

Fernando Pessoa - Ricardo da Costa

Estética



Universidade Federal do Espírito Santo
Secretaria de Ensino a Distância

Filosofia
Licenciatura

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

Estética

Fernando Pessoa
Ricardo Costa

UFES – Vitória
2017

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Educação

José Mendonça Bezerra Filho

Diretoria de Educação a Distância**DED/CAPES/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

**Diretor do Centro de Ciências
Humanas e Naturais (CCHN)**

Renato Rodrigues Neto

**Coordenadora do Curso de Graduação
Licenciatura em Filosofia – EAD/UFES**

Claudia Murta

Revisor de Conteúdo

Edilezia Freire Simões

Revisor de Linguagem

Ériton Berçaco

Designer Educacional

Carla Francesca Sena

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514
CEP 29075-910, Goiabeiras
Vitória – ES
(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:
Letícia Pedruzzi Fonseca
Equipe:
Fabiana Firme
Luiza Avelar

Diagramação

Coordenação:
Thaís André Imbroisi
Equipe:
Ana Clara Balarini
Beatriz Feijó de Sousa

Ilustração

Coordenação:
Priscilla Garone
Equipe:
Nina Ferrari

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Bibliotecária: Maria Aparecida da Costa Pereira Akabassi – CRB-6 ES-43

P475e Pessoa, Fernando, 1961-
Estética [recurso eletrônico] / Fernando Pessoa, Ricardo Costa ; ilustração Nina Ferrari. - Dados eletrônicos. - 1. ed. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2017.
69 p. ; il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-5458-006-3

Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem –
Plataforma Moodle AVA>

CDU: 7.01

Copyright © 2017. Todos os direitos desta edição estão reservados à SEAD. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Secretária de Ensino a Distância da SEAD – UFES.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



Atenção

ESTE ARQUIVO É UM PDF INTERATIVO: no rodapé de todas as páginas você encontra botões para navegar entre as páginas, voltar ao Sumário ou pular entre capítulos.

Além disso, você pode encontrar diferentes tipos de interatividade ao longo do livro, tais como notas ocultas, imagens com possibilidade de *zoom* para visualização dos detalhes, links que te levam à materiais complementares, vídeos anexados nesse próprio material e áudios que te ensinam a pronúncia de certas palavras ou nomes próprios.

Para conseguir utilizar todas essas interatividades, sugerimos que leia no programa *Adobe Acrobat Reader DC*, disponível para *download* no link <https://get.adobe.com/br/reader/>. Evite ler esse material no seu navegador de Internet. Instale o programa sugerido no seu computador e **boa leitura!**

DEPOIS DA SUA LEITURA, ficaríamos felizes com o seu retorno sobre a qualidade desse material. Reporte algum erro ou dificuldade que teve em sua utilização, ou mesmo nos dê um elogio! *Vá para nosso questionário clicando sobre essa frase.*



Laboratório
de Design Instrucional

Sumário

- 2.3.1 CLUNIACENSES VERSUS CISTERCIENSES
- 2.3.2 A ESTÉTICA DO AMOR E DA POESIA
- 2.3.3 A ESTÉTICA DOS SONS: A MÚSICA
- 2.3.4 AS ESTÉTICAS ROMÂNICAS E GÓTICA

Sumário

4.2.1 A PRO-POSIÇÃO (VOR-STELLUNG) DA TÉCNICA MODERNA

4.2.2 A COM-POSIÇÃO (GE-STELL) DA TÉCNICA MODERNA

4.2.3 A EX-POSIÇÃO (HER-STELLUNG) DA ARTE

MÓDULO I

ESTÉTICA

Antiga

I.1 ESTÉTICA:

A percepção das essências

A *investigação Estética* — que definimos como o estudo da beleza perceptível ou a percepção do Belo na Natureza e na Arte — pode ser dividida, grosso modo, em dois momentos:

1) a consideração do *Belo* na *filosofia tradicional* (no mundo clássico, greco-romano, e no Ocidente Medieval), *estética* (αισθητική) da percepção das essências integrada à Ética e à Lógica (BELO=BEM=VERDADE), e

2) nos períodos moderno e contemporâneo (sécs. XV–XX), a *filosofia do belo* propriamente dita, do *sublime* até, por fim, a *estética* como ausência da beleza e a coisificação (ou “coisidade”, diria HEIDEGGER)¹ da obra de arte — o termo *estética* como *ciência filosófica do belo*, agregada ao *estudo da essência da arte* e de suas relações com a beleza e os demais valores, foi criado por ALEXANDER BAUMGARTEN (1714–1762).

Seguiremos esse recorte binário, esquemático, neste texto sobre a *Estética* na História da Filosofia.

A *Estética clássica*: O Belo é a correspondência do Bem — *Kalokagathia* (καλοκαγαθία) — e da Verdade.

“O que devemos imaginar se acontecesse a alguém ver a **beleza em si, pura, limpa, sem mescla e não infectada de carnes humanas, de cores, nem de outras ninharias mortais, e pudesse contemplar a beleza divina em sua forma única?** Porventura crês que é vã a vida de um homem que olha nessa direção, que contempla essa beleza com o que é necessário para contemplá-la e vive em sua companhia? Ou não consideras que só quando vê a beleza com o que é visível, **ser-lhe-á possível engendrar** não sombras da virtude, porque não é em sombra que estará tocando, **mas virtudes reais, porque é no real que estará tocando?**”. PLATÃO, *O Banquete*, 211E

I.2 ESTÉTICA CLÁSSICA:

a Arte e o Belo

“É preciso voltar o olhar uma vez mais para o passado. Pois todo olhar que retorna à profundidade histórica de nosso presente aprofunda a consciência de nosso horizonte conceitual hoje já sedimentado em nós”.²

Estátua, *Kouros*
(c. 590–580 a. C.),
Grécia arcaica,
Ática, mármore de
Naxos, 193,4 cm,
Fletcher Funda-
tion, 1932 (32.II.1).



Como uma obra de arte sempre está intelectivamente presente, isto é, permanece suspensa de modo potencial em nosso estar-no-mundo, há e sempre haverá nela uma conceptualização.³ Por isso, para que uma história da estética se faça a tual, é necessário que sua definição principie por seu próprio tempo, isto é, pelo que seus expoentes filosóficos conceituaram a respeito quando se debruçaram sobre o tema, direta ou indiretamente. Só assim poderemos proceder ao *levantamento do mundo*, ao *desdobrar da vastidão* que a obra de arte possibilita.⁴

A Estética clássica: O Belo é a correspondência do Bem — *Kalokagathia* (καλοκαγαθία): **Demócrito de Abdera**

“É belo opor obstáculos a quem comete injustiça; senão, não de participar da injustiça dele” (DK 68 b 38, 4).⁵

“O belo não é não cometer injustiça, mas nem mesmo querer fazê-lo” (DK 68 b27).⁶

Desde cedo, a *Arte* (τέχνη) e o *Belo* (καλλοζ) estiveram próximos. Mas, o que era *Arte* para a filosofia grega? PLATÃO (c. 428–348 a. C.) não diferenciou a *Arte* da *Ciência*: o raciocínio era uma arte (*Fédon*, 90b)⁷ e a Filosofia, isto é, a *Dialética*, também a era, e *a mais bela arte de todas*: “Acaso algures pode existir algo de belo que, fora da dialética, seja passível de aquisição por meio de uma técnica?” (*FEDRO*, 266d).⁸

Com exceção da *Dialética*, do pensamento, a *Arte* como pintura e poesia só imitavam o já existente. Não criavam. Eram, portanto, para Platão, *artes de ilusão, afastadas da verdade, meras imitadoras da imagem da virtude* (*A República*, x, 600b–601a).⁹

A Estética clássica: O Belo é a manifestação da Verdade. Mas o que é a Verdade? A própria Filosofia! — **Demócrito de Abdera, Platão e Aristóteles**

Demócrito de Abdera: “É preciso falar a verdade; não, falar muito” (DK 68 B 169, 111, 12, 13).¹⁰

Demócrito de Abdera: “A beleza do corpo é beleza animal se sob ela não está a inteligência” (DK 68 B, 71).¹¹

Platão — “Sócrates: ‘Ora, aquele que diz as coisas como são, é verdadeiro, e o que diz como elas não são, é falso?’. Hermógenes: ‘Sim’” (CRÁTILLO, 385b¹²).

“Falso é dizer que o ser não é ou que o não-ser é; verdadeiro é dizer que o ser é e que o não-ser não é” — ARISTÓTELES, *Metafísica*, Livro IV, 7, 1101b 25.¹³

“É justo chamar a filosofia de **ciência da verdade**, porque o fim da ciência teórica é a verdade, enquanto o fim da prática é a ação (...) Ora, **não conhecemos a verdade sem conhecer a causa** (...) Portanto, o que é causa do ser verdadeiro das coisas que dele derivam deve ser verdadeiro mais que todos os outros (...) Por conseguinte, cada coisa possui tanto de verdade quanto possui de ser” — ARISTÓTELES (384–322 a. C.), *Metafísica*, Livro II, I, 993b, 19–30.¹⁴

Por isso, os artistas deveriam ser vigiados e só *imitar os vestígios do belo e do perfeito*, para que as pessoas fossem desde cedo educadas para serem bons cidadãos e amantes das virtudes.



O DESENVOLVIMENTO DO CONTRAPOSTO

I *Efebo de Kritios* (c. 480 a. C.). Mármore, 0,85 m. Museu da Acrópole, Atenas. Estátua talvez de um atleta.

II *Doríforo* (lanceiro) *de Policleto* (c. 450–440 a. C.). Cópia de uma original grego. Mármore, 1,98 m, Museu Nacional de Nápoles.

A nova articulação do corpo revelada no *Efebo de Kritios* iria alcançar o seu desenvolvimento completo em meio século, no estilo clássico da época de Péricles, o *Doríforo de Policleto*. O contraposto está muito mais acentuado e a diferenciação entre as metades direita e esquerda do corpo pode ver-se em cada músculo. A rotação da cabeça, a precisão dos pormenores anatômicos e as harmoniosas proporções da figura deram fama ao *Doríforo* como encarnação do ideal clássico do corpo masculino. Passou a ser conhecido como o canon absoluto. JANSEN, H. W. *História Geral da Arte*, vol. I, p. 186.



Há uma passagem muito famosa em *A República* que quase coloca o filósofo como um pensador estranho à Arte:

“...devemos **vigiar os outros artistas** e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em outra obra de arte (...). Devemos procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os **vestígios da natureza do belo e do perfeito**, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de **obras belas**, como uma **brisa salutar de regiões sadias**, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar em harmonia com a razão formosa (...) aquele que foi educado nela (...) honraria as coisas belas e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas se alimentaria e **tornar-se-ia um homem belo e bom**, ao passo que as coisas feias, com razão as censuraria e odiaria desde a infância” (*A República*, II, 401b–402a).¹⁵

Em contrapartida, o *Estado ideal platônico* nunca seria verdadeiramente feliz se o modelo divino no qual deveria se pautar não tivesse sido delineado pelos pintores:

“[Os pintores] Pegarão no Estado e nos caracteres dos homens, **como se fosse uma tábua de pintura** (...) torná-la-ão limpa, coisa que não é muito fácil (...) aperfeiçoando seu trabalho, olharão frequentemente para a essência da **justiça**, da **beleza**, da **temperança** e virtudes congêneres, e para a representação que delas estão a fazer nos seres humanos, compondo e misturando as cores, segundo as profissões, para obter uma forma humana divina, baseando-se naquilo que Homero, quando o encontrou nos homens, apelidou de *divino e semelhante aos deuses*” (*A República*, II, 501a-b).¹⁶

Os artistas, portanto, deveriam ser instrumentos transmissores do ideal da cidade, da república. Por sua vez, ao discorrer sobre o *prazer* como matéria da oratória judicial, ARISTÓTELES (384–322 a. C.)

tratou das coisas que são agradáveis, e também classificou as *imitações* como agradáveis — *desde que boas*:

“E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objeto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa” (*Retórica*, Livro I, II, 1371b).¹⁷



—
Niobida Moribunda, c. 450-440 a. C. Mármore, 1,50m, Museo delle Terme, Roma. O violento movimento dos braços fez escorregar suas vestes; a nudez é mais um artifício dramático que uma parte necessária do episódio. O propósito do artista foi o desejo de, unindo o movimento à emoção, levar o contemplador a sentir o sofrimento desta vítima de um destino cruel. JANSON, *História Geral da Arte*, vol. I, p. 192.

Em contrapartida, o *Belo* não coincidia com a noção de *objeto estético* (o que só aconteceria, de fato, no século XVIII, a partir de Baumgarten) e, por isso, não fazia parte do âmbito da *Poética*. O Belo era a *manifestação do Bem*, a coisa mais digna de ser amada, só passível de admiração aos “neo-iniciados”, isto é, aqueles que por muito tempo haviam contemplado as realidades de outrora (FEDRO, 250e–251a).¹⁸

A *Kalokagathia* (καλοκαγαθία, nobreza) — a *Beleza associada ao Bem* — ganhou uma longa história no pensamento platônico (e, posteriormente, na filosofia medieval).¹⁹ Além do próprio FEDRO (citado acima), a linha genética dos textos sobre o tema é essa: *Górgias* (476d–477a), *Banquete* (209e–212a), *A República* (III, 386a–403c; VI, 504e–505b; VII 527a–c), *Timeu* (86b–90d) e *Filebo* (64d–66d).

Aristóteles deu um passo adiante: definiu o *Belo* como *algo ordenado* — o conceito de *ordem* era caro aos antigos, especialmente a ideia de *ordem serial* (o antes e o depois)²⁰:

“O **belo** — ser vivente ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas **partes ordenadas**, mas também uma **grandeza** que não seja qualquer. Porque **o belo consiste na grandeza e na ordem** e, portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo o grandíssimo (porque faltaria a visão de conjunto, escapando à vista dos espectadores, a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios(...)). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória” (*Poética*, VII, 44, 1450b–1451a).²¹

“Como o bem e o belo são diferentes (o primeiro, de fato, encontra-se sempre nas ações, enquanto o segundo encontra-se também nos entes imóveis) erram os que afirmam que as ciências matemáticas não dizem nada a respeito do belo e do bem. Com efeito, as matemáticas falam do bem e do belo e os dão a conhecer em sumo grau: de fato, se é verdade que não os nomeiam explicitamente, todavia dão a conhecer seus efeitos e suas razões e, portanto, não se pode dizer que não falam deles. As supremas formas do belo são: a ordem, a simetria e o definido, e as matemáticas os dão a conhecer mais do que todas as outras ciências” — ARISTÓTELES, *Metafísica*, XIII, 3, 1078b, 35).²²

A partir de então, no universo do *Belo* estava integrada a definição de *ordem* — mais tarde, SANTO AGOSTINHO (354–430) se valeria do mesmo âmbito de pensamento, na obra *Sobre a Ordem* (*De Ordine*, de 386) para torná-lo *estrutura do mundo*: tudo o que existe está contido na ordem.²³

ARISTÓTELES ainda foi quem definiu a arte como *imitação da Natureza* (*Física*, II, 2, 194a), e embora tenha restringido o conceito de *Arte*, retirando-o da esfera da ciência (da *Lógica*)²⁴, sua distinção não foi adotada pelos filósofos posteriores.



As Três Graças (cópia romana de um original grego do séc. II a. C.). Mármore, 123 x 100 cm, Metropolitan, New York.

Aglaia (Beleza), Eufrosina (Alegria) e Thalia (Abundância). Elas conferem o que é mais prazeroso e benéfico na natureza e na sociedade: a fertilidade e o crescimento, a beleza nas artes, reciprocidade e a harmonia entre os homens. Eram servas de Afrodite. Esta composição logo se tornou a fórmula canônica para representar as Graças.

I.3 O MUNDO ROMANO E A

Estética Estoica

O *Estoicismo* (sécs. III a. C. - II d. C.), filosofia muito influente no mundo romano e no pensamento cristão posterior, novamente ampliou o conceito de *Arte*. CÍCERO (106–43 a. C.), um verdadeiro vaso transmissor da filosofia grega para o mundo latino, mesclou as definições platônicas e aristotélicas e uniu o Belo ao *mundo da Ética*: o belo, além de uma composição das partes do corpo, era também, e sobretudo, a *firmeza de caráter* derivada da *virtude*:

“As qualidades principais são, no corpo, a **beleza**, a força, a saúde, a energia, a velocidade, e na mente, as correspondentes a estas”.

“Assim como no corpo se verifica o que chamamos ‘beleza’ [quando a] uma certa **disposição adequada dos membros** se junta uma **cor agradável** [da pele], assim também se dá o nome de ‘beleza da alma’ [ao equilíbrio] entre, por um lado a **constância** e a **coerência** e, por outro, uma certa **firmeza** e **estabilidade** nas opiniões e nos juízos, que, ou decorrem da **virtude**, ou contêm em si a essência mesma da **virtude**”.²⁵

Em que pese o fato de existir uma beleza física, corporal, corpórea, a verdadeira beleza, para CÍCERO, se encontra no espírito. É ele a fonte de inspiração de todas as belezas que os artistas representam.

“Penso que não existem parte alguma algo de tão belo cujo original de que foi copiado não seja ainda mais belo, como é o caso de **um rosto** em relação a seu retrato; mas não podemos apreender esse novo objeto nem pela visão, nem pela audição, ou qualquer dos outros sentidos. Pelo contrário, é apenas em espírito e em pensamento que o conhecemos.”

“Por isso podemos imaginar esculturas mais belas que as do próprio Fídias que, no seu gênero, são o que há de mais perfeito (...) podemos

imaginar pinturas mais belas; e, quando esse artista trabalhava na criação de seu *Zeus* e de sua *Atena*, ele não considerava um homem qualquer, isto é, realmente existente, que teria podido imitar, mas **em seu espírito é que residia a representação sublime da beleza**; é ela que ele olhava, é nela que mergulhava, e tomando-a por modelo, diria sua arte. Assim como o domínio das artes plásticas propõe algo de perfeito e de sublime, de que existe uma forma puramente pensada, e como a esta forma estão ligados, pela reprodução que deles nos oferece a arte, os objetos inacessíveis como tais à percepção sensível — ou seja, os seres divinos que devemos representar — assim também é em espírito apenas que contemplamos a forma da perfeita eloquência e é somente sua cópia que buscamos captar auditivamente” (BRUTUS, II, 7).²⁶

No entanto, os estoicos mantiveram a *perspectiva metafísica do Belo* defendida por PLATÃO e ARISTÓTELES. SÊNECA (4 a. C. - 65 d. C.), em uma de suas epístolas (*Carta 65*), ao explicar ao seu discípulo Lucílio os dois princípios dos quais o universo deriva (a *causa* e a *matéria*) e sua procura filosófica da *causa primeira*, afirma, com todas as letras, que *toda a arte é imitação da natureza*, e que a mais digna atividade do filósofo é sua contemplação, quando então dirige suas meditações para as alturas.²⁷

Por isso, o Belo é a própria *fruição intelectual do filósofo*, fruição racional que não está dissociado dela. Esse é o verdadeiro bem da Filosofia, a causa da felicidade do pensador, o que proporciona a conquista da *Sabedoria*:

“Peço-te, Lucílio amigo, age da única maneira possível para obteres a felicidade: repele e despreza aqueles bens que só brilham por fora, que dependem das promessas de fulano ou das benesses de cicrano. Faz do verdadeiro bem o teu alvo, busca a alegria dentro de ti. Que significa ‘dentro de ti’? Significa que a felicidade se origina em ti mesmo, na

melhor parte de ti mesmo (...) Se queres saber em que consiste e donde provém o verdadeiro bem, vou dizer-to: consiste na boa consciência, nos propósitos honestos, nas acções justas, no desprezo pelos bens fortuitos, no ritmo tranquilo e constante de uma vida que trilha um único caminho. (...) Raros são os homens que conseguem ordenar reflectivamente a sua vida. Os outros, à maneira de destroços arrastados por um rio, em vez de caminharem deixam-se levar à deriva”.²⁸

A Beleza consiste, portanto, na aquisição da Sabedoria que, por sua vez, é a instalação da ordem na vida, a paz interna, a felicidade do mundo espiritual autônomo e independente do agir no mundo.



Busto de Marco Aurélio (c. 161-169). Mármore, Metropolitan Museum, NY.

“Comece o dia dizendo para si mesmo: ‘Hoje encontrarei um indiscreto, um ingrato, um insolente, um embusteiro, um invejoso, um insociável’. É que estes desgraçados não conhecem os verdadeiros bens e os verdadeiros males. Mas eu, que aprendi que o verdadeiro bem consiste no que é honesto e que o verdadeiro mal está no que é vergonhoso, eu, que conheço a natureza de quem comete a falta, que sei que é meu irmão, não de sangue e de carne, mas por compartilhar a mesma participação no mesmo espírito emanado por Deus, não posso me considerar ofendido por eles. Ninguém pode despojar minha alma da honradez; é impossível que me enfastie com um irmão ou o odeie. Ambos fomos feitos para obrar de comum acordo, como dois pés, duas mãos, duas pálpebras, duas fileiras de dentes. Esforçar-nos-íamos contra a natureza sendo inimigos, ou manifestando desgosto e aversão com esses indivíduos”. *Meditações* (τα εις εαυτόν), Livro II.

“Com meu avô Vero aprendi a nunca mostrar impaciência; com meu pai, modéstia e firmeza varonil; com minha mãe, nunca praticar o mal, nem tê-lo em pensamento, além de viver com frugalidade e sempre fugir do luxo e das riquezas; com meu

governador, trabalhar com paciência, contentar-me com pouco, saber servir-me de mim mesmo e desconfiar dos delatores; com Diógenes, suportar que me julguem com inteira liberdade; com Rústico, acostumar-me com a ideia de que é necessário corrigir o caráter e vigiar as inclinações. Além disso, evitar a ostentação e perdoar voluntariamente as injúrias e faltas ao menor sinal de arrependimento”, *MARCO AURÉLIO, Meditações* (τα εις εαυτόν), Livro I.

I.4 A ESTÉTICA NEOPLATÔNICA E A *espiritualização do Belo*

Essa ênfase estoica na filosofia moral não era novidade no Ocidente. Fazia parte da tradição socrático-platônica considerar os temas filosóficos sob o prisma metafísico do *Bem, da Verdade e do Belo*.²⁹ Essa tendência foi acentuada pelo *Neoplatonismo* (sécs. III–VI). PLOTINO (c. 205–270), filósofo grego, talvez o mais proeminente pensador entre os neoplatônicos, dedicou um capítulo de suas *Enéadas* (Εννεαδεξ) ao Belo. Ele se dirige à visão, embora haja, de fato, uma beleza para a audição (pois a melodia e o ritmo são belos). Beleza é a *simetria das partes e suas cores*. Mas as mentes que se elevam para além dos sentidos encontram uma beleza superior, *a beleza da conduta de uma vida correta* — em atos, em caracteres, em virtudes. E tudo o que é relacionado à alma é belo.

A Estética clássica: O Belo é a manifestação do Bem — *Kalokagathia* (καλοκαγαθία)

Enéada I, 6 (Sobre o Belo):

“**I. O Belo** dirige-se principalmente à visão, mas também há uma beleza para a audição (...) pois a melodia e o ritmo são belos. As mentes que se elevam para além do reino dos sentidos encontram uma **beleza na conduta da vida:**

em atos, caracteres, bem como a encontram nas ciências e nas virtudes. Há uma beleza interior a essa? O questionamento que se segue o mostrará”.

“Quase todo o mundo afirma que a **beleza visível** resulta da **simetria das partes**, umas em relação às outras e em relação ao conjunto e, além disso, de **certa beleza de suas cores**. Neste caso, a beleza dos seres e de todas as coisas seria devido à sua simetria e à sua proporção (...) Conforme essa opinião, as cores belas, e mesmo a luz do Sol, sendo desprovidas de partes e portanto desprovidas de uma bela simetria, seriam desprovidas de beleza. E por que o ouro é belo? E o relâmpago que vemos na noite, o que faz com que seja belo? O mesmo pode ser perguntado dos sons...”³⁰

Ademais, a *justiça* e a *temperança* são mais belas que a aurora e o crepúsculo, mas só podem ser apreciadas por aqueles que veem com os olhos da alma. Esses conseguem experimentar um deleite, uma alegria, um *assombro*: estão a contemplar o *verdadeiro reino da Beleza*. Lá encontra-se a *alma honesta*, a que é justa, nobre, digna, calma, pura de costumes (isto é, recatada, modesta), serena, impassível. Essa alma, *purificada*, torna-se uma *forma* e uma *razão*. Essa beleza da alma é a *existência real*, a verdadeira realidade. O resto, corpóreo, não é real, mas um mundo de sombras, traços, imagens irreais.³¹

O mundo material das belezas corporais parece relegado mais decisivamente a ser imagem, traço, sombra, *espectro da verdadeira beleza*. Por isso, o homem deve habituar sua alma à contemplação das belas ocupações, das belas obras, e especialmente das almas daqueles que realizam essas belas obras. A beleza atrelada ao bem (ordem moral) é também um imperativo. Por isso, o símbolo maior da feiura é a alma dissoluta e injusta, cheia de concupiscências e desequilíbrios — alma covarde, mesquinha, invejosa, infectada pelo deleite dos prazeres impuros das paixões corporais (*Enéadas*, I, 5).

Com PLOTINO, já está esboçada a tríade que marcará profundamente todo o pensamento medieval: *Unum, Verum, Bonum*. A beleza decorre da consideração desses transcendentais. Tais esferas de valor estavam integradas, completavam-se e não podiam se separar. Por fim, para contemplar retamente a beleza — das criaturas e da natureza — haveria uma única exigência por parte da mente contemplativa (muito mais tarde definida belamente por DANTE ALIGHIERI [1265–1321]): um olhar claro e uma mente pura (“conocchiochiaro e conaffetto puro”, *Paraíso*, Canto VI, 87).³²

A Estética clássica: O Belo é a manifestação do Bem — *Kalokagathia* (καλοκαγαθία)

Enéada I, 6 (Sobre o Belo):

“1. Se nos voltarmos para as **belas condutas** e os **belos discursos**, poderemos atribuir a causa de sua beleza à simetria? E se falarmos da **virtude**, que é uma **beleza da Alma** — e uma beleza realmente acima das mencionadas — como dizer que ela é composta de partes simétricas?

2. Caminhemos em direção à origem e indiquemos o princípio que concede a beleza às coisas materiais. Sem dúvida, esse princípio existe. É algo perceptível ao primeiro olhar, algo que a Alma reconhece a partir de um antigo conhecimento e, ao reconhecê-lo, acolhe-o e entra em ressonância com ele.

4. Assim como aqueles que nasceram cegos não podem a respeito das belezas sensíveis, assim também não é possível se falar a respeito da beleza das condutas, das ciências e de outras coisas semelhantes sem ter antes se interessado por essas questões, nem é possível falar a respeito do esplendor da virtude sem antes ter contemplado a bela face da **justiça** e da **temperança**, cuja beleza é maior do que a da aurora e a do crepúsculo. **Tais belezas só podem ser vistas por aqueles que veem com os olhos da Alma**”.³³

I.5 A ESTÉTICA CRISTÃ:

Santo Agostinho

Por sua vez, o filósofo romano que mais influenciou o pensamento estético posterior foi SANTO AGOSTINHO (354–430). Por viver no final do Império Romano, ele assumiu os princípios estéticos antigos. Sua filosofia é, de certo modo, o coroamento da estética clássica. Seus conceitos sobre o tema estão espalhados em várias obras suas. A origem da beleza está na bondade do Criador, e isso pode ser atestado pela *bela ordem das coisas na natureza e a beleza das proporções do Universo*, que foi feito com peso, número e medida (*A Cidade de Deus*, Livro XII, cap. XXII).³⁴

Agostinho tem reminiscências pitagóricas. O *número é belo* — concepção tipicamente pitagórica:

Repara no céu, na terra, no mar e em tudo quanto brilha lá no alto, ou rasteja no solo, no que voa nos ares ou nada nas águas. Tudo tem formas porque tem números. Retira-lhas e nada serão. De onde retiram, portanto, a existência, a não ser Daquele a quem devem o número? E assim é, dado que, para eles, ser é o mesmo que possuir número. (*Diálogo sobre o Livre-arbítrio*, Livro II, XVI, 42).³⁵

O número, a proporção, as formas; a beleza é a *razoável congruência das partes*. Tudo isso é percebido pela razão, *juiz do Belo* que disciplina os olhos e confere suavidade ao olhar. Nesse domínio da visão, ao percorrer com os olhos os céus e a terra, agrada contemplar a formosura do mundo; na formosura, as figuras; nas figuras, as dimensões, e, por fim, nas dimensões, os números. Tudo isso é como uma escala para o mundo do pensamento e da intuição interior, universo mental íntimo onde se encontra o *fulgor da verdade* (*Da Ordem*, Livro II, cap. XV, 42).³⁶

A Estética agostiniana: O Belo é formoso, ordenado, uno.

“Tudo se ordena, de acordo com suas funções e finalidades, para a formosura do universo, de modo que se há algo que nos desgosta separadamente, caso o contemplemos em seu conjunto, nos agrada muitíssimo” (*Da verdadeira religião*, XL, 76).³⁷

“Não há nada **ordenado** que não seja belo” (*Da verdadeira religião*, XL, 77).³⁸

“A **unidade** é a forma de toda beleza” (*Epist. XVIII*).³⁹

Por sua vez, o corpo recebeu, a partir da filosofia cristã, uma valorização desconhecida da tradição grega — PLATÃO havia-o considerado uma prisão (*Fédon*, 68a)⁴⁰. Em contrapartida, em AGOSTINHO, a beleza do corpo está na harmonia de suas partes, associada a uma certa suavidade da cor (*A Cidade de Deus*, Livro XXII, cap. XIX).⁴¹ Mas, naturalmente, acima da beleza do corpo estava a da alma, ou melhor, *do corpo e da alma* que, juntos, ressuscitarão:

Na ressurreição da carne para a eternidade, a estatura dos corpos terá as proporções que tinham atingido ou que deveriam atingir na juventude, graças à razão causal insita no corpo de cada um, mas salvaguardada nas medidas de todos os membros uma harmoniosa beleza. Se, para conservar essa beleza, tem que ser tirada qualquer coisa a qualquer excrescência indecorosa aparecida em qualquer parte do corpo para a repartir pelo todo, de maneira que este excedente não seja perdido e o equilíbrio de todas as partes assegurado — não é absurdo crermos que este excedente possa também crescer à estatura do corpo, pois que assim seria redistribuído sobre todas as partes, para que sejam belas, o que, concentrado demasiadamente numa só, com certeza não ficaria bem (*A Cidade de Deus*, Livro XXII, cap. XX).⁴²

Portanto, AGOSTINHO fazia uma distinção entre *beleza sensível* e *beleza inteligível*, além de ressaltar a beleza do mundo. Ademais, a

beleza era, sobretudo, *medida, proporção, unidade, conveniência, moderação e ordem*, tudo condensado no clássico trinômio agostiniano que a posteridade abraçou: *modus, species et ordo* (*moderação, forma e ordem*). A Beleza era um bem divino.

A Estética agostiniana: O Belo é formoso, ordenado, uno.

“Contemple o céu, a terra, o mar e tudo o que há neles, os astros que brilham no firmamento, os répteis, as aves e os peixes: todos têm sua beleza, porque têm seu **número**” (*Do livre-arbítrio*, II, XVI, 42).⁴³

“Todas as coisas são melhores quanto mais forem **moderadas, formosas e ordenadas**” (*Da natureza do Bem*, 3).⁴⁴

“A **oposição dos contrários torna mais patente a beleza do Mundo** na ordem que Deus lhe conferiu” (*A Cidade de Deus*, XI, 18).⁴⁵

“**Toda a beleza do corpo** está, com efeito, na harmonia das partes com uma certa suavidade da cor. Onde não há harmonia das partes, há algo que ofende porque é mal feito, quer por ser de menos, quer por ser de mais” (*A Cidade de Deus*, XXII, 19).⁴⁶

Por fim, o filósofo cristão destacou a Beleza através de seu oposto: a feiura. Existem coisas belas porque há outras não tão belas, ainda que tudo sejam bens — superiores e inferiores:

Entre esses bens, há alguns de ordem inferior que são denominados com nomes contrários, ao serem comparados com os que são de ordem superior. Assim, em comparação com a forma humana, que tem maior beleza, a beleza do macaco é dita disforme; e isso basta para que os ignorantes se equivoquem e julguem que aquela é um bem, e esta um mal, sem atentar para o modo próprio e conveniente ao corpo do macaco, nem para a proporção de seus membros, nem para a simetria das suas partes, nem para o cuidado da sua conservação, nem para outras coisas que seria demasiado longo enumerar (*A Natureza do Bem*, cap. XIV).⁴⁷

Há, portanto, uma gradação das coisas no mundo. Coisas pouquíssimo belas, coisas menos belas, coisas belas, coisas belíssimas e, por fim, *a Beleza*.

MATERIAIS DE SUPORTE

Extratos: filósofos clássicos.

<https://vimeo.com/73344145>.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética* (trad., prefácio, introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARISTÓTELES. *Retórica* (trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introd., texto grego com trad. e comentário de Giovanni Reale). São Paulo: Edições Loyola, 03 volumes, 2005.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* (trad., textos adicionais e notas de Edson Bini). Bauru, SP: EDIPRO, 2007.

ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo* (trad. e notas de Edson Bini). São Paulo: EDIPRO, 2015.

COSTA, Ricardo da. “Ramon Llull (1232–1316) e a *Beleza, boa forma natural da ordenação divina*”. In: *Revista Internacional d’Humanitats*. Ano XIII, n. 18, 2010, p. 21–28. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-boa-forma-natural-da-ordenacao-divina>

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014.

JÜNGER, Ernst. *O passo da floresta*. Lisboa: Edições Cotovia, 1995. Obras completas de San Agustin I. Madrid: BAC, MCMXCIV.

LÚCIO ANEU SÊNECA. *Cartas a Lucílio* (trad., prefácio e notas de J. A. Segurado Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

MARCO TÚLIO CÍCERO. *Textos Filosóficos II. Diálogos em Túsculo* (trad., introd. e notas de J. A. Segurado e Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1991, Coleção Os Pensadores.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PLATÃO. *A República* (trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PLATÃO. *Diálogos. Protágoras — Górgias — Fedão* (trad. de Carlos Alberto Nunes). Belém: EDUFPA, 2002.

PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2009.

PLATO. “Cratylus”. In: *The Dialogues of Plato* (translated into english with analyses and introductions by B. Jowett). New York: MacMillan and Co. and London, 1892. Internet, <https://archive.org/stream/dialoguesofplato1plat#page/n5/mode/2up>.

PLOTINO. *Tratados das Enéadas* (trad. Américo Sommerman). São Paulo: Polar Editorial, 2000.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (trad., prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, vol. II.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (trad., prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, vol. III.

SANTO AGOSTINHO. *Diálogo sobre o Livre Arbítrio* (trad. e introd. de Paula Oliveira e Silva). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

SANTO AGOSTINHO. *A Natureza do Bem*. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUZA, Luciano Ferreira de. *Crátilo* (estudo e tradução). São Paulo: USP, 2010, p. 68, *Internet*, http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14062011-133520/publico/2010_LucianoFerreiradeSouza.pdf.

NOTAS

- 1 Ou ainda, “coisidade da coisa”. Ver HEIDEGGER, Martin. “A origem da obra de arte”. In: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014, p. 12 e 43. Por sua vez, a metáfora filosófico-literária da floresta, do perder-se na vastidão da mata, é recorrente na tradição alemã. Ver, por exemplo, JÜNGER, Ernst. *O passo da floresta*. Lisboa: Edições Cotovia, 1995, e CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774–1840). “O caçador na floresta” (1813/1814), quadro (65,7 x 46,7 cm, coleção particular). In: SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (especialmente sua *Primeira Parte*, “Mata”, p. 31–248).
- 2 GADAMER, Hans-Georg. “Arte e Imitação (1967)”. In: *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2010, p. 15.
- 3 GADAMER, Hans-Georg. “Arte e Imitação (1967)”, *op. cit.*, p. 16.
- 4 HEIDEGGER, Martin. “A origem da obra de arte”, *op. cit.*, p. 43.
- 5 *Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, *Coleção Os Pensadores*, p. 209.
- 6 *Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários, op. cit.*, p. 211.
- 7 PLATÃO. *Diálogos. Protágoras — Górgias — Fedão* (trad. de Carlos Alberto Nunes). Belém: EDUFPA, 2002, p. 298–300 (90a–91c).
- 8 PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2009, p. 101.
- 9 PLATÃO. *A República* (trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 461–463.
- 10 *Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, *Coleção Os Pensadores*, p. 226.
- 11 *Os Pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários, op. cit.*, p. 226.
- 12 PLATO. “Cratylus”. In: *The Dialogues of Plato* (translated into english with analyses and introductions by B. Jowett). New York: MacMillan and Co. and London, 1892. *Internet*, <https://archive.org/stream/dialoguesofplato1plat#page/n5/mode/2up>. SOUZA, LUCIANO FERREIRA DE. CRÁTILLO (estudo e tradução). São Paulo: USP, 2010, p. 68 (*Internet*, http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14062011-133520/publico/2010_LucianoFerreiradeSouza.pdf).
- 13 ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introd., texto grego com trad. e comentário de Giovanni Reale). São Paulo: Edições Loyola, vol. II, 2005, p. 179.
- 14 ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introd., texto grego com trad. e comentário de Giovanni Reale), *op. cit.*, p. 73.
- 15 PLATÃO. *A República, op. cit.*, p. 132–134.
- 16 PLATÃO. *A República, op. cit.*, p. 132–134.
- 17 ARISTÓTELES. *Retórica* (trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 138.
- 18 PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2009, p. 67.
- 19 Também em Aristóteles: “...cabe-nos explicar com clareza a virtude que é o produto da associação de todas as virtudes, que já estamos

designando como nobreza (...) entenda-se por coisas nobres as virtudes e ações resultantes da virtude (...) A nobreza, portanto, é virtude completa”. ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo* (trad. e notas de Edson Bini). São Paulo: EDIPRO, 2015, p. 311–313 (LIVRO VIII, 3, 1248b1 10 — 1249 a1 15). O tradutor, Edson Bini, comenta: “...vocábulo composto de difícil tradução que esses nossos termos traduzem precariamente. Melhor tentar entendê-lo: designa uma conduta moral irrepreensível que reflete um sólido caráter moral igualmente irrepreensível. Afinal, trata-se da síntese harmoniosa de todas as virtudes. A nossa expressão *integridade moral* se aproxima, ainda que imperfeitamente, desse conceito” (p. 311, nota 1392).

- 20 Em que pese toda a carga crítica que atualmente paira sobre o Estagirita, ele ainda é uma importante referência reflexiva. Veja por exemplo, Gadamer: para citá-lo, quase se desculpa. “Apesar de todos os preconceitos classicistas e anticlassicistas, gostaria agora de dar novamente voz à principal testemunha da teoria classicista da imitação, ARISTÓTELES, para que ele nos ajude a pensar o que acontece na nova arte”, GADAMER, Hans-Georg. “Arte e Imitação (1967)”, *op. cit.*, p. 16.
- 21 ARISTÓTELES. *Poética* (trad., prefácio, introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 113–114.
- 22 ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introd., texto grego com trad. e comentário de Giovanni Reale), *op. cit.*, p. 604–605.
- 23 *Obras completas de San Agustin I*. Madrid: BAC, MCMXCIV, p. 594–690.
- 24 Na *Ética a Nicômaco* (trad., textos adicionais e notas de Edson Bini). Bauru, SP: EDIPRO, 2007, p. 181–182 (1140a1 5–15).
- 25 MARCO TÚLIO CÍCERO. *Textos Filosóficos II. Diálogos em Túsculo* (trad., introd. e notas de J. A. Segurado e Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 236–237.
- 26 CÍCERO. *Orator ad Brutum*, II, 7. *Apud* PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. PA Fundação Calouste Gulbenkian NOFSKY, Erwin. 2000, p. 162 (nota 20).
- 27 LÚCIO ANEU SÊNECA. *Cartas a Lucílio* (trad., prefácio e notas de J. A. Segurado Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, *Carta* 65, 3 e 18, p. 229 e 18.
- 28 LÚCIO ANEU SÊNECA. *Cartas a Lucílio, op. cit.*, *Carta* 23, 6, 7 e 8, p. 85–86.
- 29 O Bem e a Verdade são belos. Ver PLATÃO. *A República, op. cit.*, 509b, p. 311.
- 30 PLOTINO. *Tratados das Enéadas* (trad. Américo Sommerman). São Paulo: Polar Editorial, 2000, p. 19–20.
- 31 O parágrafo inteiro é um resumo do capítulo I.6 (“Sobre o Belo”) das *Enéadas*. PLOTINO. *Tratados das Enéadas* (trad. Américo Sommerman). São Paulo: Polar Editorial, 2000, p. 17–35.
- 32 COSTA, Ricardo da. “Ramon Llull (1232–1316) e a Beleza, boa forma natural da ordenação divina”. In: *Revista Internacional d’Humanitats*. Ano XIII, n. 18, 2010, p. 21–28. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-beleza-boa-forma-natural-da-ordenacao-divina>.
- 33 PLOTINO. *Tratados das Enéadas* (trad. Américo Sommerman). São Paulo: Polar Editorial, 2000, p. 21–25.
- 34 SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (trad., prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, vol. II, p. 1041.
- 35 SANTO AGOSTINHO. *Diálogo sobre o Livre Arbítrio* (trad. e introd. de Paula Oliveira e Silva). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001, p. 222–223.
- 36 *Obras completas de San Agustin I*. Madrid: BAC, MCMXCIV, p. 677.
- 37 *Apud*. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 63.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*, p. 64.

- 40 Ademais, o filósofo — amante da Sabedoria — não é um amante do corpo, pois os que praticam a verdadeira filosofia se preparam para morrer. Ver PLATÃO. *Diálogos. Protágoras — Górgias — Fedão*, op. cit., p. 264.
- 41 SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (trad., prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, vol. III, p. 2317.
- 42 SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, op. cit., p. 2321.
- 43 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 64.
- 44 *Ibid.*, p. 65.
- 45 SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (trad., prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, vol. II, Livro XI, Cap. XVIII, p. 1031.
- 46 SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (trad., prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, vol. III, Livro XXII, Cap. XIX, p. 2317.
- 47 SANTO AGOSTINHO. *A Natureza do Bem*. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005, p. 17–19.

MÓDULO II

ESTÉTICA

Medieval

2.1 A ESTÉTICA DOS PRIMEIROS SÉCULOS DO CRISTIANISMO: *Boécio e Isidoro de Sevilha*

Pseudo-Dionísio Areopagita (séc. v)

Por causa do belo existem os acordos, as amizades e as comunicações de todas as coisas, e no belo todas as coisas estão unidas. O belo é princípio de todas as coisas enquanto causa eficiente, que move todas as coisas e as conserva juntas dando-lhe o amoroso desejo de sua própria beleza, e é o fim de todas as coisas e é digno de ser amado enquanto causa final, pois que todas as coisas nascem por causa do belo, e causa exemplar, porque todas as coisas se definem em referência ao belo.

De fato, sucede ao belo o mesmo que ao bem: todas as coisas, qualquer que seja o motivo que as mova, tendem para o belo e para o bem, e não existe nenhum ser que não participe do belo e do bem. Ousaremos dizer até mesmo que o não-ser é participe do belo e do bem; de fato ele torna-se belo e bem em si mesmo quando é celebrado supersubstancialmente em Deus pela negação de todo atributo. Este único bem e belo é de modo único a causa de todas as coisas belas e boas, que são muitas (*Dos nomes divinos*, IV, 7).⁴⁸

Com a queda (e violenta transformação) do Império Romano do Ocidente com as invasões bárbaras, a Educação ficou restrita à Igreja Católica, única instituição que sobreviveu naquele processo histórico. Além disso, o amor ao saber e ao conhecimento ajudou aqueles homens religiosos a preservar da destruição praticamente *todo* o manancial literário, histórico e filosófico da Antiguidade.

Nesses séculos de transição — IV ao IX (isto é, até o desabrochar do *Renascimento carolíngio*, o primeiro dos renascimentos a ocorrer na Europa) — alguns pensadores foram os vasos comunicantes entre

o mundo antigo e medieval, escritores e filósofos que transmitiram um pouco da cultura clássica à Idade Média. Dois deles foram fundamentais: BOÉCIO (c. 480–524) e ISIDORO DE SEVILHA (c. 560–634).⁴⁹

O bispo **Basílio de Cesareia** (329–379), por exemplo, preocupou-se com *a beleza da luz*: “Como a noção de beleza conserva seu valor a propósito da luz? Não será porque a proporção da luz se testemunha não em suas próprias partes, mas no aspecto risonho e doce que oferece à vista?” (*Homilia in Hexaemeron*, II, 7).⁵⁰

BOÉCIO defendeu o conceito de Beleza como *proporção das partes*. Quanto mais simples a relação entre as partes, mais belo é o objeto. A forma das coisas produz efeitos estéticos. No entanto, o filósofo afirmou que a admiração que as pessoas sentem pela beleza é um sintoma da debilidade dos sentidos: caso nossa percepção fosse mais perfeita, não seríamos tão fascinados como somos pela beleza de “coisas vis”:

8. Contemplai a extensão do céu, a sua estabilidade e célere movimento, e de uma vez por todas deixai de admirar as coisas vis. E o céu não é mais admirável, em boa verdade, do que a ordem com que é governado.

9. Como é arrebatadora a magnificência de sua beleza, como é veloz e mais fugaz do que a mutabilidade das flores primaveris!

10. E se, como diz Aristóteles, os homens usassem dos olhos de Linceu⁵¹, de tal modo que sua visão atravessasse os obstáculos, não é verdade que o famoso corpo de Alcibíades⁵², de extraordinária beleza à superfície, ao verem-se no interior as entranhas, se apresentaria como feiíssimo? Por conseguinte, aquilo que te faz parecer belo não é a tua natureza, mas as limitações dos olhos que te contemplam.

11. Mas sobrestimai quanto quiserdes os bens do corpo, desde que saibais que tudo aquilo que admirais pode ser destruído pelo fogo de uma febre de três dias.

12. De tudo isto, o que se pode concluir de essencial é que estas coisas não são capazes de proporcionar os bens que prometem nem se encontram na perfeita reunião de todos os bens; não são caminhos que conduzam à felicidade, nem por si mesmas tornam os homens felizes (*Consolação da Filosofia*, Livro III, Prosa 8, 8–12).⁵³

Belo, portanto, é o que é estável, o que dura, o que permanece. *Belo é o Cosmos*, mundo criado por Deus, sua imutabilidade, serenidade, estabilidade.

BOÉCIO. *Consolação da Filosofia*. Itália (1385), MS Hunter 374, v. I. II, folio 4r.



A beleza oriunda da contemplação do universo é, para BOÉCIO — aconselhado pela própria Filosofia (quem faz o discurso acima) — a verdadeira felicidade.

A Estética na transição do mundo antigo ao medieval: a beleza da Música

Boécio — *Da Instituição da Música*

“Nas artes, nenhum caminho conduz melhor até a alma que o ouvido” (I, 1).⁵⁴

“O músico é aquele que possui a capacidade de pensar racionalmente e julgar a conveniência das melodias, dos ritmos, os diferentes tipos de música e os cantos dos poetas” (I, 34).⁵⁵

Por sua vez, ISIDORO DE SEVILHA escreveu uma obra que posteriormente seria a referência enciclopédia de consulta dos letrados medievais: as *Etimologias* (c. 627–630). Há nela uma concisa definição do que é a Beleza: “Belo é o que é de Vênus (*Venustus*), de sangue. Como o verde das plantas (*Viridis*), cheio de força e de seiva, como se tivesse enorme energia” (x, 277).⁵⁶ Mas sobretudo é a Arquitetura que merece o maior espaço para o que é belo:

A construção dos edifícios tem três momentos: a planificação (*dispositivo*), a construção e o embelezamento (...) O embelezamento é tudo o que é incorporado ao edifício para sua ornamentação e decoração, como os tetos adornados com ouro, os revestimentos de mármore e as pinturas coloridas (xix, 9 e II).⁵⁷

A passagem mostra dois conceitos que serão fundamentais e que terão longa vida na História da Estética: a *ornamentação* e a *decoração*.⁵⁸

A Estética na transição do mundo antigo ao medieval: a beleza da Música

Cassiodoro (c. 485–580)

“A música é a ciência ou disciplina que trata dos números, mais especificamente, dos que se encontram nos sons” (*Das artes com disciplina*, v).⁵⁹

“Frequentemente descobrimos nos *Salmos* instrumentos musicais que não parecem acariciar tanto o sentido do ouvido, mas apelar ao ouvido do coração” (*Exp. in Ps. XCVII*).⁶⁰

“Graças à música, pensamos acertadamente, falamos harmoniosamente e nos movemos adequadamente” (*Var.*, II, ep. 40).⁶¹

Mas é em outra obra (*Livro das Diferenças*) que Isidoro de Sevilha especifica as definições de seu âmbito estético:

Entre *conveniente* e útil, *conveniente* se refere ao que é temporal e ao que é eterno.

(...)

Entre *disforme* e *torpe*, *disforme* se refere ao que é corporal, e *torpe* ao que é espiritual.

Entre *agradável*, *belo* e *formoso*, *agradável* se refere ao movimento do corpo, *belo* à beleza e *formoso* à natureza ou à formosura.

Entre *disforme* e *feio*, *disforme* é o que carece de forma e *feio* o que está além da forma.

Entre *virtude* e *decoro*, *virtude* se refere ao espírito e *decoro* à beleza do corpo.

(...)

Entre *figura* e *forma*, *figura* pertence à arte e *forma* à natureza.

Entre *sentido* e *entendimento*, *sentido* se refere à natureza e *entendimento* à arte (*Differentiae*, P. L. 83, c. 1–59).⁶²

É visível a preocupação do bispo de Sevilha em delimitar conceitualmente os termos estéticos relacionados ao sensível e ao inteligível. Em outra passagem, a *conveniência* é outro conceito destacado em sua estética:

A harmonia de todos os membros reside na *beleza* e na *conveniência*. É belo o que é belo por si, como um homem, que tem alma e todos os membros. Por sua vez, a *conveniência* é como o vestido e a comida. Portanto, diz-se que um homem é belo em si porque ele não é necessário para o vestido e para a comida, mas elas é que são necessárias ao homem.

Por sua vez, elas são convenientes, porque, ainda que não sejam belas por si mesmas ou em si mesmas, como o homem, estão ordenadas a outro fim, isto é, estão acomodadas para o homem, mas não necessárias para si mesmas (*Differentiae*, P. L. 83, c. 551).⁶³

Como se pode perceber, os pensadores dos primeiros séculos do Cristianismo, no Ocidente, formaram uma *terminologia estética polissêmica*, ainda que fortemente baseada na tradição greco-romana.

A transmissão dos conceitos clássicos por parte de Boécio e de Isidoro de Sevilha fez com que, tão logo amainasse a onda das invasões bárbaras e o Ocidente tivesse um período (mesmo que breve) de estabilidade política com CARLOS MAGNO (742–814), houvesse novamente um desabrochar intelectual.



Codex 167 *Isidori libri originum* - séc. x.

2.2 A ESTÉTICA NO *Renascimento Carolíngio*

Por ter os olhos voltados para o mundo greco-romano, esse impulso literário-filosófico dos séculos VIII–IX ficou conhecido como *Renascimento Carolíngio* (sécs. VIII–IX). O imperador reuniu em sua corte (em Aachen) professores, especialmente gramáticos, com o apoio da Igreja Católica, para lecionar. Por sua parte, a Igreja, através de sua rede de mosteiros espalhada pela Europa, preservou, com o trabalho de seus copistas, os documentos antigos da destruição (do tempo, das vicissitudes): a maior parte dos manuscritos antigos, dos textos clássicos, é justamente desse período.

Por isso, os temas estéticos desse período versavam sobre as ideias clássicas — como a da *ordem* e a *verdade*, por exemplo — mas sob uma nova perspectiva, claramente religiosa (os antigos diriam *transcendental*). Os documentos oficiais redigidos a partir da corte carolíngia demonstram uma clara preocupação com a *função* da imagem. Por sua beleza, a arte deve ser orientada, dirigida para o além, para a fé (ideia de fundo platônico, como já vimos).

A imagem da Santa Mãe de Deus deve ser adorada, mas como podemos saber que é Sua imagem? Quais indícios a distingue das outras imagens? Porque não existe diferença entre elas, exceto a experiência do artista, dos que executam a obra e a qualidade do material (*Libricarolini* VI, 21, P.L. 98, c. 1229).⁶⁴

A noção de *ordem* passa, por isso, a restringir as expressões artísticas, a *determinar o estritamente necessário*:

Compreendo o provérbio filosófico “Nada a mais” do seguinte modo: só

deve haver o necessário, tanto nos costumes quanto na linguagem. E por que? Deve ser necessariamente assim em qualquer situação, porque o que se distancia da medida incorre no vício (*Albini de rethorica*, 43, 2).⁶⁵

E quem profere (acima) essa nova forma de se pensar o Belo é ALCUÍNO DE YORK (c. 735–804), professor da corte e do próprio imperador, vindo, a seu pedido, das Ilhas Britânicas para lecionar na escola imperial. Essa reminiscência da tradição clássica deve ser especialmente pensada nesse novo contexto: a outra tradição, bárbara, goda (visigoda, ostrogoda) apreciava as *formas abstratas*, o simbolismo das linhas entrelaçadas, e servia de adorno aos poderosos. Aspirava ao fausto — exatamente o contrário da arte clássica, do pensamento grego. A opção imperial carolíngia pelo Renascimento, pelo voltar-se para a tradição greco-romana que a Igreja preservava, determinou a maneira com que os pósteros pensaram a Estética.

A Estética no Renascimento Carolíngio

JOÃO ESCOTO ERÍGENA (c. 815–877)

“A **beleza de todo o universo criado**, dos seres iguais e diferentes, reside na maravilhosa **harmonia** entre os diferentes tipos e as diversas formas, nas distintas classes de natureza e circunstâncias, fundidas em uma **inefável unidade**” (João Escoto Erígena, *Da divisão da natureza*, III, 6).⁶⁶

Por exemplo, a *ordem* residia na própria natureza das coisas. A arte tinha regras imutáveis. Bastava ao artista, ao artesão, contemplá-las, observá-las, reproduzi-las (antiga noção estética agora repetida sob os auspícios da Igreja). “As artes têm regras imutáveis e que não foram estabelecidas pelo homem, mas descobertas graças à habilidade dos inteligentes” (*De cleric. institut.*, 17)⁶⁷, disse RÁBANO

MAURO (c. 776–856), monge impulsor da cultura (especialmente as ciências e as artes) na abadia beneditina de Fulda⁶⁸ — por sua vez, centro irradiador das Letras por toda a *Germania* — e autor de uma importante obra medieval, filosófica/enciclopédica, *De rerum natura* (*Da natureza das coisas*), título que alude à tradição atomista grega e, especialmente, à LUCRÉCIO (99–55 a. C.).⁶⁹

O *Renascimento carolíngio* dedicou várias obras — e extratos de documentos oficiais (atas, decretos) — à Estética. Em sua *atitude estética*, reconheciam eles a sedução do olhar, a verdade da beleza das coisas sensíveis, mas destacavam a superioridade da verdade da beleza eterna. Um dos suportes do Belo que mais recebeu atenção dos carolíngios foi a Música, como podemos perceber nesse extrato do *I Sínodo de Aachen* (817):

CXXXVII, Sobre os cantores, 5.

Os cantores devem aplicar-se, com o maior cuidado, em não macular com estridências o dom que receberam de Deus, mas adorná-lo com humildade, castidade, sobriedade e todos os demais ornamentos das santas virtudes, para que, assim, sua melodia eleve o espírito do povo que os escuta rumo à recordação e ao amor celestial, não só pela sublimidade das palavras, mas também pela doçura dos sons emitidos. É necessário que o cantor, como mostra a tradição dos Santos Padres, seja brilhante e ilustre, em sua voz e em sua arte, de modo que o deleite de sua doçura incite as almas da audiência.⁷⁰

Os carolíngios ainda tentaram *precisar* o papel da Arte — já percebiam que a Pintura e a Arquitetura, especialmente, deslumbravam os espíritos. Por isso, em seus escritos, debateram o papel da Arte, sua capacidade de mostrar a verdade (ou não), seus limites, sua inferioridade em relação aos bons costumes e à escrita e, especialmente, o simbolismo da beleza e a necessidade que o povo tem da pintura.



Antifonário de Hartker de Saint Gall. Cod. Sang. 390, folio 13.

O papa Gregório Magno (c. 540-604) dita seu canto gregoriano para seu discípulo e amigo Pedro, o Diácono (Johannes Hymonides, †antes de 885, biógrafo do papa), com a pomba do Espírito Santo a lhe inspirar (em seu ouvido direito). Iluminura de um Antifonário do Mosteiro de Saint-Gall, séc. XI (*Cod. Sang. 390, folio 13*).



Nesse último aspecto, o papel do papa GREGÓRIO MAGNO (c. 540–604) foi fundamental para criar no Ocidente o costume da Arte, o hábito da Arte, pois sublinhou a importância pedagógica das imagens para a educação:

26. Aliud est enim picturam adorare, aliud picturae historiam, quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipso ignorantes vident, quod sequi debeant; in ipsa legunt, qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est. Et si quis imagines facere voluerit, minime prohibe, adorare vero imagines omnimodis devita.

26a. Pictura in ecclesiis adhibetur ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.

26. Uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender sua história para que seja adorada. A pintura representa para os idiotas que a contemplam o mesmo que a escrita para os que sabem ler, já que os ignorantes que não conhecem as letras veem nela aquilo que devem fazer. Por isso, a pintura é para as gentes, essencialmente, uma espécie de lição. E se alguém

deseja criar imagens, não se deve proibir, mas evitar a todo o custo que se adore essas imagens.

26a. A pintura é exposta nas igrejas para os que desconhecem as letras pelo menos leiam, com a vista nas paredes, o que não podem ler nos livros.⁷¹

A Estética no Renascimento Carolíngio

WALAFRIDO ESTRABÃO (c. 808–849)

“Por muitas razões, é evidente o quão útil é o conhecimento da pintura. Em primeiro lugar porque **a pintura é a literatura dos incultos**” (WALAFRIDO ESTRABÃO, *De rebus ecclesiasticis*).⁷²

O período incorporou essa postura face às imagens, como podemos perceber nessa passagem do erudito HONÓRIO DE AUTUN (1080–1154):

31. *Ob tres autem causas fit pictura: primo quia est laicorum literatura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur.*

31. Há três razões para se pintar: primeiro, é a literatura dos laicos; segundo, para adornar a casa com sua ornamentação; terceiro, para trazer à memória a vida dos antepassados.⁷³

O final do primeiro período medieval assistiu, portanto, a uma transformação crucial na perspectiva estética: a partir de então, e cada vez mais, a arte, o sentimento estético, o ideal de beleza, passariam a ter um componente pedagógico que faria com que a civilização colocasse as imagens em um patamar antes desconhecido. A estética cristã considerou a harmonia das partes, o rimo como algo belo e a beleza como emanção: o mundo era belo (*pankalía* — πανκαλία) e sua beleza se aproximava da arte, pois ambas eram criações conscientes

e feitas para cumprir uma finalidade. Ainda que a filosofia medieval também, em contrapartida, tenha herdado certa desconfiança em relação à arte, pelas afirmações de Platão, como vimos, a maior parte dos filósofos, especialmente a partir do Renascimento carolíngio, foi partidário da arte e, conseqüentemente, da beleza como ponto de referência da estética. No entanto, também criam que ela só poderia ser percebida por aqueles que tivessem um sentido inato do ritmo e uma atitude inteiramente desinteressada, sem inveja (como afirmou JOÃO ESCOTO ERÍGENA [c. 815–877]).⁷⁴

2.3 AS ESTÉTICAS DA BAIXA

Idade Média (SÉCS. XI–XIV)

As especulações filosóficas voltaram a desabrochar após as últimas grandes invasões, que terminaram no início do século XI. Com elas, as sociedades medievais voltaram a crescer, a agricultura foi desenvolvida, as escolas se propagaram (a ponto de, no final do século XII, surgirem as primeiras universidades) houve um notável crescimento demográfico (a população quase triplicou em dois séculos) e, no depoimento de um cronista, foi como o mundo tivesse sido coberto por um manto branco, tantas foram as construções de igrejas, mosteiros e catedrais. Tudo com arte (não só a arquitetura, mas a pintura — afrescos, especialmente — e a escultura). Alguns autores chegam a afirmar que a arte foi a verdadeira glória do período feudal, pois nela a sociedade medieval encontrou sua mais plena expressão, e para ela convergiram e se manifestaram todas as suas aspirações. Acrescento:

além da arte, a criação das universidades, pois o mundo antigo não conheceu essa instituição que perdura até hoje.

2.3.I CLUNIACENSES VERSUS CISTERCIENSES

Com o lento porém persistente desabrochar da educação formal, escolar, a especulação estética ganhou renovado fôlego. Inicialmente foram os mosteiros os impulsionadores do ensino. Por exemplo, os **cistercienses** fizeram severas críticas à opulência e ao fausto do luxo artístico dos **cluniacenses**, talvez o principal debate intelectual do século XII. Defenderam os cistercienses a *beleza da medida adequada*:

“Dois são os adornos da alma: a **humildade** e a **inocência**. Duas coisas são sua beleza: a **claridade** e a **caridade**” (Tomás de Citeaux, *Comentário ao Cântico dos Cânticos*).⁷⁵

“A **beleza** também reside nos seres materiais, e deriva da **disposição adequada de suas partes**, quando uma parte adequada se une à outra e assim produz uma só forma bela a partir de sua união adequada” (Gilberto Foliot, *Exposição no Cântico dos Cânticos*, 1).⁷⁶



Maquete de Cluny.

Por sua vez, os cluniacenses defendiam abertamente a *estética da suntuosidade* como representação da beleza eterna. Há uma conhecida passagem de um tratado do abade Suger (c. 1085–1151) de Cluny, em que ele defende — metafisicamente — a contemplação do luxo para *ascensão espiritual do material ao imaterial*:

Assim, por puro amor à Mãe Igreja, contemplamos esses diferentes ornamentos novos e antigos, e vemos a admirável cruz de Santo Elói, joia incomparável, que o povo chama “Crina”, posta acima do altar de ouro. Então digo, suspirando do mais profundo do coração: “Toda pedra preciosa é Teu ornamento, o sárdonix, o topázio, o jade, o crisólito, o ônix e o berilo, a safira, o carbúnculo e a esmeralda.”⁷⁷ Para aqueles que reconhecem as propriedades das pedras preciosas, salta à vista, para grande assombro, que, da lista mencionada, só nos falta o carbúnculo, mas as outras abundam copiosamente.

Então, quando por causa da dilação ao decoro⁷⁸ da casa de Deus, o agradável aspecto das pedras preciosas de múltiplas cores me distancia, pelo prazer que produzem, de minhas próprias preocupações, e quando a honesta meditação me convida a refletir sobre a diversidade das santas virtudes, trasladando-me das coisas materiais para as imateriais, creio residir em uma estranha região do orbe celeste, que não chega a estar inteiramente na superfície da terra nem na pureza do céu, e creio poder, pela graça de Deus, trasladar-me de um lugar inferior para outro superior, de um modo anagógico.

SUGER, *Das obras realizadas durante sua administração*, xxxiii, 26–14.⁷⁹

A base filosófica do cluniacense para essa *estética da suntuosidade* foram os textos do PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA (séc. v).⁸⁰ Mas tal comportamento estético não era unânime. BERNARDO DE CLARAVAL (1090–1153) foi um feroz opositor dessa magnificência na arte. Acusou a opulência do mosteiro de Cluny. Os fiéis deveriam retornar a seu momento primeiro, à vida pobre, como Cristo. Como os Apóstolos. Especialmente os monges, por estarem na dianteira do mundo, próximos do Além.



Abadia cisterciense de Sénanque (séc. XII). O conceito de beleza no rigor e na simplicidade da arquitetura cisterciense estão muito bem expressos nas linhas simples e austeras da Abadia de Sénanque (na Provença).

A vida apostólica deveria novamente ser o modelo a ser seguido. A rica arte cluniacense que Bernardo denunciou e que lhe fez lembrar o “antigo rito dos judeus” era o resultado do enriquecimento do mundo (o século XII presenciou um notável avanço material em todos os âmbitos sociais). Qual a causa desse pecado? Para ele, a avareza. E criticou:

Com os bens dos pobres serve-se aos olhares dos ricos. Os curiosos encontram com que deleitar-se e os miseráveis não encontram com que sustentar-se (...) Muitas vezes cospe-se na figura dum anjo, muitas vezes ferem a face dos santos os calcanhares dos transeuntes (...) Porque decoras o que logo sujas? Porque pintas o que se deve calcar? Que valem aí essas bonitas imagens, onde tão frequentemente se enchem de pó? Por último, que vale isso para os pobres, para os monges, para a gente espiritual?⁸¹

Ao acusar a *monstruosidade artística cluniacense*, BERNARDO mostra o quanto o mosteiro era suntuosamente decorado:

De resto, nos claustros, diante dos irmãos a fazer leituras, que faz aquela ridícula monstruosidade, aquela disforme beleza e bela disformidade? Para quê estão lá aqueles imundos macacos? Para quê os leões ferozes? Para quê os centauros monstruosos? Para quê os semi-homens? Para quê os tigres às manchas? Para quê os soldados a combater? Para quê os caçadores a tocar trombetas?

Vês uma cabeça com muitos corpos e um corpo com muitas cabeças. Daqui vê-se um quadrúpede com cauda de serpente, dali um peixe com cabeça de quadrúpede. Ali uma besta tem frente de cavalo e de cabra a parte de trás; acolá um animal cornudo tem traseiro de cavalo. Tão grande e tão admirável aparece por toda a parte a variedade das formas que mais apetece ler nos mármoreos que nos códices, gastar todo o dia a admirar estas coisas que a meditar na lei de Deus.

Meu Deus! Se a gente não se envergonha destas frivolidades, porque não tem pejo das despesas?⁸²

Para BERNARDO, *banalidade da arte*. Os olhos se perdem nas imagens que passam para o primeiro plano. O mundo cluniacense é um carnaval animalesco, um bestiário que passa em cada parede, em cada escultura, em cada pintura. Os artistas de Cluny deram asas à imaginação e representaram o mundo visível e o invisível para o deleite dos monges: monstros, centauros, sátiros, faunos, dragões, sagitários, macacos (*simiae*). *Até macacos!*⁸³ Como poderia estar presente na arte de um claustro? Por isso Bernardo os chama de imundos. Essa arte é sensual, um prazer perverso. Por isso não deveria ser chamada de estética.⁸⁴ Como ver beleza e sublimação nisso? Onde estão as virtudes morais que deveriam estar associadas às percepções estéticas?

Mas não façamos uma leitura rasa desse famoso debate medieval a respeito da estética monástica. A mística de BERNARDO DE CLARAVAL não negava a beleza dos ornamentos. UMBERTO ECO (1932–) já nos mostrou que, justamente por reconhecer seu atrativo irresistível, é que os místicos a combateram. A descrição de Bernardo da arte cluniacense é tão real que mostra seu paradoxo: ele via sutileza em coisas que não queria ver.⁸⁵

Talvez devamos moderar um pouco o juízo de Umberto Eco. Bernardo *aparenta* ser contraditório: quando conclui sua *Apologia* e lamenta não conseguir escrever sobre esse tema de outra forma que não fosse o escândalo, diz que, ao repreender os irmãos para que se corrijam, não está fazendo detração, mas *atração*.⁸⁶ Belo jogo de palavras típico de sua rica retórica, cheia de hábeis contraposições, bem ao melhor estilo da época.⁸⁷ O problema — que Bernardo bem sabia — é que, ao lamentar os vícios, se ofende os viciosos. Paciência (máxima virtude medieval)!⁸⁸

2.3.2 A ESTÉTICA DO AMOR E DA POESIA



O conde Rodolfo de Neuenburg apoia o braço esquerdo no joelho, elevado pelo degrau do pedestal. De sua mão, “salta” um imenso rolo de manuscrito, que o ordena em sua posição de poeta. A cabeça inclinada indica um momento de introspecção, realçado pela mão direita do poeta, com os dois dedos unidos, e o olhar sonhador, demonstrado pelas grandes pupilas, que reforçam a expressão de um *espírito contemplativo*. Como demonstração desse *mundo interior* no qual o poeta está mergulhado, o iluminista espalhou rosas vermelhas no fundo do pergaminho, como se fosse um tapete imaginário envolvendo-o e a seu escudo de armas. Elas são as *folhas de sua postura encantadora* e, ao mesmo tempo, o símbolo de sua *canção de amor*. Por esse motivo, a roseira sai de seu corpo: ela indica esse *momento de*

meditação e contemplação. O poeta pensa em sua amada para escrever sua trova e, nessa imaginação, as rosas brotam de sua mente. Para realçar o *espírito poético* do trovador, o iluminista renunciou à ordem cavaleiresca do conde, abandonando os atributos da espada e do capacete em troca dessa decoração com as rosas. Apenas o escudo de armas acima do conde explica a qual ordem ele pertence. Em ouro, duas estacas vermelhas, cada uma com três caibros brancos.⁸⁹

A estética medieval presenciou o nascimento do *amor cortês*, nova e refinada forma de relacionamento social entre os sexos, com particular atenção e delicadeza para com o feminino. A mulher passou,

gradativamente, ao centro das preocupações poéticas — especificidade estética, *estetização da vida*, refinamento dos sentimentos.⁹⁰

Uma das primeiras manifestações estéticas sobre o tema desabrocha com o poeta GUILHERME DA AQUITÂNIA (1071–1127), primeiro a ornar o *amor cortês* — *tanto platônica quanto carnalmente*⁹¹ — na lírica profana.

Traduzimos, pela primeira vez para o português, alguns de seus poemas, escritos em provençal antigo. Sua estética poética oscila entre a vulgaridade mais escandalosa (um satírico *ménage à trois*⁹² ou uma ode à vagina feminina!⁹³) e os mais refinados e líricos poemas.⁹⁴

Estética poética

JOÃO DE GARLANDIA (c. 1190–1270)

“Devemos escolher o tema de acordo com três critérios: que cause prazer, que seja agradável e que seja proveitoso. Prazeroso para o espírito por sua amenidade; agradável para a vista, isto é, belo, e proveitoso pela utilidade do tema.”⁹⁵

A poética medieval foi incluída no rol das artes como disciplina autônoma. MATEO DE VENDÔME (1100–1185) definiu a poesia como a ciência de metrificar um discurso grave e ilustre, variante da definição grega de Possidônio (c. 135–51 a. C.). Esperava-se, além da obrigatoria elegância (entendida como a *qualidade da forma e do conteúdo*), moderação e conveniência entre as palavras. Também dignidade.⁹⁶

Três são as qualidades apreciadas em um poema: as palavras formosas, o adorno na expressão e o conceito interior. Portanto, a elegância do poema reside na beleza de seu conteúdo, no ornato exterior das palavras ou na expressão verbal de seu conteúdo. MATEO DE VENDÔME, *Ars versificatoria*.⁹⁷

2.3.3 A ESTÉTICA DOS SONS: A MÚSICA

A Idade Média, esteticamente, não foi apenas uma civilização das imagens, mas também — e sobretudo — uma *civilização da audição*, dos sons, *do ouvir* — enquanto que os gregos privilegiaram a visão (para ARISTÓTELES, de todos, o sentido mais estimado).⁹⁸ Já no século VI, o papa GREGÓRIO MAGNO percebera que o futuro de sua Igreja passava pela criação de um *universo sonoro* (quando então estimulou a reorganização de sua escola de cantores e determinou a compilação de obras musicais — movimento institucional que seria posteriormente denominado de *canto gregoriano*). A partir de então, cada vez mais, a música seria entendida, sentida, apreendida, como parte do *mundo da emoção, como uma arte: a arte dos sons*, expressão do mais genuíno sentimento humano. A fé.⁹⁹

Essa nova perspectiva estética, mais ampla e aberta às sonoridades do mundo, além de fundar as bases da cultura musical europeia, atingiu em cheio as considerações dos filósofos no século XII. A música passou a ser considerada uma propriedade universal das coisas (por isso passou a fazer parte da Filosofia e, conseqüentemente, da Estética). A base fundamental foi a tese de base pitagórica que a essência da música eram a proporção e o número. Além disso, as bases platônica (especialmente o *Timeu* que, aliás, tinha uma escola dedicada à sua leitura e estudo¹⁰⁰) e boeciana proporcionavam a interpretação que as proporções musicais eram racionalmente encontradas no mundo real. Como a música estava em tudo, pelo menos desde o século IX os filósofos a dividiam em três partes: 1) a música do Universo, 2) a música no homem e 3) a música das obras humanas:

Sabe-se a existência de três tipos de música: a primeira, a mundana, a segunda, a humana, e a terceira, a de alguns instrumentos.

A **música mundana** se reconhece principalmente nos elementos que se observam no céu ou na terra, na variedade dos princípios e na sucessão das estações (...) Ainda que esse som não chegue aos nossos ouvidos, no entanto o percebemos porque a harmonia do ritmo está no céu.

A **música humana** é muito rica no microcosmo, isto é, no pequeno mundo que os filósofos denominam “homem” (...) O que é que funde a incorpórea força vital da razão com o corpo a não ser a harmonia e o tempo, que produz uma espécie de consonância, como a das vozes graves e suaves? Ademais, o que é que une as partes do homem, a alma e o corpo?

O **terceiro tipo de música** é aquele que se produz com instrumentos, com órgãos, cítaras, liras e muitos outros.

AURELIANO DE REÔME, *Musica disciplina* III, 8.¹⁰¹

A **música do universo**, música da natureza, música do mundo (*musica mundana*) era considerada fonte da artística. Inaudível para o homem, era a música das esferas, *harmonia do cosmos*, música intelectual percebida pelos matemáticos — e, por isso, pelos filósofos. A **música humana** era estudada no âmbito do que hoje chamaríamos de Psicologia — a alma e suas afecções — o que de harmonia existia no homem, microcosmo do macrocosmo, do mundo. Também estavam incluídos nesse segundo tipo de música os efeitos que os sons musicais exerciam nos estados do homem, como afirmou o monge e regente italiano GUIDO D'AREZZO (992–1050):

Não me admira que os ouvidos se deleitem na variedade de sons, pois, do mesmo modo, a vista desfruta a variedade das cores, o olfato se excita com a variedade dos odores e a língua goza a diversidade dos sabores. A doçura dos sons, que proporciona esse deleite, suave, maravilhosamente penetra, como se fosse por uma janela, no mais recôndito do coração.

GUIDO D'AREZZO. *Micrologus*, 14.¹⁰²

E, no alvorecer da modernidade, na definição de ADAM DE FULDA (c. 1445–1505):

A música é dividida em duas partes: a natural e a artificial. A natural é a mundana e a humana. A mundana é a ressonância dos corpos supracelestiais pelo movimento das esferas, onde se crê que exista a maior concórdia. Deste tipo se ocupam os matemáticos. A humana se manifesta no corpo e na alma, no espírito e na compleição dos membros, pois o homem vive enquanto dura a harmonia e morre quando essa proporção é rompida. Deste tipo se ocupam os médicos (*physici*). A artificial está nas mãos dos músicos. Pode ser instrumental ou vocal.

ADAM DE FULDA, *Musica*, III, 333.¹⁰³

2.3.4 AS ESTÉTICAS ROMÂNICAS E GÓTICA

O Românico foi o resultado de duas vertentes estéticas: de um lado, os desdobramentos da arte antiga, com o apreço pelas proporções simples e formas geométricas puras, e, de outro, o desenvolvimento das especificidades locais (a multifacetação cultural oriunda do encontro



Áries (séc. XII). Vitral da Catedral de Chartres.

de diversas culturas em, pelo menos, três ondas de invasões/migrações, do século V ao X). Esses particularismos apreciavam, cada um a seu modo e com intensidades distintas, a inserção de elementos simbólicos, de tradições pagãs, na tradição romana herdada pela Igreja, além do gosto pela luz, pela diversidade de

formas e a mescla de cores primárias (azul, vermelho e amarelo) — aliás, um dos motivos de ojeriza dos renascentistas pela estética medieval!

Essa nova estética, espontaneamente nascida desse lento processo de fusão de influências, foi, de fato, o primeiro *estilo internacional* na História, de caráter pan-europeu. TEÓFILO PRESBÍTERO (c. 1070–1125) escreveu vários tratados sobre arte (considerados pelos especialistas como predecessores da moderna história da arte). Em um deles está impressa essa “internacionalização da arte”:

Ali encontrarás o que a **Grécia** tem, nas diversas tintas de cores e em suas mesclas; o que a **Toscana** conhece no trabalho do âmbar ou na variedade do negro; o que a **Arábia** matiza nos moldes, na fundição ou no cinzelado; o que a **Itália** adorna na diversidade de vasos e nas esculturas de pedra e de marfim; o que a **França** escolhe na faustosa variedade de janelas; o que a engenhosa **Germânia** louva na finura do ouro, da prata, do cobre e do ferro, da madeira e da pedra.

TEÓFILO PRESBÍTERO, *Schedula diversa rumartium*, I, praef.¹⁰⁴

Por sua vez, a *estética gótica*, continuação, aprofundamento, mas também ruptura da românica, criou uma nova concepção do conceito do *Belo*, notadamente a partir de várias inovações técnicas (especialmente no campo da Arquitetura) — além de ser, de certa forma, uma expressão estética-arquitetônica da filosofia escolástica (pelo menos para o caso específico francês).¹⁰⁵

O apreço pela *estética da luz*, já presente desde os tratados do Pseudo-Dionísio Areopagita, como vimos, foi intensificado, porém associado a um *realismo naturalista* antes quase que inteiramente submerso no simbolismo. Por isso, em um certo sentido, o realismo medieval foi ainda mais radical que o antigo, pois representou não só

corpos reais em suas esculturas, mas também a vida real espiritual neles expressa. O conceito estético antigo de beleza era puramente físico, e o dos cristãos primitivos (até a Alta Idade Média), puramente psíquico. Agora, a nova concepção estética gótica concebeu o *Belo* como *psicofísico*.



Sainte-Chapelle, Paris, 1248.

Quais eram seus critérios estéticos? *Magnitude e clareza, suntuosidade e capacidade de expressar sentimentos* (especialmente os considerados mais nobres, como a compaixão). Sua terminologia era muito diversificada. Desde o *esplendor e o brilho* até a *elegância*, passando pelo *ornamento*, pelo *decoro*, a *utilidade*, a *necessidade*, o *prazer (fruição)*, o *refinamento*, a *decência*, a *formosura*, a *proporção* e a *ornamentação*.¹⁰⁶

De modo geral, os textos neste período que aludem à estética foram escritos por religiosos que denunciavam a expansão do luxo, a superfluidade da arte e seus efeitos (negativos) no espírito dos homens. Por isso, metodologicamente, como no caso do debate entre BERNARDO DE CLARAVAL e SUGER DE SAINT-DENIS, os textos devem ser lidos inversamente (como sugeriu Umberto Eco), ou seja, como uma manifestação inversa da sensibilidade medieval em relação à estética. Por exemplo,

Que os ornamentos do oratório sejam os necessários, não os supérfluos; que sejam simples, não luxuosos. Assim, que não haja nele nada de ouro nem de prata, exceto um cálice de prata (ou vários, caso necessário). Que não haja nenhum ornamento de seda, exceto as estolas ou túnicas. Que não haja nele nenhuma imagem esculpida.¹⁰⁷

PEDRO ABELARDO. *Epístola VIII a Heloísa*, 14.

Ou

Já que a curiosidade e a superfluidade se opõem claramente à pobreza, ordenamos que se evite, o mais severamente possível, a afetação nas pinturas, nos desenhos, nas janelas, nas colunas, etc., e todos e quaisquer os excessos na longitude, na largura e na altura, conforme a condição do lugar (...). Que nunca mais se construa o campanário da igreja em forma de torre. Do mesmo modo, que não haja janelas de vidro com representações ou cores, exceto na vidraçaria principal, atrás do altar-maior do coro, onde pode haver imagens do Cristo crucificado, da Virgem beata, do beato João, do beato Francisco e do beato Antônio.¹⁰⁸

Estatuto da Ordem dos Irmãos Menores de 1260.

Ou ainda:

Belas pinturas e esculturas diversas, decoradas com ouro, belos e luxuosos mantos, belos tapetes pintados com uma profusão de cores,

belas e luxuosas janelas, vidraçarias com safiras, véus e sepulcros adornados com cintas, cálices de ouro e pedras preciosas e livros de letras douradas: tudo isso não é fruto da necessidade, mas da codícia dos olhos

*Diálogo entre um monge cluniacense e um cisterciense.*¹⁰⁹

Todos esses extratos podem ser lidos, conforme metodologicamente consideramos, como uma afirmação estética às avessas, ou, em outras palavras, como uma aceitação do deslumbre que a arte causava — além de seu firme e sólido estabelecimento no mundo (a Idade Média foi, como se costuma afirmar, uma *civilização da plena expressão da arte*).

Seja como for, a estética gótica, como dissemos, considerava necessárias algumas condições para o desabrochar da beleza — ou, em termos especificamente filosóficos, as chaves para a *experimentação estética das formas*: a *integridade*, a *proporção*, a *comensuração*, a *ordem* e a *harmonia*.¹¹⁰ Muitos filósofos medievais se dedicaram a esse problema (desde Alberto Magno até Duns Scotus, de Tomás de Aquino a Boaventura, de Hugo de São Vítor a Roberto Grosseteste). A definição mais conhecida, simples, é a de TOMÁS DE AQUINO (1225–1274):

Art. 8. *Utrum convenienter a sacris Doctor ibussint essentialia personisat tributa.*

Respondeo § 3. *Ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quide mintegritas, sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Etit erum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.*

Artigo 8. Perguntamos se os santos doutores apropriaram convenientemente atributos essenciais às pessoas.

Resposta § 3. Para que exista a beleza, três condições são requeridas: **integridade** (ou perfeição), de modo que o incompleto é torpe; a

proporção devida (ou **consonância**), e a **claridade**, pois se diz belo o que tem uma cor nítida (os grifos são meus).

TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I q. 39 a.8 c.¹¹¹

A *integridade* é o que está completo, íntegro, total; a *proporção devida* é sinônimo de *harmonia do todo composto por partes*, esteticamente algo bem formado, bem composto (e, de modo estrito, aristotelicamente falando, a relação entre matéria e forma).¹¹² Por fim, a *claridade* (*claritas*) dizia respeito à cor, no sentido daquilo que se percebe claramente (por isso, também associada à verdade, ao conhecimento), pois o que é nítido é limpo, é claro, transparente, se distingue¹¹³ (e retoricamente, se expressa igualmente de modo claro).¹¹⁴

2.4 RAMON LLULL (1232–1316)

E A ESTÉTICA DA TRANSIÇÃO:

Do mundo medieval ao moderno

Beleza é uma bela forma recebida pela visão, pela audição, pela imaginação, pelo conceito e pela deleitação. RAMON LLULL. *Arte breve* (1308), x, Cem formas, n. 37.¹¹⁵

Termino esse périplo estético com o pensamento de um filósofo que foi uma espécie de ponte entre dois mundos, o medieval e o moderno: RAMON LLULL. Seu pensamento estético-filosófico está disperso em várias obras suas. Basicamente sua noção de *belo* remete à *teoria platônica do belo como manifestação do bem*, tema que já comentamos.¹¹⁶ Tal *essência ideal* foi posteriormente unificada por PLOTINO em Deus (o Uno). Assim, Deus e o Uno foram definidos como o *Bem*.¹¹⁷

A Beleza em RAMON LLULL (1232–1316)

“12. A alma boa é mais bela que o Sol”.

“15. Mais vale a beleza interior que a exterior”.

“20. Não existe nada mais feio do que o pecado”.

Livro dos Provérbios, cap. XXXIV.¹¹⁸

Por exemplo, no *Livro das Maravilhas* (1289) — o conceito de *maravilha* é platônico!¹¹⁹ — há um capítulo dedicado à beleza e à feiúra. Um peregrino chamado FÉLIX (pois é feliz!) viaja pelo mundo, para se “maravilhar com suas maravilhas”. Encontra um sábio eremita e então os dois conversam sobre as coisas (desde as plantas e o mundo animal até o Paraíso e o Inferno). E também sobre o *Belo*. O filósofo catalão

discorre, em termos platônicos (e neoplatônicos), em uma forma circular de redação que tem o objetivo de fazer o leitor *ascender* espiritual e espiraladamente, sempre em direção a Deus. Trata-se de uma *permeabilidade vocabular*, pois LLULL, ao abordar um tema, costumeiramente utiliza o mesmo campo semântico de palavras (no caso, *entender/entendimento/entendia e beleza/embeleza*), mas muda o *ponto de gravidade textual* para assim fazer o leitor ascender:

— O homem ama naturalmente a beleza, porque em Deus há beleza, e tal beleza é espiritual. Assim, é uma grande maravilha o fato de os homens desse mundo amarem mais a beleza nas coisas corporais que nas espirituais, pois Deus não tem corpo, nem beleza corporal. A beleza espiritual existe em lembrar, entender e amar a Deus, a fé, a esperança, a caridade, e todas as outras virtudes. A beleza espiritual existe em lembrar, entender e desamar a gula, a luxúria, e todos os outros vícios. A fealdade espiritual é lembrar, entender e desamar a Deus e as virtudes, e lembrar, entender e amar os vícios. Como isso é assim, é uma grande maravilha que a fealdade exista em tamanha grandeza, e a beleza em tamanha pequenez.

— A maior beleza que o homem pode considerar está na essência divina, na qual Deus Pai engendra Deus Filho de Sua beleza e espira Deus Espírito Santo, pois quando o Pai frui Sua bondade, infinitude, eternidade e todas as Suas dignidades, é belo em Si mesmo, no Pai e no Espírito Santo, e o Espírito Santo é belo em Si mesmo, no Pai e no Filho.

Para que Félix entendesse perfeitamente a beleza divina, o eremita disse que uma alma santa estava em contemplação, e via a grande beleza em seu entender e em seu entendimento, pois o entendimento entendia que podia entender Deus, e entendia que este poder tinha uma grande beleza, já que entender Deus é uma grande beleza, e tal entender embeleza muito o entendimento. A santa alma via o mesmo em sua memória e em sua vontade. Ao ver uma beleza de poder tão grande em sua memória, entendimento e vontade, esta alma amou ter aquela beleza em seu poder, e quis lembrar, entender e amar a Deus para que fosse bela em sua essência e em sua obra.¹²⁰

Nessa *redação circular*, LLULL tenta explicar o inexplicável, isto é, o êxtase místico do contato com Deus — e também a prova, por *razões necessárias*, que a Santíssima Trindade existe em todas as coisas. Seja como for, esta forma de redação é tipicamente medieval e se explica também pela ideia neoplatônica de que o conhecimento da alma — e, portanto, o de Deus — ocorria através de um movimento circular, ou melhor, em uma *espiral ascendente*, noção igualmente presente em Plotino.¹²¹

A seguir, no mesmo capítulo, há uma passagem que exprime muito delicadamente a questão da contemplação e da sensação que os místicos tinham ao desfrutar a fruição do *Belo* em Deus:

Félix entendeu a semelhança que o eremita disse, e afirmou que, entendendo a beleza do poder de Deus em Sua bondade, infinitude, eternidade e em todas as Suas dignidades, desejava que naquela bondade houvesse beleza de produzir o bem, o infinito, o eterno, e assim de todas, para que a essência fosse bela na bondade, na infinitude, e em todas, e que também fosse bela na beleza de Sua obra por todas, estando todas as dignidades em uma beleza essencial, e sendo belas pelas distintas obras nas pessoas divinas.¹²²

A beleza das coisas, do mundo, nasce a partir das belezas das pessoas divinas que, ao engendrar suas dignidades — infinitude, eternidade, etc. — cria a beleza do mundo. Para o filósofo, isso era ainda mais maravilhoso, pois se chocava frontalmente com a maldade e a feiúra existentes no mundo. Por isso chora, lamenta o estado das coisas, especialmente a perda da Terra Santa (quando adentra em um tema político):

— Filho, disse o eremita, é uma coisa muito feia os sarracenos terem e possuírem a Terra Santa que Jesus Cristo nasceu e morreu. Por isso, um cavaleiro disse a um príncipe que a fealdade era maior no príncipe que nos cavaleiros de um escudo, pois a fealdade do príncipe expulsava a beleza.¹²³

Félix entendeu a razão pela qual o eremita dizia aquela semelhança, e disse que Deus recebe mais desonra dos príncipes e prelados quando são maus homens e se inclinam a amar as coisas vis e feias que dos seus submetidos. Então Félix disse que as maiores semelhanças da beleza se convertiam neste mundo nas maiores semelhanças de fealdade. Ao dizer estas palavras, Félix chorou por muito tempo, e amaldiçoou a fealdade, que em tantos e em tão grandes homens se metia para vencer a grandeza da beleza na bondade, na duração, no poder, na sabedoria e na vontade.¹²⁴

A filosofia medieval entendia, de um modo bastante platônico, a beleza como *um traço do Ser*. De qualquer modo, tudo o que os pensadores medievais discorreram sobre o tema indica que a beleza era passível de ser entendida racionalmente, que ela tem fundamentos racionais.¹²⁵ Para eles, a estética era um tratamento conceitual, filosófico, do tema do *Belo*. E o cosmos, o mundo, a natureza, a vida, o homem, eram belos. Porém, mais belos ainda eram a Verdade, a Justiça, a Temperança, a Fortaleza, a Prudência — e o Amor, Fé e Esperança. Belos tempos filosóficos.

A Beleza em RAMON LLULL (1232–1316)

“7. Belo é o homem que alimenta belos pensamentos”.

“8. Não há virtude feia nem vício belo”.

“10. Os dentes brancos na boca não são tão belos quanto dizer a verdade”.

Livro dos Provérbios, cap. XXXIV.¹²⁶

MATERIAIS DE SUPORTE

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale). São Paulo: Edições Loyola, 2005, vol. II.

BOÉCIO. *Consolação da Filosofia* (trad. de Luís M. G. Cerqueira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

COSTA, Ricardo da. “Cluny, *Jerusalém celeste encarnada* (séculos X–XII)”. In: *Revista Mediaevalia. Textos e Estudos* 21 (2002), p. 115–137. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/cluny-jerusalem-celeste-encarnada-seculos-x-xii>.

COSTA, Ricardo da. “Codex Manesse: três iluminuras do *Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg* (século XIII) - análise iconográfica. Terceira parte”. In: *Brathair3* (1), 2003, p. 31–36. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-tres-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-seculo-o>.

COSTA, Ricardo da. “A luz deriva do bem e é imagem da bondade’: a metafísica da luz do Pseudo Dionísio Areopagita na concepção artística do abade Suger de Saint-Denis”. In: *Scintilla. Revista de Filosofia e Mística Medieval*. Curitiba: Faculdade de Filosofia de São Boaventura (FFSB), Vol. 6 - n. 2 - jul./dez. 2009, p. 39–52. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/luz-deriva-do-bem-e-e-imagem-da-bondade-metafisica-da-luz-do-pseudo-dionisio-areopagita-na>.

COSTA, Ricardo da. “O papel do amor cortês e dos jograis na Educação da Idade Média: Guilherme da Aquitânia (1071–1127) e Ramon Llull (1232–1316)”. In: CASTRO, Roberto C. G. (org.). *O Intérprete do Logos — Textos em homenagem a Jean Lauand*. São Paulo: Factash Editora/ESDC, 2009,

p. 231–244. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-papel-do-amor-cortes-e-dos-jograis-na-educacao-da-idade-media-guilherme-da-aquitania-1071>.

COSTA, Ricardo da. “‘A verdade é a medida eterna das coisas’: a divindade no *Tratado da Obra dos Seis Dias*, de Teodorico de Chartres (†c. 1155)”. In: ZIERER, Adriana (org.). *Uma viagem pela Idade Média: estudos interdisciplinares*. UFMA, 2010, p. 263–281. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/verdade-e-medida-eterna-das-coisas-divindade-no-tratado-da-obra-dos-seis-dias-de-teodorico-de>.

COSTA, Ricardo da. “A anamnese estética de Umberto Eco”. In: SANTOS, Bento Silva (org.). *Mirabilia* 20 (2015/1). *Arte, Crítica e Mística — Art, Criticism and Mystique*. Barcelona: Institut d’Estudis Medievals, UAB, Jan-Jun 2015, p. 234–251. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/anamnese-estetica-de-umberto-eco>.

COSTA, Ricardo da. “Música e erudição: as chaves para a compreensão histórica”. Palestra apresentada na *IV Semana de Integração, Ensino, Pesquisa e Extensão — SINTEGRA* (UFVJM), Diamantina (MG), no dia 11 de junho de 2015. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/musica-e-erudicao-chaves-para-compreensao-historica>.

COUTINHO, Priscilla Lauret, e COSTA, Ricardo da. “Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e a elevação da Condição Feminina na Idade Média”. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). *Apuntes sobre familia, matrimonio y sexualidad en la Edad Media*. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y Estudios Medievales),

- Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), diciembre de 2003, p. 4–28. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-pintura-e-poesia-o-nascimento-do-amor-e-elevacao-da-condicao-feminina-na-idade-media>.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, HUCITEC, 1996.
- DAMISCH, Humbert. “Ornamento”. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi. Volume 32. Soma/psique — Corpo*. Lisboa: 323–336.
- DIAS, Geraldo J. A Coelho, OSB/FLUP. “Bernardo de Claraval. *Apologia ad Guillelmum Abbatem* - Apologia para Guilherme, abade.” In: *MEDIAEVALIA. Textos e Estudos, 11–12* (1997), pp. 7–76.
- DIONÍSIO PSEUDO-AREOPAGITA. *Dos nomes divinos* (introd., trad. e notas de Bento Silva Santos). São Paulo: Attar Editorial, 2004.
- DUBY, Georges. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.
- El AbadSuger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (ed. de Erwin Panofsky). Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- GUILHERME DA AQUITÂNIA. *Poema v* (trad. e notas de Ricardo da Costa). *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/poema-v>.
- GUILHERME DA AQUITÂNIA. *Poema v* (trad. e notas de Ricardo da Costa e Lorenzo Cassaro). *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/poema-iii>.
- GUILHERME DA AQUITÂNIA. *Poesía completa* (ed. de Luis Alberto de Cuenca). Renacimiento, 2007.
- HISTORIA CALAMITATUM. Cartas. Abelardo e Heloísa* (prefácio, trad. e notas de Abel Nascimento Pena). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- JAQUES PI, Jéssica. *La Estética del Románico y el Gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2009.
- PLATÃO. *Teeteto* (trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri; prefácio de José Trindade Santos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- PLATÓN. *Alcibíades* (ed., trad., e comentários de Óscar Velásquez). Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2013.
- PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. São Paulo: Polar, 2000.
- RAIMUNDO LÚLIO. *Félix ou O Livro das Maravilhas*. Parte II (apres. e trad. de Ricardo da Costa). São Paulo: Editora Escala, 2009.
- RAMON LLULL. *Arte breve (1308)* (tradução: Ricardo da Costa e Felipe Dias de Souza). *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/artebreve.pdf>.
- RAMON LLULL. *El Libro de los Proverbios. Liber proverbiorum* (ed. de Sebastián García Palou). Madrid: Miraguano S. A. Ediciones, 2011.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías I* (trad. de José Oroz Reta e Manuel A. Marcos Casquero). Madrid: MM.
- SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- VAZ, Henrique C. de Lima, *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*, São Paulo, Edições Loyola, 2000.

NOTAS

- 48 DIONÍSIO PSEUDO-AREOPAGITA. *Dos nomes divinos (introd., trad. e notas de Bento Silva Santos)*. São Paulo: Attar Editorial, 2004, p. 98.
- 49 Nos destaques desse módulo, o leitor também verá citações de Cassiodoro (c. 485–580) relativas à Música (uma das sete *Artes Liberais do âmbito da Estética e que ganha, com o advento do Cristianismo, um destaque inusitado devido ao seu papel nas cerimônias religiosas da Igreja*).
- 50 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 24–25.
- 51 BOÉCIO. *Consolação da Filosofia (trad. de Luís M. G. Cerqueira)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 96–97.
- 52 O general Alcibíades (c. 450–404 a. C.) foi famoso por sua beleza. Sócrates salvou sua vida na batalha de Potidéia (432 a. C.) e se sentiu atraído por ele, sem, no entanto, consumir seu amor. Ver PLATÓN. *Alcibíades (ed., trad., e comentários de Óscar Velásquez)*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2013, 103a, p. 63. Aliás, é na obra *Alcibíades que há uma bela passagem da relação entre a Beleza e o Bem*: “Sócrates: ‘Examine isso ainda mais: aquele que atua belamente não atua bem?’ Alcibíades: ‘Sim’. Sócrates: ‘E os que atuam bem não são felizes?’ Alcibíades: ‘Como não?’ (...) Sócrates: ‘Consequentemente, a boa conduta é bela?’ Alcibíades: ‘Sim’. (...) Sócrates: ‘Quando encontrarmos o belo então encontraremos o bom’ (...) Alcibíades: ‘Creio que seja forçoso concordar que quem pratica coisas justas também praticam coisas belas’”. PLATÓN. *Alcibíades, op. cit., 116b-c, p. 127–129*.
- 53 Um dos Argonautas na Mitologia Grega, Linceu era filho de Afareus e de Arene. Tinha uma visão tão aguçada que era capaz de ver através das coisas. Na expedição dos Argonautas, participou da caçada ao javali de Calidonte.
- 54 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 91.
- 55 *Ibid.*
- 56 SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías I (trad. de José Oroz Reta e Manuel A. Marcos Casquero)*. Madrid: MM, p. 851.
- 57 SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías II (trad. de José Oroz Reta e Manuel A. Marcos Casquero)*. Madrid: MCMXCIV, p. 444–445 e 448–449.
- 58 HUBERT DAMISCH (1928–), filósofo francês da Estética e da História da Arte, tem um belo texto (ainda que, talvez, excessivamente crítico) sobre o tema: DAMISCH, Humbert. “Ornamento”. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi. Volume 32. Soma/psique — Corpo*. Lisboa: 323–336.
- 59 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 93.
- 60 *Ibid.*
- 61 *Ibid.*
- 62 *Ibid*, p. 94.
- 63 *Ibid*, p. 95.
- 64 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 105.
- 65 *Ibid*, p. 104.
- 66 *Ibid*, p. 109.
- 67 *Ibid*, p. 104.
- 68 Importante abadia que deu origem à cidade de Fulda, no Estado de Hesse, Alemanha.
- 69 Há uma ótima tradução dessa obra, do latinista português Agostinho da Silva (1906–1994), em *EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, vol. 3.
- 70 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 2002, p. 105. Tratamos dessa passagem — e da importância da criação do canto gregoriano para o desenvolvimento da arte, em “Música e erudição: as chaves para a compreensão histórica”, palestra apresentada na *IV Semana de Integração, Ensino, Pesquisa e Extensão*

— *SINTEGRA*, evento ocorrido na UFVJM (Diamantina, MG) no dia 11 de junho de 2015. Disponível em <http://www.ricardocosta.com/artigo/musica-e-erudicao-chaves-para-compreensao-historica>.

- 71 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 110–111.
- 72 *Ibid*, p. 111.
- 73 *Ibid.*, p. 112.
- 74 “O sábio simplesmente atribui à glória do Criador e de Suas obras a beleza de um vaso, cuja aparência considera em si mesmo. Nenhuma tentação de cobiça lhe invade, nenhum veneno de avareza macula a intenção de sua alma pura, nenhum desejo lhe contamina”, Da divisão da Natureza, IV (P.L. 122, c. 828). Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 110–111.
- 75 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 199.
- 76 *Ibid.*, p. 200.
- 77 Alusão claramente bíblica: “Assim diz o Senhor Iahweh: Tu eras um modelo de perfeição, cheio de sabedoria, de uma beleza perfeita. Estavas no Éden, jardim de Deus. Engalanavas-te com toda sorte de pedras preciosas: rubi, topázio, diamante, crisólito, cornalina, jaspe, lazulita, turquesa, berilo; de ouro eram feitos os teus pingentes e as tuas lantejoulas. Todas essas coisas foram preparadas nos dias em que foste criado”, Ez xxviii, 12–13.
- 78 No original, *decorus* (acatamento das normas morais, decência). Segundo Suger, esse conceito, associado ao de *convenientia* (concordância), determinava a utilização das pedras preciosas na missa, pois elas faziam com que o espectador concentrasse seu olhar nelas e assim sua mente seria captada para o centro do sacrifício de Cristo no altar. JACQUES PI, Jéssica. *La Estética del Románico y el Gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003, p. 269, nota 314.
- 79 *El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (ed. de Erwin Panofsky). Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, p. 80–83.

- 80 Tratamos do tema em COSTA, Ricardo da. “A luz deriva do bem e é imagem da bondade’: a metafísica da luz do Pseudo Dionísio Areopagita na concepção artística do abade Suger de Saint-Denis”. In: *Scintilla. Revista de Filosofia e Mística Medieval*. Curitiba: Faculdade de Filosofia de São Boaventura (FFSB), Vol. 6 - n. 2 - jul./dez. 2009, p. 39–52. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/luz-deriva-do-bem-e-e-imagem-da-bondade-metafisica-da-luz-do-pseudo-dionisio-areopagita-na> (acesso em 10.06.2015).
- 81 DIAS, Geraldo J. A Coelho, OSB/FLUP. “Bernardo de Claraval. *Apologia ad Guillelmum Abbatem* - Apologia para Guilherme, abade”. In: *MEDIAEVALIA. Textos e Estudos*, 11–12 (1997), p. 63.
- 82 DIAS, Geraldo J. A Coelho, OSB/FLUP. “Bernardo de Claraval. *Apologia ad Guillelmum Abbatem* - Apologia para Guilherme, abade”, op. cit., p. 67.
- 83 Na Idade Média, o macaco, o símio, simbolizava os vícios do condenado, a caricatura do homem. Ver CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, HUCITEC, 1996, p. 655.
- 84 DUBY, Georges. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 109.
- 85 ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989, p. 17.
- 86 DIAS, Geraldo J. A Coelho, OSB/FLUP. “Bernardo de Claraval. *Apologia ad Guillelmum Abbatem* - Apologia para Guilherme, abade”, op. cit., p. 71.
- 87 ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*, op. cit., 20.
- 88 COSTA, Ricardo da. “Cluny, *Jerusalém celeste encarnada* (séculos X–XII)”. In: *Revista Mediaevalia. Textos e Estudos* 21 (2002), p. 115–137. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/cluny-jerusalem-celeste-encarnada-seculos-x-xii>.
- 89 COSTA, Ricardo da. “*Codex Manesse*: três iluminuras do *Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg* (século XIII) - análise iconográfica. Terceira parte”. In: *Brathair3* (1), 2003, p. 31–36. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-tres-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-seculo-o>.

- 90 COUTINHO, Priscilla Lauret, e COSTA, Ricardo da. “Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e a elevação da Condição Feminina na Idade Média”. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). *Apuntes sobre familia, matrimonio y sexualidad en la Edad Media*. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y Estudios Medievales), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), diciembre de 2003, p. 4-28. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/entre-pintura-e-poesia-o-nascimento-do-amor-e-elevacao-da-condicao-feminina-na-idade-media>.
- 91 COSTA, Ricardo da. “O papel do amor cortês e dos jograis na Educação da Idade Média: Guilherme da Aquitânia (1071–1127) e Ramon Llull (1232–1316)”. In: CASTRO, Roberto C. G. (org.). *O Intérprete do Logos — Textos em homenagem a Jean Lauand*. São Paulo: Factash Editora/ESDC, 2009, p. 231–244. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/o-papel-do-amor-cortes-e-dos-jograis-na-educacao-da-idade-media-guilherme-da-aquitania-1071>.
- 92 GUILHERME DA AQUITÂNIA. *Poema V* (trad. e notas de Ricardo da Costa). Internet, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/poema-v>.
- 93 GUILHERME DA AQUITÂNIA. *Poema III* (trad. e notas de Ricardo da Costa e Lorenzo Cassaro). Internet, <http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/poema-iii>.
- 94 GUILLERMO DE AQUITANIA. *Poesía completa* (ed. de Luis Alberto de Cuenca). Renacimiento, 2007.
- 95 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 130.
- 96 *Ibid.*, p. 120–128.
- 97 *Ibid.*, p. 130.
- 98 “Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimento do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas”. ARISTÓTELES. *Metafísica* (ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale). São Paulo: Edições Loyola, 2005, vol. II, 980a, p. 3.
- 99 COSTA, Ricardo da. “Música e erudição: as chaves para a compreensão histórica”. *Palestra apresentada na IV Semana de Integração, Ensino, Pesquisa e Extensão — SINTEGRA* (UFVJM), Diamantina (MG), no dia 11 de junho de 2015. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/musica-e-erudicao-chaves-para-compreensao-historica>.
- 100 COSTA, Ricardo da. “‘A verdade é a medida eterna das coisas’: a divindade no Tratado da Obra dos Seis Dias, de Teodorico de Chartres (†c. 1155)”. In: ZIERER, Adriana (org.). *Uma viagem pela Idade Média: estudos interdisciplinares*. UFMA, 2010, p. 263–281. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/verdade-e-medida-eterna-das-coisas-divindade-no-tratado-da-obra-dos-seis-dias-de-teodorico-de>.
- 101 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 141.
- 102 *Ibid.*, p. 145.
- 103 *Ibid.*, p. 142.
- 104 Apud. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 180.
- 105 “O que distingue o desdobramento da arquitetura gótica francesa de outros fenômenos comparáveis é, em primeiro lugar, sua extraordinária sequência lógica e, em segundo, o fato de que o princípio do *videtur quod — sed contra — responde o dicendum* foi empregado, parece, de modo plenamente consciente”. PANOFKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 61.
- 106 A obra que se debruça sobre toda essa terminologia estética é a de JAQUES PI, Jéssica. *La Estética del Románico y el Gótico*. Madrid: A. Machado Libros, 2003, e também TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 155–156.
- 107 Há um interminável debate sobre a autenticidade da correspondência entre Abelardo e Heloísa. No que diz respeito à *Carta VIII*,

ela faz parte da última seção, em que Heloísa solicita “...conselhos, diretrizes e esclarecimentos ao Mestre Pedro Abelardo sobre problemas e questões teológicas e litúrgicas para a orientação espiritual e a administração do Mosteiro do Paraclito”. ROCHA, ZEFERINO. “Introdução”. In: *Abelardo — Heloísa. Cartas. As cinco primeiras cartas traduzidas do original, apresentadas e comentadas por Zeferino Rocha*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1997, p. 22. Zeferino Rocha considera as cartas legítimas. Por sua vez, Hubert Silvestre crê que as cartas VI, VII e VIII “foram redigidas pelo *prepositus monachorum* preocupado, entre outras coisas, em assegurar a sua autoridade sobre a superiora do Paraclito e favorecer, durante uma eleição contestada, a candidatura de Agnès de Mécringes à frente da comunidade. (Estes motivos são os que Benton tinha inicialmente exposto para dar conta do conjunto do dossier)”. SILVESTRE, Hubert. “O idílio de Abelardo e Heloísa: a parte do romance”. In: *HISTORIA CALAMITATUM. Cartas. Abelardo e Heloísa* (prefácio, trad. e notas de Abel Nascimento Pena). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 83.

- 108 Apud TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, op. cit., p. 184.
- 109 *Ibid.*
- 110 JAQUES PI, Jéssica. *La Estética del Románico y el Gótico*, op. cit., p. 83
- 111 Apud. COSTA, Ricardo da. “A anamnese estética de Umberto Eco”. In: SANTOS, Bento Silva(org.). *Mirabilia 20 (2015/1). Arte, Crítica e Mística — Art, Criticism and Mystique*. Barcelona: Institut d’Estudis Medievals, UAB, Jan-Jun 2015, p. 234-251. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/anamnese-estetica-de-umberto-eco>.
- 112 “A tal ponto que, faltando a disposição da matéria à forma, a própria forma desaparece (*Sentencia libri de anima* I, 9, p. 46b). É esta a típica proporção capaz de interessar àquele que olha esteticamente a coisa, apreciando-lhe a congruente organização”, ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*, op. cit., p. 115.
- 113 Comentários de Jéssica Jacques Pi, op. cit., p. 86.
- 114 ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*, op. cit., p. 121. Por sua vez, Johan Huizinga (1872–1945) é rigoroso em seu juízo a respeito da estética escolástica medieval — quando escolhe como estudo de caso o pensamento estético de Dionísio Cartuxo (1402–1471), teólogo e místico flamengo: “O pensamento medieval sempre remete a ideia de beleza a conceitos como perfeição, proporção e esplendor (...) O resultado é desastroso: estética adaptada é sempre uma coisa precária. Com um conceito de beleza tão intelectualizado, não é de se admirar que o espírito não possa perder tempo com a beleza terrena: onde quer descrever o belo. Dionísio sempre acaba desviando na mesma hora para o belo não visto: para a beleza dos anjos e do empíreo. Ou então procura por ela nas coisas abstratas: a beleza da vida é a transformação da própria vida, segundo a diretriz e a ordem da lei divina despida da feiura do pecado. Ele não fala da beleza da arte, nem mesmo daquilo que mais deveria chamar sua atenção como exemplo de algo com um valor estético em si: a música”. HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naif, 2010, p. 466.
- 115 Tradução: Ricardo da Costa e Felipe Dias de Souza. Internet, <http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/pdfs/artebreve.pdf>.
- 116 “A visão é, de facto, a mais aguda das sensações que nos chega através do corpo; mas não consegue ver o pensamento — e que extraordinários amores provocaria, se uma imagem sua dessa natureza se nos oferecesse clara através do sentido da vista. E o mesmo se passa com tantos outros objectos dignos de ser amados. Todavia, só a beleza obteve essa sorte, a ponto de ser a mais evidente e a mais digna de ser amada. Ora, quem não é neo-iniciado ou se deixou corromper não consegue passar rapidamente daqui para além, para junto da beleza em si, ao contemplar na terra quem possui o seu nome. Desse modo, não sente veneração quando a olha, mas entrega-se ao prazer, à maneira de um quadrúpede trata de fecundar e de procriar filhos e, familiarizando-se com o desregramento, não sente receio nem vergonha de buscar um prazer contra a natureza. O recém-iniciado, pelo contrário, o que contemplou largamente as realidades de outrora, quando vê uma face divina ou alguma forma do corpo, que imita bem a beleza, sente primeiro um estremecimento e invadem-no alguns dos temores do passado; em seguida, fixando o olhar, venera-a como a um deus”. PLATÃO. *Fedro* (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2009, p. 67.

- 117 “Pois tudo o que é belo está abaixo do Uno, e provém do Uno, como toda luz do dia provém do Sol”, PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. São Paulo: Polar, 2000, “Sobre o Bem ou o Uno”, 4. p. 127.
- 118 RAMON LLULL. *El Libro de los Proverbios. Liberproverbiorum* (ed. de Sebastián García Palou). Madrid: Miraguano S. A. Ediciones, 2011, p. 60.
- 119 “Teeteto — Pelos deuses, Sócrates, como me espanto muitíssimo com o facto de ser assim e, por vezes, quando verdadeiramente olho para isso, fico tonto. Sócrates — Efectivamente, meu amigo, Teodoro parece não ter adivinhado mal a tua natureza. Pois o que estás a passar, o maravilhares-te, é mais de um filósofo. De facto, não há outro princípio da filosofia que não este...”. PLATÃO. *Teeteto* (trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri; prefácio de José Trindade Santos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 212.
- 120 RAIMUNDO LÚLIO. *Félix ou O Livro das Maravilhas*. Parte II (apres. e trad. de Ricardo da Costa). São Paulo: Editora Escala, 2009, p. 222–223.
- 121 “Quando uma Alma chega a conhecer a si mesma, vê que seu movimento não se dá em linha reta (...), mas que o movimento conforme a sua natureza é como um círculo ao redor de algo — não de algo exterior, mas de um centro, a partir do qual provém o círculo”. PLOTINO, “Sobre o Bem ou o Uno”, 8 (*Tratados das Enéadas, op. cit., p. 136*). Agradeço a maravilhosa aula sobre a *mentalidade medieval* ministrada pelo querido e saudoso amigo Rui Vieira da Cunha.
- 122 RAIMUNDO LÚLIO. *Félix ou O Livro das Maravilhas. Parte II, op. cit.*, p. 223. Novamente a filosofia luliana parece estar em sintonia com o neoplatonismo de PLOTINO, como se percebe nesta passagem das *Enéadas*: “A contemplação tem de ser um ato próprio de quem a desejou. Mas aquele que ainda não chegou a essa contemplação, cuja Alma ainda não tomou consciência do esplendor dessas alturas, que ainda não o experimentou em si mesmo com uma emoção semelhante à do amante ao repousar no amado, que ainda não contemplou a luz verdadeira, aquela mesma que ilumina todas as almas, é por ainda estar muito carregado com pesos que o puxam para trás e o impedem de se elevar à contemplação; é por ainda não se elevar despojadamente, mas por trazer consigo algo que o separa do Uno e o impede de recolher-se

no Uno. Em verdade, o Uno não está ausente de nada, e, no entanto, ele está ausente de tudo, de modo que sua presença só está presente para os que são capazes e estão preparados para recebê-la, de modo a poderem coincidir com ele, a poderem estar em contato com ele, a poderem tocá-lo graças à sua semelhança, isto é, àquela potência que têm em si que tem parentesco com ele, posto que provém dele. Só quando estamos no estado em que estávamos quando saímos dele podemos contemplá-lo como ele é em sua natureza”. PLOTINO, “Sobre o Bem ou o Uno”, 4 (*Tratados das Enéadas, op. cit., p. 128*). Para essas questões ver VAZ, Henrique C. de Lima, *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*, São Paulo, Edições Loyola, 2000.

- 123 “Cavaleiros de um escudo” significa aqueles que não tinham dependentes sob seu comando e que fossem seus feudatários. Por exemplo, o rei da França era um cavaleiro de muitos escudos, pois comandava um exército. Por outro lado, na acepção heráldica, “cavaleiro de um escudo” significa que ele só tinha uma arma. Por exemplo, se ele se chamasse Pereira, só teria as armas dos Pereira, não teria herdado as armas de outra linhagem (e nem feudos). No caso deste *exemplum*, a questão é que o cavaleiro de um escudo só poderia ir para a cruzada sozinho e o cavaleiro de muitos escudos poderia levar um exército. **Daí a fealdade do príncipe ser maior, pois sua responsabilidade também era maior**, já que era o mais excelente e tinha mais obrigações que todos os excelentes. Assim, Llull — e praticamente todos os filósofos medievais — **nunca dissociam o mundo moral do mundo material**, e recorrem com frequência à indignação para ressaltar as faltas dos poderosos, pois em sua ótica, quanto mais elevado estiver socialmente o cristão, maior será sua obrigação para com o todo. Por esse motivo, aquele príncipe é indigno, porque expulsou a beleza de seu ofício com a fealdade de sua omissão. Agradeço novamente à maravilhosa aula ministrada pelo querido e saudoso amigo, o heraldista Rui Vieira da Cunha.
- 124 RAIMUNDO LÚLIO. *Félix ou O Livro das Maravilhas*. Parte II, *op. cit.*, p. 227.
- 125 SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 206.
- 126 RAMON LLULL. *El Libro de los Proverbios. Liberproverbiorum* (ed. de Sebastián García Palou). Madrid: Miraguano S. A. Ediciones, 2011, p. 60.

MÓDULO III

ESTÉTICA

Moderna

3.1 IMAGINAÇÃO E ARTE NO *Pensamento de Kant*¹²⁷

Ao expulsar os poetas de sua cidade ideal, acusando-os de serem produtores de simulacros, com imitações muito distantes da verdade, que enganam as crianças, PLATÃO condenou a imaginação e a arte à ilusão e à falsidade. Tal condenação, no desenrolar histórico do pensamento Ocidental, acabou por distinguir a imaginação da razão, atribuindo àquela o erro e a essa a verdade, subordinando, com isso, toda a arte a uma posição inferior em relação à filosofia e à ciência.

Somente em KANT (1724–1804) e no idealismo alemão (1780– 1880), já no pensamento moderno, que a imaginação foi reabilitada como *faculdade propriamente produtiva*. Para KANT, é necessário distinguir a imaginação como invenção e como imitação: a imaginação produtiva, que, antecedendo a experiência do que será representado, apresenta o objeto originariamente; e a imaginação reprodutiva, derivada de uma experiência sensível, como representação de uma intuição empírica anterior.

Imaginação produtiva: faculdade de apresentação originária do objeto, que cria a sua imagem;

Imaginação reprodutiva: faculdade de apresentação derivada, que reproduz a imagem de um objeto já conhecido.

Para KANT, enquanto a imaginação reprodutiva representa apenas a imagem de uma experiência sensível do objeto, a imaginação produtiva está relacionada às intuições do espaço e do tempo, sendo, portanto, o fundamento da sensibilidade pura, que, por sua vez, é o fundamento

do conhecimento *a priori*. Desse modo, KANT retira a imaginação do âmbito da ilusão e do erro a que foi condenada pela tradição platônica, atribuindo-lhe um papel fundamental ao próprio conhecimento.

Em sua *Crítica da faculdade de julgar* (1791), KANT caracteriza o belo distinguindo-o do **agradável** (como uma satisfação imediata, porém empírica), do **útil** (o que se sustenta em uma finalidade externa ao objeto considerado) e do **perfeito** (o que implica a subordinação do objeto a um conceito já determinado anteriormente). Se retirarmos o deleite que um objeto proporciona aos nossos sentidos, a utilidade de sua serventia e a perfeição que o subordina a um conceito, o que sobra do objeto? Sobra o que KANT chama de sua forma, a qual só temos acesso através do “desinteresse”. O desinteresse é a possibilidade de nos relacionarmos com o objeto sem termos uma finalidade para fora desse relacionamento, que de antemão já direciona o seu aparecimento em uma determinada perspectiva (interesse). Desprovido de



Jovem lebre. Albrecht Durer, 1502.



Composição VIII. Wassily Kandinsky, 1923.

qualquer finalidade, seja ela do agrado, da utilidade ou do conhecimento, ao desinteressar o objeto aparece para a imaginação em sua pura forma. O conceito de forma em KANT não é apenas o oposto do conceito de matéria, compondo o binômio matéria e forma, mas

possui também o significado de figura (*Gestalt*), a estrutura organizadora que configura a imagem no aparecimento da coisa. Para KANT, a forma é o que mostra os fenômenos do espaço e do tempo. Por isso:

O poder que, no homem, lhe permite acessar a fenomenalidade pura é precisamente a imaginação, cuja liberdade, “desenvolvendo-se, de algum modo, na contemplação da figura”, não está aqui limitada por algum fim e, assim, pode se abrir à livre beleza daquelas composições “que não representam nada, objeto algum, sob um conceito determinado”, e que são, para KANT, o próprio exemplo do Belo.¹²⁸

Nesse sentido, a imaginação para KANT possui o poder originário, ao mesmo tempo receptivo e espontâneo, de abrir o homem à compreensão de uma dimensão não objetiva (e por isso impossível de ser determinada pelo conceito), a partir da qual algo pode se tornar objeto de conhecimento. O mesmo se dá na arte, pois a obra do gênio não é suscetível a uma abordagem meramente conceitual. Para KANT, o belo, que pode aparecer tanto na obra de arte como na natureza, provoca no homem o que ele caracterizou como “livre jogo das faculdades”, o que promove o que ele chamou de “Ideias estéticas”.

KANT divide o homem em faculdades, sendo as mais importantes:

- a intuição, que percebe sensivelmente o objeto;
- o entendimento, que unifica a diversidade sensível na unidade do conceito;
- e a imaginação, que ele indica ser a raiz comum tanto da intuição como do entendimento e, conseqüentemente, o que une as duas faculdades.

De acordo com KANT, a ideia estética é “uma representação da imaginação que dá muito o que pensar, sem que qualquer pensamento determinado, isto é, conceitual, lhe possa ser adequado”¹²⁹. A ideia estética, não podendo ser apreendida pelo conceito, provém do livre jogo das faculdades da intuição, do entendimento e da imaginação. A faculdade própria da ideia estética é a imaginação produtiva, que, proporcionando uma forma não sensível ao inteligível, nos dá muito o que pensar.

Encontramos, pois, em KANT, a ideia de uma imaginação produtiva, através da qual o espírito por inteiro do homem se reúne em prol de uma livre criação artística que só é realmente genial por ser um dom da natureza, assim fugindo da jurisdição do entendimento.¹³⁰

Nesse sentido, KANT atribui à função produtiva da imaginação uma importância que ela nunca teve até então no pensamento ocidental. Todavia, mesmo atribuindo essa importância à imaginação, ao tratar em sua obra *Crítica do juízo* apenas da questão do belo, deixando para abordar a questão da verdade em outra obra, KANT acaba corroborando a tradição platônica que separa o belo artístico da verdade conceitual, consolidando a perspectiva que pensa o real dividido em três âmbitos fundamentais, a verdade, o bem e o belo, cada qual com uma ciência distinta: a lógica, a ética e o belo. Por isso, KANT escreveu uma lógica, a *Crítica da razão pura*, para tratar da questão da verdade, uma ética, a *Crítica da razão prática*, para tratar da questão do bem, e uma estética, a *Crítica do juízo*, para tratar a questão do belo.

3.2 IMAGINAÇÃO E ARTE NO *Pensamento de Schiller*

Bastante influenciado pelo pensamento *kantiano*, SCHILLER acentuou ainda mais a primazia da imaginação com relação ao entendimento, ao mostrar que é na e pela arte que a natureza se revela. Ao contrário do caráter subjetivo que ainda encontramos em KANT, para Schiller há uma objetividade sensível do belo que se revela na imaginação: “Para Schiller trata-se de pensar a objetividade sensível do Belo, de devolver, de certa forma, o belo à natureza, mas também de mostrar que é pela e na arte que a natureza se revela.”¹³¹. Distanciando-se de KANT, Schiller propõe assim uma reconciliação da sensibilidade e da racionalidade, da arte e da verdade. Para Schiller, o belo, como obra da imaginação, é uma “livre exposição da verdade”, não da verdade lógica do entendimento, mas a verdade da própria vida, a objetividade da natureza. Sem ser proveniente de algum conhecimento conceitual, portanto de nada subjetivo, o belo mostra o próprio ser, sendo a sua imagem uma produção livre da própria vida, um dom da natureza.

Em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, publicadas como obra em 1795, em que ele expôs “o resultado das suas investigações a respeito do belo e da arte”, Schiller indicou os estreitos laços que unem a questão da arte com a questão do destino do homem. Questionando o dualismo *kantiano* entre natureza e liberdade, Schiller vai buscar na natureza o modelo da própria liberdade. Não a natureza degenerada pela ciência moderna, a natureza dissociada em regiões específicas, coisificada em objeto pelo conhecimento, mas a natureza tal como os gregos a concebiam, “a natureza que tudo reúne”.

Ao contrário da natureza desnaturada que caracteriza a modernidade, tanto em sua arte como em sua cultura e ciência, Schiller propunha um retorno às concepções gregas da relação entre natureza e arte, a fim de “restabelecer na nossa natureza a totalidade que a arte destruiu, de restaurá-la através de uma arte superior”¹³². Para isso, o artista precisa se preservar das perversões dos tempos modernos e, ao contrário de lidar com a natureza através da objetividade do conhecimento, ser capaz de transcender a experiência empírica da natureza e, através de sua imaginação produtiva, compreender a própria ideia da natureza. Desse modo, Schiller acaba por conceber a imaginação não mais como um processo ontológico, mas como uma “atividade” do sujeito, voltando, desse modo, ao mesmo ponto de vista subjetivo que inicialmente criticou em KANT.

3.3 IMAGINAÇÃO E ARTE NO *Pensamento de Hölderlin*

Coube a HÖLDERLIN o reconhecimento da verdadeira importância da imaginação. Enquanto o conceito apresenta a universalidade apenas de modo mediato, à medida que todo conceito é uma representação subjetiva do objeto e, portanto, algo mediatizado pelo sujeito, a imagem é a figura imediata do infinito, é a concreção do universal no particular, como nas mitologias em que os deuses, embora sejam individualizados em figuras particulares, referem-se à universalidade da natureza.

Pela própria finitude de sua essência, o homem só tem acesso ao universal por meio do particular, não havendo outra experiência do infinito, a não ser no seu tornar-se imagem. Nesse sentido, a essência da

imagem é dar a ver o invisível e o incognoscível, e não ser apenas uma mera cópia, uma imitação do real, como desde Platão sempre se pensou a imagem poética. “É por lidar com a própria essência das coisas que a poesia fala necessariamente por imagens. As imagens poéticas são, de certo, no sentido forte, imaginações, não fantasias ou ilusões, mas sim a colocação em imagem daquilo que nunca aparece como tal.”¹³³



Tanto Poseidon, na mitologia grega, quanto Iemanjá, na mitologia ioruba, são deuses particulares que simbolizam a universalidade do mar.

Por essa característica de ser simultaneamente universal e particular, a imagem, para HÖLDERLIN, não se limita apenas ao caráter poético da linguagem, mas abarca também o processo ontológico da filosofia, pois poesia e filosofia possuem o mesmo “objeto”, a saber, o absoluto universal. Assim, para Hölderlin, a imaginação é, antes de tudo, a capacidade de dar uma forma real à ideia, sendo, portanto, o que torna imediatamente acessível o que é pensado pela filosofia.

Assim como em HÖLDERLIN, para SCHELLING, a imaginação também é a faculdade principal da arte, sendo aquela que torna imediatamente acessível o que é pensado pela filosofia, pois, assim como em Hölderlin, a imaginação é, antes de tudo, a capacidade de dar uma forma real à ideia. Tais formas que a imaginação faz da ideia são os deuses das poesias arcaicas; o conjunto dessas poesias constitui a mitologia de um povo: “o que as Ideias são para a filosofia, os deuses são para a arte.”¹³⁴. Logo, o acesso ao mundo dos deuses não é propiciado nem pelo entendimento, nem pela razão, mas apenas pela imaginação. Assim, para Schelling, a mitologia é a origem tanto da poesia quanto da filosofia, já que a filosofia, enquanto pensamento das ideias, funda-se nas imaginações mitológicas, das quais extrai suas significações universais.

O que tanto HÖLDERLIN quando SCHELLING propuseram com seus pensamentos foi um retorno à própria origem do filosofar, que foi perdido pela dominação da lógica: a criação poética do mito, sua imaginação criativa.

Nesse sentido, desde a condenação platônica da imaginação, a arte passou a ser considerada inferior à filosofia e à ciência, compreendida como instância da ilusão e da falsidade, até o pensamento de HÖLDERLIN e SCHELLING, que vão restituir à imaginação e à arte um estatuto de verdade. Esse pensamento será retomado por NIETZSCHE que, invertendo a posição platônica, vai afirmar que a arte possui mais valor do que a ciência, fazendo uma grande crítica a toda tradição ocidental do pensamento, conforme veremos no próximo módulo do curso.

MATERIAIS DE SUPORTE

A arte no pensamento, de Françoise Dastur.

<http://pessoaypessoa.blogspot.com.br>.

<http://zip.net/bsrH6M>.

BIBLIOGRAFIA

DASTUR, Françoise. *A arte no pensamento*. Em: **Arte no pensamento**. Org. Fernando Pessoa. Vila Velha: Museu Vale, 2006.

HAAR, Michel. *A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras de arte*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NOTAS

- 127** Este texto, escrito para a disciplina de Estética do curso Licenciatura de Filosofia, na modalidade EAD, foi baseado no texto *A arte no pensamento*, de FRANÇOISE DASTUR, disponível na plataforma.
- 128** DASTUR, Françoise. *A arte no pensamento*. Em: *Arte no pensamento*. Org. Fernando Pessoa. Vila Velha: Museu Vale, 2006, p. 22.
- 129** Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*, § 49.
- 130** Idem, ibidem, p. 24.
- 131** Idem, ibidem, p. 24.
- 132** SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2001, 6ª carta, p. 35.
- 133** DASTUR, Françoise. *Op. Cit.* p. 28.
- 134** F. w. Schelling. *Philosophie de l'art*. Millon: Grenoble, 1999, p. 84. Apud. DASTUR, Françoise, *op. cit.*

MÓDULO IV

ESTÉTICA

Contemporânea

4.1 ARTE E VERDADE NO PENSAMENTO DE *Nietzsche*

A arte não reproduz o visível, faz visível.

PAUL KLEE

A relação entre arte e verdade sempre foi pensada no Ocidente a partir de um paradigma fundamental: a separação entre ser (essência inteligível) e aparecer (aparência sensível); e a consequente vinculação do ser ao conhecimento filosófico-científico e do aparecer à arte. Após o exemplo socrático da expulsão do poeta da cidade ideal, a tradição filosófica passou a interpretar a relação entre arte e verdade desde a contraposição aparência versus essência, sensível (corpo) versus inteligível (alma), ilusão versus verdade. Nesse sentido, a arte veio a ser interpretada como uma atividade que manifesta a beleza sensível, aparente e ilusória do real, o belo estético, sendo, portanto, oposta ao conhecimento científico da verdade, compreendido como uma certeza inteligível, essencial e efetiva do que as coisas são. A tradição ocidental do pensamento, ao pressupor a separação entre ser e aparecer, contrapôs arte e verdade na disjunção “sensível e inteligível”, concedendo um maior valor a esse, como fundamento da ciência, do que àquele, como princípio da arte.

O pensamento de NIETZSCHE, a sua filosofia com o martelo, opôs uma crítica tão radical a esses pressupostos, que eles começaram a ruir; após as suas considerações, esses paradigmas perderam a sua validade universal, eles não possuem mais uma legitimidade incondicional no mundo contemporâneo. A fim de abordar a questão da arte no pensamento contemporâneo, este texto propõe mostrar como

NIETZSCHE, rompendo com essa avaliação tradicional, interpreta a arte não mais no âmbito da beleza estética, mas como uma experiência fundamental da dinâmica própria de vida — o que ele chamou de “vontade de poder” (*Wille zur Macht*) —, que promove no homem uma transvaloração de seus valores tradicionais. O propósito deste texto é mostrar como a arte, vista desde a perspectiva da vida como vontade de poder, é compreendida por NIETZSCHE como um antídoto contra a decadência, a doença, da verdade: “Temos a arte para não perecer na verdade.”¹³⁵

Como herdeiro da tradição filosófica, NIETZSCHE também contrapôs arte e verdade na disjunção aparência sensível e essência inteligível; todavia, ao contrário do modo tradicional, que outorga mais valor à verdade, considerando a ciência mais importante do que a arte, já desde o seu primeiro livro, NIETZSCHE busca mostrar que, a partir da perspectiva da vida, a arte tem mais valor do que a verdade:

A relação entre arte e verdade é uma questão que se tornou grave para mim desde o princípio; e hoje ainda experimento um horror sagrado diante deste desacordo. Meu primeiro livro lhe é consagrado. O nascimento da tragédia professa a fé na arte, sobre o fundo de uma outra crença: a saber, que não é possível viver com a verdade; que a “vontade de verdade” já é um sintoma de degenerescência...¹³⁶

A esse propósito de, a partir da perspectiva da vida, ver a ciência com a ótica do artista, NIETZSCHE chamou de “transvaloração de todos os valores” (*Umwertung aller Werte*), o que devemos compreender como sendo o seu projeto de superação da decadência do pensamento tradicional, de transformação de sua concepção metafísica de verdade



Peixe Dourado. Paul Klee, 1925.

— o que ele chamou de “transmundo” (*Hinterwelt*). Tal como o termo meta-física, a palavra trans-mundo também indica um buscar o que está além da física, do mundo. O transmundo, como modalidade metafísica do pensamento, indica o propósito humano de procurar princípios universais e necessários para fundamentar a realidade de nossa existência. Ao contrário de assumir sua condição temporal, em que tudo está submetido à dinâmica finita de nascimento e morte, ao devir conjuntural da transitoriedade, o homem busca uma verdade autônoma e eterna das coisas, a partir da qual ele pode obter certeza da realidade e, assim, estabilidade, domínio e segurança.

NIETZSCHE compreende que, desse modo, a ciência concebe a ficção de um transmundo conceitual, perfeito e eterno, que serve como modelo para avaliar esse nosso mundo como imperfeito, ilusório, o que não deveria de ser¹³⁷. O transmundano corresponde à representação de uma eternidade paradisíaca, a verdade conceitual que, por tornar tudo disponível à dominação da certeza, acaba provocando no homem um desprezo ao que é efetivo, o que passa então a ser visto como ilusório, o mundo aparente. Com essa ficção, o homem inventa um mundo verdadeiro, concebido pela representação de princípios, conceitos e juízos, em detrimento da experiência de nosso mundo da vida, da natureza e da história. Cria-se um lado de lá para difamar o lado de cá; um além eterno para desprestigiar a nossa condição temporal.

Em resumo: o mundo, tal como deveria ser, existe; este mundo, o mundo em que vivemos é um erro: este mundo, o nosso, não deveria existir. A crença no ser é apenas uma consequência: o verdadeiro motor primeiro é a descrença no devir, a desconfiança ao devir, o desprezo do devir. Qual é o homem que raciocina dessa maneira? Uma espécie improdutiva e doente, uma espécie cansada da vida. (...) A crença de que o mundo que deveria ser existe verdadeiramente é uma crença dos improdutivos, que

não querem criar o mundo tal como deve ser. Admitem que já existe, buscam os meios para se chegar a ele. “Vontade de verdade”: essa é a impotência da vontade de criar.¹³⁸

NIETZSCHE considera a “vontade de verdade” (*Wille zur Wahrheit*) um sintoma de degenerescência do homem doente, improdutivo e cansado da vida — aquele que nega a necessidade de decidir o que é na conjuntura de seu acontecimento e, por isso, quer certeza, a estabilidade e a segurança da verdade. Por não suportar a tarefa de criar a sua própria realidade, de vir a ser em si e por si mesmo o seu próprio ser, esse homem busca, por todos os meios, submeter o real às regras de princípios lógicos, a fim de tornar todo existente possível de ser pensado e, assim, súdito do espírito — seu espelho e reflexo.

À medida que a verdade do real está na certeza do homem, esse pode conhecer a priori a própria essência de tudo que é, tornar-se mestre e senhor de todas as coisas — aquele que pode não só conhecer, como também corrigir a vida. Concebendo a realidade a partir de princípios que possam ser, previamente, calculados, a certeza do homem passa a ser a medida do mundo — o seu “leito de Procusto”. Com a imposição da certeza como medida do real, o mundo torna-se uma coisa para o homem, um objeto — o que está contra-posto ao que é sub-posto, ao sujeito. Tomando previamente o homem como sujeito e o mundo como objeto, o real se predispõe a ser dominado pelo conhecimento objetivo do homem, que pode assim contar previamente com a realidade do mundo. O conhecimento torna-se uma certificação do que já era contado, esperado, com os princípios do entendimento — conhecer é certificar, calcular. Desse modo, a ciência estabelece as condições prévias, a partir das quais pode haver um conhecimento a priori; ela pré-dispõe o real, como objeto, à certeza do sujeito.

O método, a metodologia, constitui a possibilidade de garantir essas condições do conhecimento prévio, ele é o que viabiliza haver certeza. A metodologia se constitui como uma regra que garante de antemão ao pensamento um caminho à verdade; é através dela que o homem pode assegurar as condições de possibilidade do conhecimento científico — por isso, NIETZSCHE indica como característica do século XIX o triunfo do método sobre a ciência, pois foi ele que estabeleceu a dominação moderna do conhecimento científico. O método transforma o pensamento em cálculo. Enquanto o que constitui o pensamento é uma espera no questionamento, a demora que NIETZSCHE caracteriza como um ruminar¹³⁹, calcular significa contar previamente com a realidade a que se vai chegar, indica o exercício de equacionar soluções que resolvam os problemas o mais rapidamente possível.

Qual tipo de homem raciocina dessa maneira? — Pergunta NIETZSCHE para responder: uma espécie improdutiva e doente, um homem cansado da vida. A vontade de verdade é um sintoma de decadência do homem. Antes de ser concebida como um juízo moral, tal decadência indica uma diminuição da força vital, o desinteresse, um cansaço existencial que debilita a disposição de criar conjunturalmente a sua realidade — uma impotência da vontade de criar. Ao reduzir a realidade à medida da certeza humana, a vontade de verdade promove um homem alienado de seu contexto e dependente do planejamento da certeza, que não suporta o risco de não ter previamente garantido o conhecimento do mundo. Desse modo alienado e covarde, o homem evita confrontar-se com o inesperado de sua situação e de-cai no que já era esperado — apela aos “princípios”. A verdade tranquiliza, alivia a existência, termina com o erro e a ignorância: a verdade corrige a vida. Esse é o sentido do transmundo indicado acima:

um além supra-sensível que se torna modelo para o homem injuriar, desprezar e corrigir as suas condições existenciais. Diante do paradigma da eternidade transmudana dos princípios, a vida passa a ser considerada uma doença que precisa ser curada.

A essa consideração que, por atribuir mais valor ao transmundo do que ao mundo, busca corrigir esse com aquele, NIETZSCHE chama de “espírito de vingança” (*Geist der Rache*). A vingança é o espírito que anima e promove o desejo transmudano. O homem se vinga porque concebe a vida como o que não deveria de ser — logo, ele está inteiramente legitimado, à medida que considera a sua vingança como justiça, o que, corrigindo a imperfeição da existência, cura a doença da vida. A vingança surge no homem que, revoltado contra a sua condição de ser humano, quer consertar a existência — ela é uma reivindicação de justiça, um direito do homem: “Justiça chamamos nós, precisamente, que o mundo seja varrido pelos temporais de nossa vingança”.¹⁴⁰

Como indicado acima, para esse tipo decadente, o mundo, tal como deveria de ser, existe; este mundo, o mundo em que vivemos, é um erro: esse mundo, o nosso, não deveria existir. Mas, por que a vida é uma doença que precisa ser curada? Um erro que não deveria existir? NIETZSCHE responde: porque ela passa, nasce e perece, vindo a ser no “foi assim” do que aparece; porque a vida é finita, se dá no tempo, morre: vingança é a aversão da vontade pelo tempo e seu “foi assim”. Essa é a sua culpa, a falta — e, por isso, ela precisa ser punida, isto é, corrigida. Contestando a sua própria humanidade, o homem vinga-se de sua condição finita, nega o sentido da terra com a ficção de um além-mundo perfeito e eterno, sem o acaso e a transitoriedade da morte. A vontade de verdade promove um homem que, ao contrário de encontrar sentido na conjuntura do mundo, isto é, interesse no

que vem a ser, nega o aparecer com a representação de princípios, conceitos e juízos que determinam uma essência autônoma, eterna e subjacente às coisas, aos pensamentos e às ações. Desse modo, por só confiar nisso de que pode obter certeza, o homem atrofia a sua capacidade de ser, enfraquece o seu poder, se esquece de exercer a sua força. A decadência promovida pelo espírito de vingança corresponde à diminuição da vontade de poder que engendra um homem impotente de criar o seu próprio destino, de decidir por si mesmo a sua própria sorte. A decadência ocorre com o desinteresse em vir a ser o que se é, por si e para si mesmo; um cansaço que já não quer nem mesmo querer — diagnosticado por NIETZSCHE como niilismo.

Diante dessa constatação de que a nossa compreensão de verdade promove uma decadência do homem, NIETZSCHE apresenta uma crítica aos valores supremos do Ocidente moderno, a fim de propor uma transvaloração de todos os valores, o que ele caracterizou como sendo uma redenção do espírito de vingança: “Que o homem seja redimido da vingança: esta é, para mim, a ponte da mais elevada esperança e um arco-íris após longos temporais”.¹⁴¹

NIETZSCHE compreende a arte como um movimento contrário à verdade, o que restitui ao homem a sua vitalidade, seu interesse pela vida como ela é, a sua vontade de poder: Temos a arte para não perecer na verdade. Distinto da tradição do pensamento estético, que sempre compreendeu a arte desde o ponto de vista dos que a usufruem, dos amantes e admiradores do belo, a arte é pensada por NIETZSCHE a partir da perspectiva do artista, de sua experiência de criação: “Nossa estética foi feminina, no sentido que apenas as naturezas receptivas à arte formularam as suas experiências: ‘o que é o belo?’ Em toda filosofia até hoje se carece do artista...”¹⁴². NIETZSCHE quer, desse

modo, mostrar que a arte, antes de ser apenas vista a partir da sensação estética, promove no homem uma compreensão fundamental da realidade, a de sua própria criação. O artista é quem experimenta a criação, a produção que conduz algo a aparecer. Na criação artística, assistimos o vir a ser dos entes, o surgir de uma obra que, antes, não era, que passou a ser por meio da atividade do artista — a arte desperta a realização da realidade, ela promove o modo de ser da vida. No artista transparece o fenômeno da vida, a propriedade da vontade de poder que NIETZSCHE caracteriza como vontade de criar.

Como oposta à vontade de verdade de quem sempre quer a estabilidade da certeza, a vontade de criar constitui a dinâmica de constante auto-superação do ser assim, do ser de uma realidade feita, pronta e acabada, de quem permanece no interesse de seu próprio vir a ser — daquele que, fazendo de todo foi assim um assim eu quis e hei de querer, eternamente retorna à possibilidade original de si mesmo. Somente a partir da assunção do eterno retorno de sua possibilidade de ser, o homem pode se constituir na auto-superação própria de seu vir a ser, num processo de crescimento e intensificação do que ele é. A vida é o que quer sempre crescer, vicejar, tornar-se cada vez mais forte, mais viva: “Onde encontrei vida, encontrei vontade de poder.”¹⁴³

NIETZSCHE indica que o “fenômeno artista” é o mais transparente¹⁴⁴, por mostrar a vida como vontade de poder, sua dinâmica de criação, de vir a ser no interesse do que aparece, de origem. Promovendo a origem do que o ente é, a arte o faz aparecer de um modo pleno, mais intenso e forte: “Os artistas não devem ver nenhuma coisa como ela é, senão mais plena, mais simples, mais forte; para isso devem ter uma espécie de juventude e primavera, uma espécie de embriaguez habitual na vida.”¹⁴⁵ NIETZSCHE compreende o fenômeno-artista

como um sentimento de embriaguez (*Rauschgefühl*), no qual o homem é tomado por um ânimo extraordinário que, apurando a sua percepção, promove a plenificação de sua ação, a sua perfeição. A arte provoca um efeito tônico que aumenta a força, o sentimento de poder, a disposição do interesse. O estado de ânimo da embriaguez artística, antes de um torpor narcótico ou alcoólico, corresponde a um aperfeiçoamento dos sentidos que permite ao homem perceber uma diversidade de coisas mínimas e fugazes, um apuramento da visão, a adivinhação, a força de compreender mediante a mínima sugestão — uma “sensualidade inteligente”¹⁴⁶.

NIETZSCHE compreende a arte como movimento contrário à decadência da vontade de verdade, por promover uma superação do espírito de vingança (a transvaloração dos valores), no sentido de instaurar a vontade de o homem assumir o seu acontecimento e vir a ser com interesse o que ele é. Ao contrário do fastio e desinteresse daquele que não suporta compreender e decidir por si mesmo o sentido do que aparece, como o que carece do planejamento e garantia de uma verdade predeterminada metodologicamente, a arte bendiz a existência porque faz o homem assumir a vida como ela é, sem querer corrigi-la nem evitar o seu caráter de aparecer. Ao assumir a sua vida, o homem se interessa em exercer a sua possibilidade de ser, faz aparecer e cria a sua realidade. A arte não reproduz o visível, faz visível.

A arte é o movimento contrário ao niilismo provocado pela vontade de verdade, por restituir o ser ao aparecer e, assim, trazer o sentido da realidade para o seu próprio acontecimento. Ao contrário de buscar uma verdade transmundana das coisas, do conhecimento como a certeza que o sujeito pode ter do objeto, a arte recoloca o homem na necessidade de compreender o que aparece a partir de seu

próprio aparecimento; antes de promover a relação sujeito-objeto, ela instiga o interesse do homem pelo mundo. Inter-esse diz ser entre, envolvido, no meio, a partir e através do que homem e mundo são em seu próprio aparecimento; um dispor-se no nexo de cada conjuntura. Ao contrário da alienação do conhecimento científico que, por buscar um transmundo a priori, despreza o aparecer com a ficção de uma essência verdadeira, a arte desperta o interesse pelo que aparece, assume a sua perspectiva. Desde a vida como vontade de poder, a arte é o contra-movimento à dominação do conhecimento científico, que concede mais valor à verdade essencial dos princípios do que à aparência disso que se mostra — “Não passa de um preconceito moral que a verdade tenha mais valor que a aparência; é inclusive a suposição mais mal demonstrada que já houve. Admita-se ao menos o seguinte: não existiria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas.”¹⁴⁷

Desde sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, NIETZSCHE propôs ver a ciência com a ótica do artista, e a arte com a perspectiva da vida. Esse projeto, que ele posteriormente chamou de “transvaloração de todos os valores”, e caracterizou como superação do espírito de vingança, tem como tarefa mostrar que, como não há um ser autônomo e universal, uma essência por detrás ou além do aparecimento das coisas, ao contrário da vida se fundar no conhecimento de uma verdade subjacente, ela se baseia em avaliações e perspectivas. Ao indicar que a vida se realiza no seu próprio aparecimento, NIETZSCHE quer mostrar que a realidade se constitui como perspectiva, uma interpretação do que as coisas são. Tudo é interpretação, uma avaliação dominante. Não que haja as coisas, os homens e depois as

suas interpretações. Não. As coisas e os homens são, aparecem nas e como interpretações, e por trás ou para além disso não há nada.

Cabe aqui uma advertência: compreendendo a realidade como avaliações e aparências perspectivas, NIETZSCHE não quer, de modo algum, dizer que o real se funda em preceitos morais ou na subjetividade individual de quem o avalia. Valor não está sendo aqui pensado nem moralmente nem como representação do homem, mas como o sentido histórico que faz as coisas aparecerem como isso ou aquilo; perspectiva consiste na visão de realidade instaurada pelos valores dominantes, o que mostra conjunturalmente o nexos que faz as coisas serem o que elas são. Antes de qualquer representação posterior, o valor é o que mostra homem e mundo sempre já numa perspectiva, num contexto referencial. Perspectiva é o desde onde tudo que é aparece, o sentido, ou nexos, no qual sempre já estamos. Como o mundo não possui uma essência prévia, as coisas aparecem sempre subitamente nas conexões de seus sentidos, nas referências de suas conjunturas. Tudo que aparece é visto sempre já desde uma perspectiva; a realidade não é nunca em si, ela sempre se constitui a partir de uma ótica, um ponto de vista — o real é valor: “Minha principal afirmação: não há fenômenos morais, mas apenas interpretações morais destes fenômenos.”¹⁴⁸

O real, a sua “verdade”, consiste em uma avaliação que, se apropriando do fenômeno através da interpretação de seu sentido, mostra o ente como isso ou aquilo. Antes de ser uma representação subjetiva, valor é a força (vontade) que se apropria do fenômeno, conferindo-lhe um significado histórico, um sentido — por isso, a filosofia, como ciência do ser (onto-logia), se constitui para NIETZSCHE como uma genealogia: um estudo histórico da gênese dos valores (origem do ser), que busca demonstrar o valor dos valores (a essência do ser). Concebendo o

aparecer, em sua interpretação histórica, como fundamento do que as coisas são, NIETZSCHE indica que a genealogia consiste na investigação das condições de surgimento dos valores de uma determinada época, no questionamento acerca da origem da interpretação histórica dos valores; e visa a compreender o valor dos valores, quais são os seus interesses, o que eles instauram, que concepção de homem, mundo, vida estes valores promovem — a pergunta genealógica é: como ocorre, qual é a origem e a finalidade da interpretação histórica do valor da existência? No nosso caso: qual é o valor da verdade?

NIETZSCHE constata que os valores modernos, concebidos pela interpretação científica de verdade, promovem a decadência do homem: “Niilismo como consequência da interpretação histórica do valor da existência.”¹⁴⁹. Com a compreensão de que, na modernidade, os valores científicos instauram o niilismo, a vontade de verdade como impotência da vontade de criar, NIETZSCHE buscou ver a ciência com a ótica da arte — e a arte, com a da vida —, a fim de fazer um diagnóstico da doença do homem moderno, uma compreensão da origem de seu niilismo, que promova um deslocamento da perspectiva dominante da ciência para a arte, do valor da verdade para o das aparências perspectivas. Esse projeto de superação da decadência do homem moderno, propósito que orientou o esforço e tarefa de todo o seu pensamento, Nietzsche caracterizou como “transvaloração dos valores”:

Da ótica do doente ver conceitos e valores mais sãos, e, inversamente, da plenitude e certeza da vida rica descer os olhos ao secreto labor do instinto da *décadence* — esse foi o meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, se em algo vim a ser mestre, foi nisso. Agora tenho-o na mão, tenho mão bastante para deslocar perspectivas: razão primeira porque talvez somente para mim seja possível uma ‘transvaloração dos valores’.¹⁵⁰

4.2 ARTE E VERDADE NO

PENSAMENTO DE *Heidegger*

Cheio de méritos, mas poeticamente

O homem habita esta terra.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Desde *Ser e tempo*, o propósito do pensamento de HEIDEGGER é recolocar a questão do sentido do ser, através de um questionamento acerca da essência da verdade. O seu ponto de partida consiste no que ele caracterizou como “esquecimento do ser”. Logo na abertura de *Ser e tempo*, ele constata que a questão que fomentou as pesquisas dos antigos pensadores gregos foi esquecida no pensamento moderno, tornando-se o ser o conceito mais universal, indefinível e evidente por si mesmo — a última fumaça de uma realidade evaporante, de acordo com a sentença de NIETZSCHE.

A partir da compreensão de que estamos decaídos no império do esquecimento do ser, Heidegger propõe recolocar a questão de seu sentido, através de uma investigação acerca do fenômeno originário da verdade: “Se verdade encontra-se num nexos originário com o ser, então o fenômeno da verdade remete ao âmbito da problemática ontológica fundamental.”¹⁵¹ Podemos dizer que toda a tarefa, o propósito, a causa ou o assunto do pensamento de Heidegger foi recolocar a questão do ser, através de um deslocamento de nossa compreensão de verdade, do sentido derivado da certeza de uma adequação correta, para o seu sentido original de desencobrimento. Tradicionalmente, a verdade sempre foi compreendida como um

juízo adequado à coisa, uma adequação correta entre a proposição ideal e a coisa real. Adequar uma coisa à outra indica uma justaposição entre dois entes diferentes, nesse caso, uma ligação entre o juízo do sujeito e o objeto do mundo. Essa compreensão de verdade já pressupõe, nela mesma, que homem e mundo estejam separados e dispostos numa relação compartimentada: o interior do sujeito, como uma coisa inteligente (o lado ideal), e o objeto exterior, como uma coisa que se opõe ao sujeito (o lado real); conhecer é operar uma síntese entre essas duas coisas diferentes, encontrar a adequação correta entre esses dois lados, o de dentro com o de fora. “O conteúdo ideal do juízo é, pois, o que se acha numa relação de concordância. E esta diz respeito a um nexos entre o conteúdo ideal do juízo e a coisa real sobre a qual se julga”¹⁵² — afirma HEIDEGGER em sua obra *Ser e tempo*, para então questionar: “Em seu modo de ser, a concordância é real, ideal ou nenhuma delas? Como se deve apreender ontologicamente a relação entre o ente ideal e o real simplesmente dado?”¹⁵³

A tradição filosófica, do princípio ao fim de sua história, sempre oscilou para um ou outro lado — ora como idealismo, ao fundar essa relação na ideia; ora como realismo, argumentando que o fundamento da relação é o real. Este impasse entre o idealismo e o realismo perfaz o caminho do esquecimento do ser. Ao contrário de adotar cegamente um desses lados, a fim de recolocar a questão do ser em seu nexos com a verdade, Heidegger pergunta: “Será um acaso o fato desse problema há mais de dois milênios não sair do lugar? Ou será que o descaminho da questão consiste em seu ponto de partida, ou seja, na separação ontologicamente não esclarecida entre real e ideal?”¹⁵⁴

HEIDEGGER quer desse modo evitar a cilada de pressupor como evidente que a realidade esteja dividida em dois compartimentos, um dentro e um fora, o sujeito e o objeto — na armadilha da separação, ontologicamente não esclarecida, do real em homem e mundo. Ele propõe mostrar que, antes de homem e mundo, a realidade se estrutura na unidade de seu acontecimento existencial, o que ele caracterizou com a palavra alemã *Da-sein*, que foi traduzida para o português nos termos: ser-aí, ser-o-aí, existência, pre-sença (tradução que adotamos neste texto). O que Heidegger propõe indicar com esta palavra é a instância de acontecimento do ser.

Anterior à separação entre homem e mundo, a presença é o lugar do ser, a instância na qual o que é aparece, o aqui e agora da situação em que somos no mundo. Não há o homem, como algo autônomo e pré-existente de um lado, e o mundo também como algo autônomo e pré-existente do outro lado e, depois, uma relação, uma síntese ou adequação entre eles. Antes disso, homem e mundo são na unidade do acontecimento existencial da presença; antes de ser uma adequação, uma síntese de dois lados, essa relação se constitui a partir da unidade do aparecimento presente, no fato de a realidade sempre se realizar existencialmente aí, lançada no acontecimento de sua presença. Ao contrário da estrutura sujeito e objeto, por serem no e a partir do acontecimento existencial, o homem e o mundo não são coisas autônomas, realidades já prontas e acabadas — mas se constituem existencialmente jogados na possibilidade de ser. Heidegger chama essa possibilidade de “abertura” ou “clareira do ser”. A abertura consiste no estar lançado da possibilidade de ser, no que aparece,

fundamento comum tanto do homem como do mundo, o que constitui a sua relação:

Este aberto foi apreendido na aurora do pensamento ocidental como *tàalethéa*, o desencoberto. Se, em lugar de “verdade”, traduzimos a palavra *alétheia* por “desencobrimento”, essa tradução não só é mais literal, como também indica a necessidade de repensar mais originalmente a noção corrente de verdade como adequação da enunciação, no sentido, ainda incompreendido, de desencobrimento e de descoberta do ente.¹⁵⁵

Por o homem ser no mundo a partir da possibilidade aberta em seu acontecimento existencial, antes de haver uma adequação de dois entes subsistentes, o sujeito e o objeto, a verdade deve ser compreendida, em seu aparecimento original, como um “des-encobrimento” da própria unidade latente de homem e mundo. Tal como no termo alemão utilizado por HEIDEGGER, *Un-verborgenheit*, a palavra des-encobrimento indica o aparecimento de algo que estava encoberto, um acontecimento de clarificação que mostra, faz aparecer, tornando visível, nítido, o que até então permanecia confuso, oculto, encoberto.

Como uma modalidade de acontecimento, Heidegger compreende que a verdade é um desencobrimento do ser, o fenômeno no qual o que é, a realidade, aparece na plenitude de sua própria perfeição. Antes de uma adequação correta entre o juízo e a coisa, a verdade é o viger da abertura de ser, a realização de seu vigor mais apropriado. Sendo a vigência de um vigor, a verdade não é nunca uma coisa dada, algo que se apreende numa determinação, mas sempre um acontecimento: o desencobrimento do que estava encoberto. Devemos advertir

que esse encoberto não é uma coisa escondida dentro das coisas que, quando desencoberta, fica escancarada. Desencobrimento e encobrimento antes de serem coisas dadas, compartimentos separados que se anulam um ao outro, constituem a disputa, a dinâmica, a decisão que, cindindo a possibilidade de ser, a faz aparecer numa realidade. A decadência consiste no esquecimento dessa vigência, o que ocorre quando o homem e o mundo, ao contrário de serem na possibilidade original do acontecimento, são compreendidos como coisas prontas, entes simplesmente dados, sujeito e objeto; o esquecimento do ser promove a decadência no ente. É por essa queda que a verdade passa a ser concebida como certeza da coisa, a sua determinação adequada na proposição. Ao perder a cadência original e própria da abertura de ser, isto é, a tensão entre verdade e não-verdade como desencobrimento do que se encobre, a compreensão existencial decai numa apreensão cristalizada, coisificada, de si e do mundo. O homem se desvia de sua abertura e o ser passa a ser compreendido como um ente — “O esquecimento da verdade do ser em favor da avalanche do ente, não pensado em sua essência, é o sentido da decadência mencionada em *Ser e tempo*.”¹⁵⁶

O ser, enquanto possibilidade aberta, sempre se abriga no ente, como sua realização concreta; toda abertura do possível se fecha na efetividade do que se realiza; por isso, pertence à essência da verdade como desencobrimento, o seu velamento, o encobrimento constitutivo da abertura de ser. Como ao desencobrimento pertence o encobrimento, a verdade e a não-verdade não são excludentes, elas se complementam como disputa entre ser e ente. Toda abertura favorece um fechamento, sendo essa dinâmica de realização que conduz o aparecimento dos entes, a efetivação do possível numa realidade.

“Platão nos diz o que é essa condução numa sentença do Banquete: “Todo deixar-viger o que passa e procede do não-vigente para a vigência é *poiesis*, é *pro-dução*”. — “A *pro-dução* conduz do encobrimento para o desencobrimento.”¹⁵⁷

Por produção, *hervor-bringen*, *pro-duccere*, HEIDEGGER compreende o conduzir para frente que faz aparecer — a manifestação do real, a sua produção no que aparece. A abertura do ser sempre se concretiza no aparecimento dos entes — a dinâmica da realidade, sua realização, consiste nessa produção que manifesta, que faz aparecer o real. A produção mais elementar do real é aquela que os antigos gregos chamavam de *physis*, o vigor imperante do que aparece por si e desde si mesmo. *Physis* é o que se produz, se mostra, a partir de si mesmo; o que nasce, tem origem, por si e não por outro: “A *physis*, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma *pro-dução*, é *poiesis*. A *physis* é até a máxima *poiesis*. Pois o vigente *physei* tem em si mesmo (*en eautó*) o eclodir da produção. Enquanto o que é produzido pelo artesanato e pela arte não possui o eclodir da produção em si mesmo, mas em um outro (*en allo*), no artesão e no artista.”¹⁵⁸. Distinto da produção física, há também aquela que é feita pela ação do homem: uma árvore produz por si mesma o seu fruto, mas não se torna, por si mesma, uma mesa ou cadeira — para isso, é preciso haver a intervenção humana. A esse modo de produzir aquilo que, ao contrário de nascer por si, foi feito por um outro, o grego chamou de *téchne*. *Physis* e *téchne* são dois modos possíveis de *poiesis*, de produção. Devemos aqui ainda reproduzir duas advertências que nos faz Heidegger:

De um lado, *téchne* não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes. A *téchne* pertence à produção, a *poiesis*, é portanto, algo poético. De outro lado,

o que vale considerar ainda a propósito da palavra *téchne* é de maior peso. *Téchne* ocorre, desde cedo até o tempo de Platão, juntamente com a palavra *epistéme*. Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo. Dizem ser versado em alguma coisa, dizem entender do assunto.¹⁵⁹

Antes de significar uma ação prática, a execução de um fazer, a palavra grega *téchne* indica uma modalidade do saber: o saber operar de quem entende do assunto e, por isso, produz. *Téchne* é o conhecimento de quem sabe trazer o não-vigente que está latente para a vigência do desencobrimento, fazendo aparecer o que antes não aparecia. Toda produção que manifesta o que estava encoberto é *poíesis*, dinâmica de aparecimento que mostra a realidade, desencobrendo o ente (isto é, o que se realiza, aparece); sendo essa produção “física”, quando produzida desde si mesma, ou “técnica”, quando produzida pela mão do homem. Embora no mundo grego *téchne* indique tanto a habilidade artesanal como as belas-artes, HEIDEGGER propõe mostrar como, a partir da modernidade, com o advento da ciência e da tecnologia, torna-se necessário estabelecer uma distinção entre a produção da ciência e da técnica com relação à produção artística. Para demonstrar essa distinção, Heidegger utiliza-se de um recurso que a língua alemã oferece em sua possibilidade de compor palavras através da junção de diferentes partículas a um mesmo radical, dando diversas nuances a seu sentido. Heidegger caracteriza a produção, o pôr-se em obra do real como desencobrimento, com o verbo *stellen*, “pôr”, estabelecendo uma distinção entre essas três modalidades produtivas, a partir do acréscimo de três partículas diferentes a esse verbo: ele caracteriza a produção científica de *Vor-stellen*, a produção tecnológica de *Ge-stellen* e a produção artística de *Her-stellen* — termos que, para

manter uma analogia na língua portuguesa, poderíamos traduzir como: pro-pôr, com-pôr e ex-pôr (no sentido de produzir, criar). Vamos rapidamente caracterizar cada um desses modos de pôr, de produção, através de uma breve demonstração dessa questão, de como ela é tratada em três textos de Heidegger: **Ciência e pensamento do sentido** [*Wissenschaft und Besinnung*], **A questão da técnica** [*Die Fragenach der Technik*] — ambos publicados em **Ensaio e conferências** [*Vorträge und Aufsätze*] — e **A origem da obra de arte** [*Der Ursprung des Kunstwerkes*] — publicado em **Caminhos de floresta** [*Holzwege*].

4.2.1 A PRO-POSIÇÃO (VOR-STELLUNG) DA CIÊNCIA MODERNA

De acordo com HEIDEGGER, a ciência moderna pro-põe o real no modo de sua objetividade. Sua tese diz: “a ciência é a teoria do real”. O real, como já vimos, é o vigente, o que vigora e, assim, aparece; por real, Heidegger compreende a operação que realiza a realidade, no sentido de a pôr em frente, de trazer à luz, de aduzir e produzir, de levar à vigência, aparecer. Todavia, distinto do grego antigo que compreendia essa vigência como uma operação da própria *physis*, do que aparece desde si mesmo no desencobrimento, a modernidade passa a compreender essa realização, a partir do esquema causa e efeito, como uma ação de um agente — o real torna-se o resultado de uma causa:

Sendo o resultado, o efeito é sempre feito de um fazer, isto é, de um fazer entendido, agora, como esforço e trabalho. O resultado do feito de um fazer é o fato. A expressão “de fato” indica, hoje em dia, uma certeza e significa “certo”, “seguro”. Assim, em vez de “é certamente assim”, podemos dizer “é de fato assim”, “é realmente assim”. Ora, com o início da Idade Moderna, a palavra “real” assume, a partir do século XVII, o sentido de “certo”.¹⁶⁰

Na modernidade, o real é o que ocorre de fato, ele é o que podemos ter certeza, o que pode ser aferido, medido, calculado e, assim, pro-posto objetivamente; o real é o resultado, o efeito de uma causa pas-sível de ser calculada. A ciência pro-põe um real que, determinado pela causalidade, se estrutura em operações e processamentos que po-dem ser previstos e, assim, previamente, calculados e resolvidos. Neste sentido, a partir dessa compreensão moderna, o real se mostra como um ob-jeto, o que está posto diante, contra, para a apreensão do sujeito. HEIDEGGER chama de objetividade o modo de vigência da realidade que, na idade moderna, a faz aparecer como objeto.

Por sua vez, ainda no intuito de explicar a frase “a ciência é uma teoria do real”, devemos compreender que teoria indica na moderni-dade uma observação que visa certificar-se do que vê, um examinar que se propõe a elaborar o real no sentido de apoderar-se, assegurar-se, obter a certeza do que é observado e, assim, deter o seu resultado. Como teoria do real, a ciência pro-põe uma realidade determinada, definida pela certeza. Essa determinação que visa certificar-se da re-alidade é demandada pela própria pro-posição teórica, pela qual o real aparece em sua objetividade:

A ciência corresponde a esta regência objetivada do real à medida que, por sua atividade de teoria, explora e dispõe do real na objetividade. A ciência põe o real. E o dispõe a propor-se num conjunto de operações e processamentos, isto é, numa sequência de causas aduzidas que se podem prever. Desta maneira o real pode ser previsível e tornar-se perseguido em suas consequências. É como se assegura do real em sua objetividade. Desta decorrem domínios de objetos que o tratamento científico pode, então, processar à vontade. A pro-posição processadora, que assegura e garante todo e qualquer real em sua objetividade processável, constitui o traço fundamental com que a ciência moderna corresponde ao real.¹⁶¹

Visando dispor do mundo através da pro-posição processadora, a ciência com sua representação teórico-objetivante produz uma re-alidade coisificada, a partir da qual o que indicamos anteriormente como abertura, clareira do ser, se fecha na compreensão de homem e mundo como sujeito e objeto. A produção científica, a partir da mo-dernidade, promoveu um deslocamento da própria noção de verdade, que abandona a sua característica originária de desencobrimento, pas-sando a ser compreendida como uma adequação correta do intelecto à coisa. A produção como proposição promove o esquecimento da ver-dade do ser em favor da avalanche do ente, o que acarreta a de-cadên-cia da verdade como desencobrimento, na verdade como adequação.

4.2.2 A COM-POSIÇÃO (GE-STELL) DA TÉCNICA MODERNA

De acordo com HEIDEGGER, a técnica moderna compõe o real no modo de sua exploração. Heidegger compreende que a técnica moder-na também se caracteriza em ser um desencobrimento que mostra, faz aparecer, o real — todavia não mais como uma produção poética: “O que é a técnica moderna? Também ela é um desencobrimento. (...) [Porém], o desencobrimento dominante na técnica moderna não se desenvolve numa pro-dução no sentido de *poiesis*. O desencobrimen-to que rege a técnica moderna é uma exploração que impõe à nature-za a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficia-da e armazenada.”¹⁶² Para Heidegger, a característica fundamental da técnica moderna consiste em dispor da natureza, a fim de explorar e apoderar-se de sua energia para estocá-la; o propósito da técnica mo-derna é desafiar a natureza a fornecer energia: “O desencobrimento que domina a técnica moderna possui, como característica, o pôr no

sentido de explorar (*Herausforderung*). Esta exploração se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado.”¹⁶³

O que promove esse tipo de desencobrimento é a pretensão da técnica obter um estoque energético que garanta o controle do real, a sua efetiva disponibilidade.

Ao desencobrir o real na perspectiva de obter o seu controle e segurança, a técnica moderna põe a natureza na disponibilidade de sua exploração; a esse modo de por, HEIDEGGER chama de com-posição (*Ge-stell*). Com a partícula alemã *Ge*, colocada antes do verbo *stellen*, HEIDEGGER quer indicar uma reunião prévia do por, uma antecipação que planeja o que vai ser posto. Por isso, distinto de como em geral os alemães compreendem esse termo, a saber como armação, estrutura, estante, chassi, esqueleto, o sentido que Heidegger quer ressaltar com a palavra *Ge-stell* é o de com-posição, uma reunião prévia do que é posto, que assegure, de antemão, o controle e a dominação do real, viabilizando, assim, a sua exploração: “Com-posição, *Ge-stell*, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-encobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade (*Bestand*).”¹⁶⁴

Ao desencobrir o real como disponibilidade, o homem e o mundo deixam de ser compreendidos como sujeito e objeto, tornando-se elementos da composição técnica: o homem se torna força de trabalho, e o mundo, matéria prima. Devemos observar, também nesse mesmo sentido que, ao dispor do real na composição, a técnica moderna opera uma nova transformação da verdade, que passa da

certeza do entendimento para a eficácia da produtividade. A técnica moderna não propõe uma teoria do real, mas compõe uma produção sempre maior, em um tempo sempre menor. A produtividade técnica como composição visa unicamente à exploração energética do real, a dominação incondicional do ente — e esse é o seu perigo: instaurar o império da produção total, em que tudo passa a ser unidimensionalizado na bitola da produtividade:

A composição não põe, contudo, em perigo apenas o homem em sua relação consigo mesmo e com tudo que é e está sendo. Como destino, a com-posição remete ao desencobrimento do tipo da dis-posição. Onde esta domina, afasta-se qualquer outra possibilidade de desencobrimento. A composição encobre, sobretudo, o desencobrimento, que, no sentido da poiesis, deixa o real emergir para aparecer em seu ser. Ao invés, o pôr da exploração impele à referência contrária com o que é e está sendo. Onde reina a composição, é o direcionamento e asseguramento da disponibilidade que marcam todo o desencobrimento.¹⁶⁵

HEIDEGGER compreende que a composição exploradora da técnica moderna, ao pôr a natureza à disposição, oferece o risco de o homem, trocando o ser pelo ter, só ver o mundo a partir da perspectiva produtivista, na qual tudo torna-se produto, ou como produção ou como consumo. No círculo vicioso de produzir para consumir e consumir para produzir, o homem se esquece de ser, se aliena e se perde. Com a unidimensionalização produtivista da realidade, ao encobrir o desencobrimento que, poeticamente, deixa o real aparecer em sua abertura, o homem corre o risco de não mais compreender a sua existência e perder o sentido de ser: “A composição é o perigo extremo porque justamente ela ameaça trancar o homem na dis-posição, como pretensamente o único modo de desencobrimento. E assim trancado, tenta

levá-lo para o perigo de abandonar sua essência de homem livre.”¹⁶⁶. O perigo da técnica moderna é, por só descobrir a realidade em sua disposição exploradora, inviabilizar ao homem a sua abertura mais originária, aquela que, por lhe ser mais própria, constitui a sua identidade, a sua essência de ser livre. Oposta à com-posição da técnica, Heidegger indica que a ex-posição da arte é uma modalidade produtiva que pode restituir ao homem a sua liberdade esquecida.

4.2.3 A EX-POSIÇÃO (HER-STELLUNG) DA ARTE

De acordo com HEIDEGGER, a arte ex-põe o real no modo de sua liberdade. Sua tese diz: “A arte é o pôr-se em obra da verdade”. Ao contrário tanto da proposição objetivante, como da composição exploradora que visam dominar o ente, este pôr que a arte produz ex-põe o ser, iluminando a sua clareira. De acordo com Heidegger, o que é próprio da arte é a manifestação da verdade do ser, o descobrimento. Tal descobrimento, todavia, não mostra o ente determinado, como a produção da ciência e da técnica moderna, mas sim o próprio aberto do ser:

Na obra, a verdade está em obra — portanto, não apenas algo verdadeiro. O quadro de Van Gogh que mostra os sapatos de camponês (...) não dá a conhecer apenas o que é este ente singular enquanto tal, antes deixa acontecer o descobrimento enquanto tal, relativamente ao ente no seu todo. Todo ente se torna com ele mais ente. O ser que se encobre é, desta maneira, clareado. A luz assim configurada proporciona o seu aparecer na obra. O aparecer proporcionado na obra é o belo. A beleza é um modo como a verdade enquanto descobrimento vigora.”¹⁶⁷

Ao afirmar que a arte é o pôr-se em obra da verdade, HEIDEGGER não quer dizer que a arte apresenta corretamente um ente particular,

mas sim que o próprio ser, o que faz as coisas serem o que elas são, se mostra na obra de arte. Nesse sentido, a arte proporciona uma clarificação não deste ou daquele ente, mas sim da totalidade dos entes — todo ente se torna, na arte, mais ente. Para este pensamento, a beleza de uma obra não consiste em ela ser agradável aos sentidos, um prazer estético, mas antes em promover a vigência da verdade como descobrimento, uma experiência de ser, uma operação ontológica.

A produção artística, caracterizada por HEIDEGGER com o termo *Her-stellen* (que significa criar, apresentar, pôr para fora), constitui a ex-posição do que é mais apropriado ao ente que aparece, por ela o mostrar em seu próprio ser. Diferente de uma teoria do real ou de sua disponibilidade — cujas produções, porque provém de um agente concebido como causa da ação, não respeitam a propriedade do que é produzido, mas pro-põe ou com-põe antecipadamente o que deve ser posto —, o ex-pôr da arte é um deixar ser da verdade, um abandono ao seu acontecimento, que revela o que o ente é nele mesmo, em sua totalidade.

Por vivermos numa época científico-tecnológica, na qual a realidade é concebida a partir do esquema causa-efeito, de um modo geral temos a tendência de achar que o artista é o agente da obra de arte. Todavia, HEIDEGGER, logo ao início de seu texto *A origem da obra de arte*, a fim de desfazer essa compreensão habitual de que a obra tem a sua origem a partir da e pela atividade do artista, lembra que só há artista graças a sua obra. O artista é a origem da obra e a obra é a origem do artista — nenhum é sem o outro. Entretanto, como um não tem em si o outro, ambos são, em si e na sua reciprocidade, mediante um terceiro, que é o primeiro: a arte — “Assim como o artista é a origem da obra de um modo necessariamente diferente do modo como

a obra é a origem do artista, tão certo é a arte ser, ainda de um outro modo, a origem para o artista e, ao mesmo tempo, para a obra.”¹⁶⁸. Mas é a arte algo? O que é “arte”? Nós só podemos ver o que é arte onde ela se efetiva, nas obras de arte e nos artistas. Todavia, se um quadro de Van Gogh é tão artístico como uma sinfonia de Beethoven ou uma escultura de Michelangelo, a arte não se restringe nem à obra nem ao artista. “A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se em obra da verdade.”¹⁶⁹

A fim de compreendermos o sentido da frase de HEIDEGGER “a arte é o pôr-se em obra da verdade” devemos pensá-la na ambivalência de sua construção, no sentido que tanto a arte pode ser compreendida como sujeito da frase — a arte põe em obra a verdade —, como o contrário: a verdade que se põe em obra na arte. A arte se funda na verdade, sendo a verdade o fundamento da arte. Essa ambivalência do sentido da frase de Heidegger não é uma ambiguidade, antes ela visa indicar que a relação entre arte e verdade se constitui numa dinâmica circular, na qual um engendra o outro numa reciprocidade fundamental. Arte e verdade são o mesmo, a criação que des-encobre e, assim, mostra o que se oculta: *poiesis*. Arte e verdade constituem o acontecimento original da abertura do ser, através do qual o ente se mostra em sua possibilidade mais plena e apropriada. Esse acontecimento, a descoberta, não significa a apreensão de um ente particular, a determinação de alguma realidade efetiva, mas uma compreensão do que torna possível o real aparecer em sua totalidade, ela corresponde ao iluminar que faz aparecer. A arte é uma abertura por meio da qual a verdade se põe em obra — a verdade é o desencobrimento no qual a arte acontece; essa circularidade entre arte e verdade constitui a dinâmica mais própria da relação do homem com o mundo. Antes

de haver uma separação entre sujeito e objeto, a arte instaura a necessidade possível, ou a possibilidade necessária, aberta no próprio acontecimento da verdade.

Quem orienta o que deve ser feito, conduzindo o trabalho do artista, não é o seu arbítrio, mas o próprio elemento da arte e o seu material, a terra. HEIDEGGER vai indicar que o artista, ao utilizar um material, não o gasta, mas, pelo contrário, o liberta para si mesmo. “A obra efetua essa exposição (*Herstellung*) da terra na medida em que ela própria se repõe (*zurückstellt*) na terra.”[22]¹⁷⁰. A obra se re-põe no que é o mais próprio da pedra, da madeira, do metal, da cor, do som, da palavra; a obra se repõe na terra, fazendo com que ela se exponha na obra. Ao contrário de gastar o material de que a obra é feita, a arte faz com que ele surja, pela primeira vez, diante, no aberto da obra:

[Na obra de arte] A rocha alcança o suportar e o jazer e só assim se torna rocha; os metais alcançam o resplandecer e o reluzir, as cores o brilhar, o som o soar, a palavra o dizer. Tudo isso surge diante na medida em que a obra se repõe no caráter maciço e pesado da pedra, no caráter firme e maleável da madeira, na dureza e no brilho do metal, no luminoso e no escuro da cor, no timbre do som e no poder de nomear da palavra.¹⁷¹

Na criação artística, em sua produção como exposição, não há nem subjetividade do homem, nem objetividade da coisa; nela não há sujeito ou objeto, mas um acontecimento apropriante. A arte é o pôr-se em obra da verdade por ex-pôr a abertura na qual o ente se desencobre em sua totalidade. Antes de ser uma ação de um agente, a criação artística põe homem e mundo num acontecimento de reciprocidade, no qual a realidade se mostra apropriadamente. “É precisamente na grande arte que o artista permanece, face à obra, algo indiferente, quase como uma passagem que se destrói a si mesma no

criar, uma passagem para o passar-a-ser da obra.”¹⁷². Se na obra está em obra um acontecimento da verdade, a criação do artista deve consistir não em um fazer, mas, antes, em um deixar a obra vir a ser obra. Esse é o sentido da produção como exposição: um deixar re-pôr-se no ser, que mostra o ente nele mesmo. Tal deixar ser, compreendido como o pôr-se em obra da verdade, perfaz o que HEIDEGGER compreende como liberdade: “A essência da liberdade, entrevista à luz da essência da verdade, aparece como exposição ao ente enquanto ele tem o caráter de descoberto.”¹⁷³. Antes de ser compreendida, no horizonte da objetividade, como um livre-arbítrio do sujeito, a liberdade é aqui pensada como o deixar o ente ser o que e como ele é, uma ex-posição que o mostra em sua mais própria perfeição — essa relação entre verdade e liberdade, posta em obra na obra de arte, expõe o ente descoberto em sua totalidade.

HEIDEGGER indica que a exposição artística do real no modo de sua liberdade é o que pode vir a superar a decadência do descobrimento

promovida tanto pela proposição objetivante da ciência, a verdade como adequação do juízo à coisa, como pela composição exploradora da técnica, a verdade como o asseguramento da disponibilidade, eficácia. A decadência dessas produções ocorre por, em ambas, o ser estar esquecido em prol da dominação do ente. Tanto a ciência como a técnica modernas, ao visarem dispor incondicionalmente da realidade, produzem um real estabelecido previamente, seja pela objetividade ou pela disponibilidade, no qual o homem não mais experimenta a sua modalidade mais própria de ser exposto no acontecimento de sua presença — abertura, clareira, descobrimento — e, assim, se esquece do ser. Diante da constatação desse esquecimento, o pensamento de HEIDEGGER recoloca a questão do ser a fim de nos lembrar que, apesar de todos os méritos científicos e tecnológicos da modernidade, é poeticamente que o homem habita esta terra.

MATERIAIS DE SUPORTE

Produções e reflexões sobre arte e filosofia.

<http://pessoapessoa.blogspot.com.br>.

BIBLIOGRAFIA

NIETZSCHE, F. Wille zur Macht § 822, p. 569. Herausgegeben von Peter Gast.

Frankfurt am Main: InselVerlag, 1992.

_____. *Além do bem e do mal* § 34, p. 41. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Das tarântulas, p. 113. Tradução de Mário da Silva. 4ª ed. Rio de Janeiro: 1986.

_____. *Ecce homo*, I, § 1, p. 24. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Genealogia da moral*, prólogo § 8, p. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Werke*, VIII-3,16[40], § 7, p. 296. Kritische Gesamtausgabe, Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. §44. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988, p. 281 [*SeinundZeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1986, s. 213]. Todas as citações deste texto são de M. Heidegger.

_____. “A questão da técnica”. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 16 [**Die Fragenach der Technik**. In: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, s. 15].

_____. “Ciência e pensamento do sentido”. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 44 [**Wissenschaft und Besinnung**. In: *Vorträge und Aufsätze*. Stutgard: Klett-Cotta, 2004, s. 47].

_____. “Origem da obra de arte”. In: *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 56 [**Der Ursprung des Kunstwerkes**. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972, s. 44].

_____. “Sobre a essência da verdade”. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (col. Os pensadores), p. 138 (tradução modificada) [**Vom Wesen der Wahrheit**. In: *Wegmarken*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1967, s. 84]

_____. *A questão da técnica*, p. 18 [*Die Fragenach der Technik*, s. 18].

_____. *Sobre a essência da verdade*, p. 138 [*Von Wesen der Wahrheit*, s. 84].

_____. *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 53 [*Überdenhumanismus*. Frankfurt amMain: Vittorio Klostermann, s. 21].

NOTAS

135 NIETZSCHE, F. Wille zur Macht § 822, p. 569. Herausgegeben von Peter Gast. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992.

136 Idem. NIETZSCHE WERKE, VIII-3,16[40], § 7, p. 296. Kritische Gesamtausgabe, Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York.

137 “Não há dúvida, o homem veraz, no ousado e derradeiro sentido que a fé na ciência pressupõe, afirma um outro mundo que não o da vida,

da natureza e da história; e, na medida em que afirma esse 'outro mundo' — não precisa então negar a sua contrapartida, este mundo, o nosso mundo?" — Idem. *A Gaia Ciência* § 344, p. 236. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- 138 Idem. *WILLE ZUR MACHT* § 585, p. 417. *Op. Cit.*
- 139 Cf. Idem. *Genealogia da moral, prólogo* § 8, p. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 140 Idem. *Assim falou Zaratustra, Das tarântulas*, p. 113. Tradução de Mário da Silva. 4ª ed. Rio de Janeiro: 1986.
- 141 Idem. *Ibidem*, p. 113. *Op. Cit.*
- 142 Idem. *Assim falou Zaratustra, Do superar si mesmo*, p. 127. *Op. Cit.*
- 143 Idem, *ibidem*, p. 127. *Op. Cit.*
- 144 Cf. Idem. *WILLE ZUR MACHT* § 797, p. 548. *Op. Cit.*
- 145 Idem. *Ibidem*, § 800, p. 551. *Op. Cit.*
- 146 Cf. Idem. *Ibidem*, § 800, p. 550. *Op. Cit.*
- 147 Idem. *Além do bem e do mal* § 34, p. 41. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 148 Idem. *WILLE ZUR MACHT* § 258, p. 197. *Op. Cit.*
- 149 Idem. *Ibidem*, § 1, p. 19. *Op. Cit.*
- 150 Idem. *Ecce homo, I*, § 1, p. 24. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 151 MARTIN HEIDEGGER. *Ser e tempo* §44. Trad. Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988, p. 281 [*SeinundZeit*. Tübingen: MaxNiemeyer, 1986, s. 213]. Todas as citações deste texto são de M. Heidegger.
- 152 Idem, p. 284 [s. 216].
- 153 Idem.
- 154 Idem.
- 155 **Sobre a essência da verdade.** In: *Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (col. Os pensadores), p. 138 (tradução modificada) [**Vom Wesen der Wahrheit**. In: *Wegmarken*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1967, s. 84].
- 156 *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 53 [*Überdenhumanismus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, s. 21].
- 157 **A questão da técnica.** In: *Ensaaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 16 [**Die Fragenach der Technik**. In: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, s. 15].
- 158 Idem.
- 159 Idem, p. 17 [s. 16].
- 160 **Ciência e pensamento do sentido.** In: *Ensaaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 44 [**Wissenschaft und Besinnung**. In: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, s. 47].
- 161 Idem, p. 48 [s. 52].
- 162 *A questão da técnica*, p. 18 [*Die Fragenach der Technik*, s. 18].
- 163 Idem, p. 20 [s. 20].
- 164 Idem, p. 24 [s. 24].
- 165 Idem, p. 30 [s. 31].
- 166 Idem, p. 30 [s. 31].

- 167** **Origem da obra de arte.** In: *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 56 [**Der Ursprung des Kunstwerkes.** In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972, s. 44].
- 168** Idem, p. 8 [s. 7].
- 169** Idem, p. 76 [s. 59].
- 170** Idem, p. 46 [s. 36].
- 171** Idem, p. 44 [s. 35].
- 172** Idem, p. 36 [s. 29].
- 173** *Sobre a essência da verdade*, p. 138 [*Von Wesen der Wahrheit*, s. 84].

Sobre o autor

Fernando Pessoa

Doutor em Filosofia pela UFRJ e atualmente é professor associado da UFES. Participa da linha de pesquisa “Pensamento e linguagem”, com estudos sobre Nietzsche e Heidegger, principalmente nos temas: linguagem, verdade, arte e poesia.

Ricardo da Costa

Ricardo da Costa é *medievalista*, professor efetivo (Associado IV) do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro dos mestrados de Artes (PPGA) e de Filosofia (PPGFil) da UFES e do Doutorado internacional (à distância) do *Institut Superior d'Investigació Cooperativa* IVITRA [ISIC-2012-022] “*Transferencias Interculturales e Históricas en la Europa Medieval Mediterránea*”. É autor de vários livros e artigos em revistas especializadas sobre a cultura da Idade Média – História, Filosofia e Artes – todos disponíveis em www.ricardocosta.com. Maior tradutor brasileiro das obras do filósofo Ramon Llull (1232-1316) para o português, é *académic corresponent a l'estranger* da Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona e membro do Institut Virtual Internacional de *Traducció del Institut Superior d'Investigació Cooperativa* IVITRA (Universitat d'Alacant).