimento das mais importantes ideias.

Nessa teoria das belas-artes de Schopenhauer, a poesia – ou as artes poéticas –, assim como as artes plásticas, têm o objetivo de manifestar as Ideias, que são os graus de objetivação da vontade. Essas Ideias são intuitivas, e, na poesia, a comunicação feita por palavras é somente o conceito abstrato. Dessa forma, a poesia tem em seu domínio a vantagem de comunicar Ideias em função da universalidade do material de que dispõe. Opera os meios de que a linguagem possibilita para atingir na mente do leitor a Ideia, o que confere, para Schopenhauer, na poesia o lugar do gênio. Por tornar ao leitor uma ideia inteligível em função da objetividade que lhe confere a linguagem. Dessa forma, a poesia tem o poder de mover a imaginação por meio das palavras.

Não há outra obra que não a poesia para conseguir realizar a manifestação da Ideia, e esta corresponde ao grau mais elevado da objetividade da Vontade, como dito anteriormente, e a poesia é a única que consegue comunicar as Ideias de maneira universal, com esse caráter de universalidade e com um imenso domínio de extensão. O objetivo da poesia, então, é elevar ao grau mais alto da objetividade da Vontade a sua manifestação. Ela serve para a comunicação da Ideia, feita também pelas ações do homem, e são acompanhadas por pensamentos e afetos.

Dessa forma, enquanto a história se manifesta e se fundamenta na observação, fornecendo a ideia particular, fugidia e hipotética, a poesia oferece a verdade geral da Ideia, reforçando uma soberania da poesia quando comparada a outras manifestações artísticas ou de conhecimento ou até mesmo de outras áreas de conhecimento.

A arquitetura, ao elaborar os seus princípios estéticos, torna-se, ao lado da música, uma das artes mais particulares, pois expressa a sua necessidade

de forma, por meio da geometria, em substituição aos critérios das demais artes plásticas. Além disso, está também muito próxima dos pressupostos científicos, ao tratar dos meios funcionais de utilização, por isso é relegada ao nível mais baixo nos sistemas de hierarquia das artes, tanto de Hegel quanto de Schopenhauer e Kant, pois, para este, tem um fim necessário à sua conformidade.

A arquitetura, com os aspectos gerais comuns às outras artes, apresentam conceitos próprios de beleza. A arquitetura, como estética de uma arte específica, é determinada pelo que lhe é peculiar, ou seja, seus materiais e funções. A estética moderna estabeleceu uma distinção categórica entre a arte e o artesanato ou ofício. Em seu início, as formas básicas da arquitetura e da escultura são idênticas, ou seja, na medida em que a escultura aspira à monumentalidade, e na medida em que a arquitetura aspira à significação simbólica e durabilidade, as duas artes fazem uso comum do mesmo material: a pedra, dotando-a de idênticos valores práticos.

Quando é confrontada com as demais artes plásticas, a arquitetura aproxima-se do material por meio da extensão espacial, pois ela diz respeito, ao acúmulo de material. Além do mais, ela tem como uma das características a permanência, no tempo, em geral maior do que as demais artes, sendo acompanhada pela literatura com obras que perduram ao longo da história da humanidade. Mas, ao contrário da literatura, as características estéticas vão variando ao longo do tempo, reafirmando-se em alguns momentos e perdendo-as em outros, e não expressa o mundo ao redor por causa da ausência de fatores imitativos e descritivos. Assim, ela é uma arte sem voz.

Não podemos esquecer, contudo, a persistência da arquitetura, desde o início dos questionamentos de classificação a partir do século XVIII, em manter-se evidente dentro do âmbito das artes e a sua permanência como problema sendo reiteradamente recuperado. Como escreveu Marta Llorente:

De algún modo, la arquitectura es, de todas las artes definidas en el momento central del XVIII, la única en demorar su crisis definitiva. Todas las artes han trazado ya sus episodios finales, la música ha cuestionado ya no sólo la armonía sino la pertinencia de una tradición elitista, culta, y se ha vuelto hacia sus orígenes en las

manifestaciones espontáneas o hacia el mero ruido, incluso hacia el silencio; la pintura ha abandonado radicalmente el soporte del plano ilusorio, derribando el realismo matérico de la escultura, invadiendo los espacios reales e incluso estableciéndose en el transcurso del tiempo a través de las exploraciones de su acontecer, se ha disuelto en ellas; y la literatura se fatiga elaborando el continuo escenario de su propia muerte y disolución.³⁰⁴

A comparação das artes torna-se problemática quando se deixa de fora do sistema os elementos rigorosos que as caracterizam, por isso a comparação de artes quase opostas, do ponto de vista funcional e prático, como a poesia e a arquitetura, adquire mais uma conotação de embate do que uma reciprocidade entre elas. Notamos, dessa forma, que a hierarquia das artes vai sempre implicar numa posição privilegiada de uma em detrimento de outra, como se houvesse, dessa forma, uma arte que fosse “mais arte” do que outra.

As obras de destacam pelo que elas apresentam em sim mesmas, de forma que sempre tivemos um poema melhor, do ponto de vista estético, do que outro poema, mesmo que ambos pertençam à mesma categoria artística. Basta uma análise mais crítica para detectar tais diferenças.

Vimos que a poesia ocupa um lugar elevado na hierarquia das artes porque a poesia sempre esteve associada à elevação do pensamento representado pela palavra. Mas, do ponto de vista físico, ela é tão material quanto a arquitetura, que depende de elementos concretos para se “concretizar”, assim como a poesia requer elementos também físicos (seja a voz, seja o suporte em que é manifestada).

Separar as artes a partir dos aspectos materiais e espirituais também não se sustenta, por indicia uma separação dita metafísica, que acompanha a evolução do ser humano ao longo da sua trajetória existência. Assim, a poesia, para muitos filósofos, como vimos, está associada sempre ao aspecto espiritual, ligados e associados também ao gênio, como se este recebesse uma “inspiração divina”, sem entenderem que o arquiteto, ao conceber uma obra de arte arquitetônica, também obtém, de alguma maneira, essa ‘inspiração’, esse *daimon*, na qual se apresenta, ainda, uma distinção entre corpo e alma. Assim, Hegel se equivoca ao colocar a arquitetura na base de uma hierarquia

³⁰⁴ *Introducción a la arquitectura: Conceptos fundamentales*, 2000, p. 87.

das artes, como se esta fosse a mais degradada das artes e a mais material porque não há representação do espírito nas obras de artes arquitetônicas. Ele não levou em consideração, por exemplo, os significados simbólicos mais cruciais que cada elas representam. A poesia, para Hegel, é posta como arte soberana e universal, mas também se equivocou ao considerar os aspectos limitantes que ela apresenta, como questões de regionais de língua e cultura, ao contrário de outras manifestações artísticas, como a música, a pintura, a escultura ou mesmo a dança, que não necessitam da linguagem verbal para se manifestarem e serem entendidas.

Começamos nosso questionamento a partir das considerações de Hegel em estabelecer uma hierarquia das artes, dentro de seu sistema, e tentamos mostrar que, não somente Hegel, mas Kant e Schopenhauer (além de muitos outros filósofos), mantêm, em aspectos gerais, a mesma estrutura de hierarquia das artes porque eles retomam um princípio estabelecido há séculos, sendo superado, talvez, a partir do século XIX, com o desenvolvimento de outros elementos artísticos, como a fotografia e, no século XX, o cinema.

BIBLIOGRAFIA

ALCALDE MARTÍN, Carlos; FERREIRA, Luísa de Nazaré: **O sábio e a imagem: estudos sobre Plutarco e a arte**. Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora. URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/36445>.

ARISTÓTELES. **Da alma**. Tradução de Ana Maria Lóio. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2010.

_____. **Física I e II**. Prefácio, introdução, tradução e comentários de Lucas Angioni, Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

_____. **Política**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Poética**. 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **A poética clássica**. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1997.

BALTHASAR, Hans Urs von. **Gloria: uma estética teológica**. Vol. 4. Edad Antigua. Ediciones Encuentro, 1986

BANFI, Antonio. **Filosofia da arte**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970

BASTOS, Fernando. **Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente**. De Platão a Kant. Brasília: EdUnb, 1987.

BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BATTISTONI FILHO, Diúlio. **Pequena história da arte**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1989.

BAUMGARTEN, A. **Estética: a lógica da arte e do poema**. São Paulo: Vozes, 1993

BERTACCHI, André Rodrigues. **O Panegírico, de Isócrates**: tradução e comentário. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-22052014-103653. Acesso em: 2017-03-16.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

- BECKENKAMP, Joãozinho. **Entre Kant e Hegel**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas, SP: Papyrus: Editora da UNICAMP, 1993.
- CARAMELLA, Elaine. **História da arte**. São Paulo: Edusc, 1998.
- CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. **De institutione musica de Boécio**. Livro 1: Tradução e comentários. Belo Horizonte MG, 2009
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Col. Todas as artes).
- CERÓN, Ileana Pradilla e REIS, Paulo (Orgs.). **Kant: crítica e estética na Modernidade**. São Paulo: Editora SENAC SP, 1999
- CICERÓN, Marco Tulio. **Cuestiones Academicas**. Introduccion, traduccion y notas de Julio Pimentel Alvarez. Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1990.
- COCHOFEL, João José. **Iniciação estética**. Lisboa, Europa-América, 1964.
- COLANGELO, Adriano. **Mil anos de arte**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. “A questão da autonomia da arte”. In SANTOS, Alcides Cardoso dos (org.). **Estados da crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial; Paraná: EdUFPR, 2006.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de estética / Aesthetica in nuce**. São Paulo: Ática, 2001.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média latina**. HUCITEC/Edusp, 1996
- DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DUMONT, Jean-Paul. **Elementos de História da filosofia antiga**. EdUnB, 2004.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERREIRA, Ana Rita de Almeida Araújo Francisco. **Do Escondido: Santo Agostinho e os limites da estética**, Lisboa. 2012 (tese de doutorado).
- FERRY, Luc. **Homo aestheticus**. A invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.

- FERRY, Luc. **Kant: uma leitura das três críticas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- FIGURELLI, Roberto. **Estética e crítica**. Curitiba: EdUFPR, 2007.
- FILHO, Antonio Vieira da S. **Poesia e prosa, arte e filosofia na estética de Hegel**. Campinas, SP, Pontes, 2008.
- FOCILLON, Henri. **Arte no ocidente**. A idade média românica e gótica. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- FRANK, Manfred. **Sobre a terceira crítica**. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.
- FRIAÇA, Amâncio [et.al]. **Trivium e Quadrivium: As artes liberais na Idade Média**. São Paulo: Íbis, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GAZONI, Fernando Maciel. **A poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.8.2006.tde-08012008-101252.
- GENETTE, Gérard. **A obra de arte**. Imanência e transcendência. vol. 1. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- GOETHE. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Humanitas, 2005.
- GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. **A Arquitetura**. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. **Filosofia del arte o Estética** (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor Von Kehler. Universidade Autónoma de Madrid, Abada Editores, 2006.
- _____. **Introdução à História da Filosofia**. São Paulo: Hemus, 2004.
- _____. **Cursos de Estética IV**. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **Diferenças entre os sistemas filosóficos de Fichte e Schelling**. Lisboa: IN, 2003.

_____. **Lecciones sobre la estética**. España: Mestas, 2003.

_____. **Cursos de Estética I**. A idéia do belo artístico. 2º ed, São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Cursos de Estética II**. O desenvolvimento do ideal nas formas do belo artístico. 2º ed, São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Cursos de Estética III**. O sistema das artes particulares. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**, vols. I, II, III São Paulo: Loyola, 1995-1997.

HEIDEGGER, M. **Arte y poesia**. Mexico: Fondo de Cultura, 1997.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1990.

HOGG, J. y otros autores. **Psicología y artes visuales**. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 1969

HORÁCIO. **Epistula ad Pisones**. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2013.

HÖSLE, Vittorio. **O sistema de Hegel**. O idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade. São Paulo: Loyola, 2007.

HUISMAN, D. **A estética**. Lisboa: Edições 70, 1990.

HUYGHE, René. **O poder da imagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

INNERARITY, Daniel. **A filosofia como uma das belas artes**. Lisboa: Teorema, 1995.

ISÓCRATES, *Panegírico*. In **O Panegírico**, de Isócrates: Tradução e comentário de André Rodrigues Bertacchi, São Paulo, 2014 (dissertação de mestrado)

JAEGER, Werner. **Paidéia**. Martins Fontes, 1994

JEAN PAUL. **Introducción a la Estética**. Madrid: Verbum, 1991

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

JÚNIOR, Hilário Franco, **A Idade média: nascimento do ocidente**. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/veralima/historia_arte/Hilario-Franco-Jr-A-Idade-Media-PDF.pdf

- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Tradução de Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Editora Ícone, 2009.
- _____. **Dissertação de 1770 e Carta a Marcus Herz**. Lisboa: INCM, 2004.
- _____. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- _____. **Duas introduções à Crítica do Juízo**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e Biossemiótica**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EdIPUCRS, 2008
- KIRCHOF, Edgar Roberto. **A Estética antes da Estética: de Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten**. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.
- KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetas e outros ensaios**. Lisboa: Antígona, 2009.
- KOTHE, Flávio R. **Fundamentos da teoria literária**. Brasília: EdUnB, 2002.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LEBRUM, Gérard. **Sobre Kant**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade Medieval**. Tradução Antônio de Padua Danesi. Martins Fontes, São Paulo, 1992.
- LEBRUN, Gérard. **Kant e o fim da metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura, textos essenciais — Vol. 7: O paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura, textos essenciais — Vol. 5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **O belo, textos essenciais — Vol. 4: O belo**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LOUBERT, Maria Seabra. **Estudos de estética**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1993.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de Estética**. Belém: EDUFPA, 2002

- LUCRÉCIO. Da natureza das coisas, *in* Epicuro, **Antologia de textos** / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. 3.ed. Da república / Marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranqüilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. **Meditações** / Marco Aurélio; traduções e notas de Agostinho da Silva ... [et al.]; 3. ed. — São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores).
- LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932 – 1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009
- LYOTARD, Jean-Francois. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- MARCUSE, H. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- MARX-ENGELS. **Sobre literatura e arte**. 3ª ed. São Paulo: Global, 1986.
- MORAES, Alfredo de Oliveira. **A Metafísica do conceito**: sobre o problema do conhecimento de Deus na Enciclopédia das ciências filosóficas de Hegel. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- MORITZ, Karl Philipp. **Ensayo de unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo consumado en sí mismo**. Disponível em: <https://mgburello.files.wordpress.com/2015/02/ver-ensayo.pdf>.
- MUKARŮVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do, *in* Tomás, de Aquino, Santo. **Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio**: questões 5 e 6. Tradução e introdução de Carlos Arthur R. do Nascimento. Editora da UNESP, 1999
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2005.
- OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli. **A humanização da arte**: temas e controvérsias na filosofia. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.
- OLIVEIRA, Manfredo Araujo de et. al. **Kant**. Brasília: EdUnB, 1981 (Cadernos da UnB).
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2005.
- ORBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- OSBORNE, H. **A apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1976.

- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PÉREZ, Manuel A. **História de la teoria de la literatura** [desde los inicios hasta el siglo XIX]. Tirant lo Blanch, 1998.
- PESSOA, Fernando. **Antologia de Estética, Teoria e Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- PIGNTARAI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PINA, Álvaro. **O belo como categoria estética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- PLATÃO. **As leis**. São Paulo: Edipro, 2010.
- _____. **Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.
- _____. **Critão, Menão, Hípias Maior e outros**. EDUFPA, 2007.
- _____. **Hípias Maior**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. **Diálogos. O banquete. Fédon, Sofista, Político**. Editora Abril Cultural, 1972, pág. 27. Coleção Os Pensadores.
- _____. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.
- PLAZAOLA, Juna. **Introducción a la estética: historia, teoría, textos**. 2007.
- PLOTINO. **Enéadas III-IV**. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal. Espanha: Editorial Gredos, 1985.
- PLOTINO. **Enéadas V-VI**. ESpanha: Editorial Gredos, 1988.
- PLUTARCO. **Obras morais: sobre o afecto aos filhos: sobre a música**. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/en/livro/obras_morais_sobre_o_afecto_aos_filhos_sobre_m%C3%BAAsica.
- PLUTARCO. **Vidas Paralelas: Péricles e Fábio Máximo**. Imprensa da Universidade de Coimbra. Pág. 53. URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/2395>
- POZENATO, Kenia. **Introdução à história da arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.
- PRATES, Eufrásio. **Passeio-relâmpago pelas idéias estéticas ocidentais**. Brasília: Valci Editora, 1999.

- PSEUDO-LONGINO. **Do sublime**. Tradução, Introdução e Comentário por Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Imprensa da Universidade de Coimbra/ Annablume. 2015. Disponível em: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/38162>
- PULS, Mauricio. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Anablume, 2006.
- QUEIROZ, Tereza Aline. **Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média**, 1999
- QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Editora da Unicamp, 2015, Tomo I, Livro II.
- RAMPTON, K. **História concisa da arquitetura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- REALE, Giovanni. **Introducción a Aristóteles**. Barcelona: Herder, 1985.
- REALE, Giovanni. **Para uma nova interpretação de Platão**. Edições Loyola, 2004.
- ROSENFELD, Denis L. **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTAELLA, L. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.
- SANTAYANA, George. **El sentido de la belleza**. Madrid: Tecnos, 1999.
- SAN AGUSTIN. **Sobre la musica**. Seis libros. Introduccion, traduccion y notas de Jesus Luque Moreno y Antonio Lopez Eisman, Editorial Gredos, 2007
- SANTO AGOSTINHO. **A verdadeira religião**. Paulus Editora, 1987
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões; De magistro = Do mestre / Santo Agostinho**. — 2. ed. — São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).
- SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23**. São Paulo, 2009 (Tese).
- SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- SCHILLER, F. **Cultura estética e liberdade**. São Paulo: Hedra, 2009.
- _____. **Sobre graça e dignidade**. Porto Alegre: Movimento, 2008.
- _____. **Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- _____. **Kallias ou Sobre a Beleza**. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Lisboa: IN, 1997.

- _____. **Cartas sobre a educação estética da Humanidade**. São Paulo: EPU, 1991.
- _____. **Poesia ingênua y poesia sentimental y de l agracia y la dignidad** (em espanhol). Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133618.pdf>
- SCHLEGEL, A. **doutrina da arte**. São Paulo: Edusp, 2014.
- SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHLEIERMACHER, F. **Hermenêutica: Arte e técnica da interpretação**. Bragança Paulista: EdUSF, 2006.
- _____. **Estética**. Madrid: Verbum, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga y Paralipomena**. Madrid: Valdemar, 2009.
- _____. **Fragmentos sobre a história da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. **Sobre a visão e as cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- _____. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- _____. **Sobre a filosofia universitária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SÊNECA. Libros XI.XIII. Epist. 88, in **Epístolas morales a Lucillio II**, traducción y notas de Ismael Roca Melia, editorial, Gredos, 1989.
- SHINER, Larry. **La invención del arte**. Espanha: Paidós, 2004.
- SOURIAU, E. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.
- SOURIAU, E. **Chaves de estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- TAINÉ, Hipólito. **Filosofia del Arte**. México: Editorial Porrúa, 1994.
- TAVARES, H. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Papyrus, 1996.

TORRES, Mari Cruz Ramos, “Introducción”, *in* **Institutiones Saecularium Litterarum: Las Siete Artes Liberales**. Flavio Magno Aurelio Casiodoro. Editorial: La Hoja del Monte, 2009.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

HUGO de São Vitor. **Didascálicon: da arte de ler**. 2. ed. - Bragança Paulista. Editora da Universidade São Francisco, 2007.

VENDEMIATTI, Leandro Abel. **Sobre a natureza dos deuses de Cícero**. Campinas, SP: [s.n.], 2003. Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

WERLE, Marco Aurélio e GALÉ, Pedro Fernandes (orgs.). **Arte e filosofia no idealismo alemão**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

WILDE, Oscar. **Intenções: Quatro ensaios sobre estética**. Lisboa: Cotovia, 1992.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Aulas e conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa**. 3ª ed. Lisboa: Cotovia, 1998.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ZEVI, Bruno. **Architectura in nuce**. Uma definição de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1986.