

## ESTÉTICA EM ARISTÓTELES \*

João Vicente Ganzarolli de Oliveira \*\*

### **Resumo:**

*Este artigo tem o objetivo de fornecer uma visão panorâmica das principais contribuições de Aristóteles no campo da estética. Contrariamente ao que se convencionou dizer nos manuais de estética, o pensamento aristotélico relativo à beleza não se concentra unicamente na Poética e na Retórica. Suas ideias sobre a arte e a própria beleza integram-se num plano maior; que parte da Biologia e converge para a Teologia. E fato é que as ideias de Aristóteles no campo da Estética e da própria Filosofia em geral, “se não resolvem todos os problemas, ao menos deixaram para nós um mundo mais compreensível do que era antes dele”, como diz o filósofo W. T. Stace.*

**Palavras-chave:** Aristóteles, estética, história, filosofia, arte.

Uma inteligência absolutamente anormal; um dom incomum para ensinar; um apetite insaciável pela leitura (não por acaso Platão o apelidou “o Leitor”); uma cultura enciclopédica que nem Agostinho nem Leibniz puderam superar; um poder de síntese que não se viu antes e não se verá depois – daí atribuir-se a ele, Aristóteles de Estagira, a criação do estilo filosófico.

Começemos por falar um pouco da noção de *organismo*, aliás, uma palavra criada por Aristóteles. Embora soubesse que a evolução da vida orgânica é uma exigência lógica, não chegou a vê-la como fato concreto. Sabia tão bem quanto Darwin a diferença entre um organismo superior e um inferior; não admitiu, porém, que este se transforma naquele ao longo do tempo. Mas não é exatamente nisso que consiste a diferença básica entre a

---

\* Agradeço a Patrícia Nordi e a Mauro Lino do Nascimento pelas valiosas sugestões.

\*\* Professor adjunto da Escola de Belas-Artes da UFRJ e do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) do IFCS/UFRJ.

Biologia de Aristóteles e a dos evolucionistas. A diferença está no maior teor propriamente filosófico da noção evolutiva em Aristóteles: “(...) por que um homem é superior a um cavalo, e um cavalo a uma esponja? Responda a isso e você terá uma filosofia da evolução. Deixando de responder, você não tem nenhuma” (STACE, 1941, p.310). Na visão científica de Spencer, diríamos que “O homem é superior porque ele é mais organizado. Mas por que é melhor ser mais organizado? A ciência, como tal, não tem resposta” (STACE, 1941, p.310). A mesma resposta que falta em Spencer, encontramos-la em Aristóteles; ele vê que não faz sentido falarmos em desenvolvimento, avanço, superior e inferior, *exceto com relação a um fim*.

São ainda os conceitos de *organismo* e de *organização* que permitem ao gênio de Estagira uma das suas muitas analogias entre arte e natureza. Aristóteles sentia na investigação zoológica uma alegria semelhante à do apreciador das belas obras de arte. A própria noção de cidade, em Aristóteles, é vista sob o prisma da Biologia: tal como se dá nos corpos dos animais, a pólis deve guardar a simetria entre as suas partes componentes, a fim de que o todo possa usufruir do máximo possível de segurança e vantagens em geral, resumindo ao mínimo os riscos e males diversos que atentam contra ele (cf. **Política**, I.302bsq et passim). Tudo, na natureza, reveste-se de interesse; há uma inteligência atuante até mesmo nas parcelas mínimas e aparentemente insignificantes dos seres: “em todas as partes da natureza há algo de maravilhoso (*ti thaumatón*)” (ARISTÓTELES. **De partibus animalium**, 645a). Os organismos vivos, considerados “na sua organização pela natureza” (*en tón physei synestóton*), fornecem um interesse contemplativo semelhante ao que têm as obras que resultam do talento do pintor e do escultor (cf. *Ibidem*).

Voltemos ao que falávamos no início do primeiro parágrafo deste artigo. No referente ao estilo de Aristóteles, considerado muitas vezes seco e sem brilho – em especial, se o comparamos com o do seu mestre –, há de se convir que ele utilizou maneiras diferentes de se expressar. Não podemos avaliá-lo exclusivamente com base nos escritos que chegaram a nós. Foi somente na maturidade e na velhice que ele “despojou o artista”, sacrificando a beleza do discurso em prol da exatidão e da síntese, tornando-se conciso ao extremo, “quase reduzindo a dicção a uma estenografia do discurso” (PIERRON, 1894, p.403). Sabemos que Aristóteles aventurou-se em gêneros diversos, produzindo obras notáveis “pela riqueza e pelo colorido do estilo”. Seus diálogos, “sem igualar os de Platão, estavam incluídos entre os mais belos monumentos da literatura grega” (PIERRON, 1894, p.403).

Dentre outras coisas, o conhecimento traz alegria para aquele que conhece: assim, o conhecimento proveniente das sensações, em particular as visuais, e (mais ainda) o que se obtém pela pura contemplação – é o que Aristóteles deixa claro mais de uma vez (cf., e.g., **Metafísica**, 980a). Quanto às ciências matemáticas, Aristóteles defende o seu teor estético em oposição àqueles que o negam. Diz, inclusive, que “o belo é o objeto principal do modo de raciocínio dessas ciências e das suas demonstrações” (**Metafísica**, 1078a).<sup>1</sup> Tal como se dá na estética, o prazer do conhecimento científico há de ser buscado e valer por si mesmo; a natureza, fonte primeira de todo o conhecimento, é algo reconhecidamente belo. E esse caráter imanente da atividade científica e da apreciação estética liga-se à felicidade do homem, pois esta é tão mais perfeita quanto mais se aproxima da pura contemplação (cf. **Ética a Nicômaco**, 1177a *et passim*; **Metafísica**, 1072b). A analogia é suficientemente nítida em Aristóteles: a um desprendimento físico que é vetado aos outros animais – e que permite ao homem elevar-se em relação ao solo, graças à sua postura ereta – corresponde uma elevação espiritual: contemplando os astros, o homem parece unir as duas formas de elevação, a concreta e a abstrata, a do corpo e a do espírito. E nisso está o zênite da atividade estética, bem como o da atividade intelectual; e, pela lógica, também está o cerne da felicidade, no entender de Aristóteles. Por outro lado, a felicidade também se encontra na busca equilibrada de beleza e prazeres sadios, ligados à diversão, ao jogo e ao descanso (cf. **Política**, 1339b).

Aristóteles vê que, de tudo o que se pode conhecer, as coisas belas são preferíveis às outras, pois é maior a alegria que elas causam. São inúmeras as vezes em que Aristóteles fala da beleza, independentemente do assunto central de que está a tratar. Assim, por exemplo, numa das comparações que faz entre a democracia e a oligarquia, ele diz que “(...) se as magistraturas fossem distribuídas de acordo com a estatura, como é costume fazer na Etiópia, ou segundo a beleza, seria uma oligarquia, porque o número de cidadãos belos e altos é pequeno” (**Política**, 1290b). Pensa também que, no mundo físico, a beleza suprema está nos astros. Por isso, lamenta a pobreza dos conhecimentos astronômicos do seu tempo (cf. **De partibus animalium**, 644b).

Que os antigos não tivessem um nome específico para a ciência da beleza, nem por isso deixaram de cultivá-la e de escrever sobre ela. Tenho, inclusive, a impressão de que se importavam com a beleza mais do que nós, embora não tivessem um ramo da Filosofia como a Estética. Quanto a Aristóteles e à sua contribuição para a Estética, que é incomensurável, vê-se

que, já no século V a.C., uma polêmica fundamental se havia instaurado no mundo grego. Uma polêmica que vai culminar numa certa bifurcação de perspectivas e que terá em Platão e Aristóteles os seus protagonistas.

De um lado, estavam os sofistas, adeptos inaugurais daquela concepção que os românticos chamaram de “arte pela arte”. Rejeitavam a ideia pitagórica de que a arte (notadamente a música) tinha influência moral sobre o homem. (Seguindo Platão, Aristóteles vê no modo dórico a célula musical do “equilíbrio, do valente domínio de si mesmo, do verdadeiro ‘ser grego’” [DE BRUYNE, 1963, p.122]. Prova de que esse tipo de caracterização é arbitrária nos dão os mesmos grandes mestres: enquanto Platão classifica os modos frígios como “nobres e valentes”, na classificação de Aristóteles eles são “patéticos, transbordantes e orgiásticos” [Ibidem]. A questão se radica, como diz Aristóteles, na hipótese de que a música possa melhorar o caráter [cf. **Política**, 1339a].) Os pitagóricos seguiam o velho preceito, já defendido por Homero, de que o belo e o bom hão de estar unidos; e os sofistas viam beleza e bondade como qualidades (valores, se quisermos) independentes. A bem dizer, não se trata apenas de uma grande polêmica: esta é a polêmica do pensamento estético na Grécia. Um divisor de águas, e é dele que derivam os três grandes temas antigos que dizem respeito à beleza: a determinação do conceito de arte, o conflito entre técnica e criatividade inata, o conceito de imitação artística (cf. PLEBE, 1979, p.19). Platão vê na arte uma função moralizante – difícil seria que visse de outro modo, sendo ele, ao mesmo tempo, pitagórico e socrático. Filiado ao mesmo esteticismo seguido por Aristófanes, Aristóteles prefere pensar numa certa autonomia do fenômeno artístico. Eis outra vez aquela bifurcação; estamos diante da essência de um confronto de ideias, que, ainda hoje, alimenta o pensamento estético do Ocidente.

Aristóteles põe em relevo algumas características próprias das coisas belas: a ordem (*táxis* = arranjo entre as partes de uma composição); simetria (*sinmetría* = “tamanho proporcional das partes entre si e com relação ao todo”); finitude (*horisménon* = “limitação em tamanho do conjunto, ou proporcionalidade extrínseca” (*apud* PLAZAOLA, 1973, p.17; ver também SUASSUNA, 1979, p.49 *et passim*). Esta finitude, veja-se bem, é a mesma que, na tragédia, Aristóteles chama de *mégethos*: uma certa grandeza, apropriada às dimensões de quem a percebe, que é o homem. E a harmonia exigida nos seres compostos é a base para a fórmula seguida pelos aristotélicos em geral: “a beleza consiste em unidade na variedade” (*apud* SUASSUNA,

1979, p.51). A beleza não deixa de ser um efeito decorrente da introdução da medida limitativa no ilimitado – que, em si mesmo, é incognoscível: a própria natureza não permite a existência de nada que seja infinito. Por isso mesmo, o caráter excessivamente longo da epopeia – diferente, pois da tragédia, que dela se avizinha por também despertar medo e compaixão, bem como pela nobreza elevada dos seus heróis – faz com que ela perca algo da sua beleza, pois não é possível abarcá-la e recordá-la inteira, é Aristóteles a dizer (cf. **Poética**, 1451a). E nunca é desnecessário acrescentar que “não é na grandeza que está o belo; mas é no belo que está a grandeza”, conforme dita o cânone da arte grega e que B. v. Sokolowsky recorda, ao falar da importância enorme que tinha a música na Grécia antiga (*apud* AMBROS, 1887, p.XXVII).

Quanto à grandeza que marca as coisas belas e visíveis, Aristóteles faz questão de frisar que elas não podem ser muito pequenas e nem muito grandes. O importante é que possam ser visualmente abarcadas com um único golpe de vista: “porque um ser muito pequeno, visto num lapso de tempo muito curto, escapa da visão; e um demasiado grande não pode ser abarcado com uma única mirada, com a consequência de que desaparece a sensação de unidade” (**Poética**, 1450b). De igual modo, os mitos, as tragédias e as músicas belas, uma vez que se desdobram no tempo, precisam ter uma extensão compatível com a nossa capacidade de memorizá-las (cf. **Poética**, 1451a). E nisto, mais uma vez, transparece a mentalidade naturalista – biológica, pode-se dizer – do filósofo de Estagira, o que era de se esperar do filho de um médico: existe uma analogia perfeita entre os organismos naturais e os que a arte cria; em ambos os casos, o ente é guiado por uma teleologia orgânica, pois ao organismo nada deve faltar e nele nada deve sobrar (cf. **Poética**, 1450b). Uma das consequências desse caráter orgânico das obras de arte é que (pensemos na fábula, que constitui a ordenação dos atos que formam a ação trágica) todas as partes do composto se unem de tal maneira, que basta a mudança de um componente para que todo o conjunto seja prejudicado (cf. **Poética**, 1451a). E diga-se mais: a parte de um conjunto artístico não pode sobressair em beleza, se isto for em detrimento do todo (cf. **Política**, 1284b).

Há uma nítida preferência estética de Aristóteles por aquilo que seja tão grande quanto possível. Podemos repetir com Edgar De Bruyne que “Em Aristóteles se expressa uma tendência à grandeza mensurada, como se fará visível nas cidades, nos monumentos e nas estátuas da arte heleenística” (DE BRUYNE, 1963, I, p.97). Isso está em plena sintonia com o

princípio indispensável de tudo o que é belo, no entender de Aristóteles: guardar a medida sempre, uma vez que a beleza encontra-se no justo meio e no equilíbrio. E – quase não era preciso dizer – isso também vale para a comédia, essa espécie de negativo da tragédia, destinada a mostrar o lado feio da realidade, produzindo, assim, o riso. Está dentre os muitos méritos de Aristóteles haver introduzido o *feio* no horizonte especulativo da filosofia do belo. Aristóteles diz existirem “seres que, em estado original [ou seja, na natureza], vemos contra a nossa vontade, [mas que] agradam aos olhos quando contemplamos suas imagens executadas com extrema precisão. Por exemplo, as formas dos mais assustadores e ferozes animais, bem como a dos cadáveres” (**Poética**, 1448b).

Voltemos ao riso, que há de situar-se no justo meio: opõe-se tanto à tristeza daqueles que nada suportam de engraçado e ao sadismo dos bufões néscios (*bomolôchoi*) que veem tudo como ridículo, “que fazem sofrer suas vítimas de maneira cruel, não respeitam sua própria dignidade e nem evitam a vileza na palavra e no gesto” (**Ética a Nicômaco**, 1128). O riso, é ainda Aristóteles a ensinar, “é um meio de descanso e recreação, e por isso mesmo, uma necessidade vital para nós” (*Ibidem*). O gênero cômico precisa apelar para a inteligência e a finura, não para o deboche e a grosseria. Eis porque a verdadeira comédia caracteriza-se pelas “alusões finas e malícias mensuradas, e não por ambiguidades toscas” (*Ibidem*).

Essencialmente quantitativa, a extensão, quando esteticamente adequada, se traduz como qualidade sob a forma de *clareza*: é o que nos permite assimilá-la por meio da sensibilidade, e compreendê-la com a inteligência. E aí chegamos à referência central de todas as reflexões aristotélicas sobre a arte e a beleza. Pois nesse campo do conhecimento, o que interessa ao filósofo de Estagira é isto e não outra coisa: encontrar (talvez possamos dizer *socraticamente*) o justo meio, a medida certa do que convém como belo ao homem, seja na natureza, seja na arte. Se não há interesse particular de Aristóteles pelo sublime, e foi preciso esperar três séculos para que o mundo grego se debruçasse sobre o assunto (falo do tratado **De sublime**, erroneamente atribuído ao gramático sírio Longino), isto se deve justamente à essência do que vem a ser o sublime: uma categoria estética marcada pela sua falta de medida, uma espécie de hipertrofia da beleza, o que não deixa de estar no plano daquilo que os gregos chamavam de *hybris* e que tanto repudiavam. A visão do mundo de Aristóteles era comedida demais para aceitar um tal distanciamento relativo à dimensão humana; o homem aristotélico é

um organismo entre outros, o zênite da vida que se desenvolve e progride paulatinamente através dos reinos vegetal e animal. E quanto ao mundo existente e propriamente dito, Aristóteles o concebia a partir de uma escala do ser, situada entre os polos extremos da matéria sem forma e o da forma sem matéria, lembrando que “no princípio temos uma matéria sem nenhuma forma, a matéria-prima, e, através de uma série de seres, cujas formas são cada vez mais perfeitas, chegamos à forma sem matéria, que é Deus” (FRALLE, 1965, p.435; ver também STACE, 1941, p.288). Aristóteles vê a aptidão da matéria a receber a forma como a que se dá no âmbito da sexualidade e no da estética, tudo partindo dos extremos da falta de desejo e da feiúra, respectivamente; a matéria é o “sujeito do desejo” [de ter a forma], de um desejo análogo ao “da fêmea que deseja um macho e ao do feio que deseja o belo” (Física, 192a). E note-se que a noção de *forma*, em Aristóteles, deriva primeiramente do contorno físico dos corpos, um limite corpóreo no sentido próprio da estatuária. É uma acepção que não exclui uma outra, metafísica; antes serve-lhe de base: a forma é o que faz com que cada coisa seja o que é, conferindo-lhe unidade e sentido. Desse modo, a forma identifica-se com o conjunto de características essenciais das coisas. É o que nos permite dizer que, “A forma, em Aristóteles, é a essência, o que faz com que a coisa seja o que é” (GARCÍA MORENTE & BENGOCHEA, 1979, p.79).

Identificando-se com a própria coisa, a forma revela uma outra identidade, particularmente notória entre os seres naturais: de certa maneira, ela é o *fim* a que o ser natural se destina, e este fim é o mais importante a ser conhecido. “A natureza é, ao mesmo tempo, forma e finalidade”, diz Aristóteles (**De partibus animalium**, 640a). Com maior detalhamento, lê-se na Física: “A natureza, sendo ela dupla, matéria de um lado, forma de outro, e sendo esta o fim, ela será uma causa, a causa final” (Física, 194a). E, considerando a analogia permanente que rege o binômio arte-natureza, pode-se afirmar que, também na arte, a forma da coisa é o fim para o qual essa coisa foi produzida. Na natureza, a forma de um órgão, ou mesmo de um ser, define-se pela função que ele tem. A forma submete-se à função, podemos entender assim. É a função que permite a própria existência dos seres naturais. Eis por que um cadáver, embora tenha a mesma configuração de um corpo vivo, não é um homem. O que constitui o homem, definindo-o como tal, é a capacidade de exercer todas as funções propriamente humanas; a forma do homem é muito mais uma atividade do que uma estrutura corpórea. O paralelo com a arte (funcional, no caso) é imediato: define-se

uma cama não a partir da sua constituição de bronze ou de madeira, mas sim como um instrumento feito para o repouso (cf. **De partibus animalium**, 640b). E isso lança luz sobre um outro aspecto dos produtos realizados pela arte: o da sua eventual gratuidade, no caso daquelas que hoje chamamos de belas-artes. Tão forte é o apelo dessa analogia que une a arte à natureza (que é essencialmente funcional, como temos visto), que se torna difícil renunciar à funcionalidade de tudo aquilo que seja produzido pelo homem – seja ou não *artístico* no sentido em que costumamos pensar depois da Renascença: aquilo que o homem acrescenta à natureza e que, além disso, é belo. Daí todos os conflitos que emergem sempre que uma sociedade tenta levar a sério o lema romântico da “arte pela arte”.

Podem-se (e devem-se) entender as noções de matéria e de forma como uma aplicação analógica dos conceitos universalíssimos de potência e ato ao mundo físico. É como Aristóteles resolve o impasse que Parmênides legou à Filosofia; são aceitos os dois termos da alternativa: as coisas não procedem do não-ser e nem do ser em ato. Surge um terceiro termo, o *ser em potência*, um ser que, em ato, não é coisa alguma, embora passível de ser todas elas, desde que esteja sob a ação de um agente exterior em ato. É fácil verificar que a matéria e a forma se contrapõem; enquanto uma tem caráter potencial, a outra revela-se em ato. Percebe-se também que a *matéria* é o substituto que Aristóteles encontra para a noção pré-socrática de *natureza*, como fonte primeira de tudo aquilo que é. Já o conceito de *forma* procede do platonismo, com a diferença de não serem as formas, em Aristóteles, nem transcendentais e nem subsistentes, mantendo-se, isto sim, imanentes à matéria: uma realidade concreta (não mais essencialmente negativa, uma espécie de não-ser como se vê em Platão) que sempre vem unida à forma, que é o que lhe dá determinação, fazendo ser isto e não aquilo. E o sujeito, aquele que efetivamente existe, é o composto matéria-forma, o *synolon*, que algumas vezes Aristóteles identifica com o importantíssimo conceito de *substância*: a categoria primeira, o sujeito que recebe todos os atributos. Convém ter em mente que “matéria e forma são noções analógicas que podem receber significados muito distintos: corpo e alma, bronze e estátua, pedras e casa, letras e palavra são outros tantos casos de aplicação analógica do binômio matéria-forma” (FRAILE, 1965, p.481; ver também Idem: p.478 a 480; **Física**, 217a; **De generatione et corruptione**, 230a; **Metafísica**, 1070a; **De anima**, 412a).

Que o homem concentra em si as perfeições máximas da natureza, Aristóteles vê na sua postura ereta uma comprovação disso. Aristóteles

percebe nas plantas uma “ascensão contínua à vida animal” (**Historia animalium**, 588b). Vê também que, no mar, existem seres que ora parecem animais, ora parecem plantas, o que fortalece a tese de que “a natureza passa, imperceptivelmente e de modo contínuo, dos seres inanimados aos animais, isso através de seres que vivem, sem que sejam propriamente animais” (**De partibus animalium**, 681a). Os outros animais são como esboços, por isso mesmo incompletos, de um ser mais perfeito: o homem. A natureza é como um *pintor* que, seguindo as normas da pintura, “começa por um esboço geral antes de conferir os últimos detalhes e de pôr as cores” (**De generatione animalium**, 743b). A natureza é também como um *escultor*: “assim como o escultor põe um alinhavo sob a argila, a natureza põe os ossos sob a carne” (cf. **De partibus animalium**, 654b). Aristóteles não se cansa de dizer que a natureza tem uma intenção e objetivos definidos a cumprir; ela “nada faz em vão” (*De caelo*, 271a; outras referências em LE BLOND, 1945, p.46). Numa palavra, os seres, no mundo natural, são desta forma e não de outra porque a natureza quer: *physis bouletai* (**De generatione animalium**, 753a; 757a; 778a). Falando de uma natureza volitiva, é como se Aristóteles quisesse compensar a falta de um Deus criador no seu sistema. E quanto à tendência contínua da natureza a ascender dos seres inferiores aos superiores, culminando no homem, há de se considerar também uma perspectiva descendente: pode-se falar da “descida do animal até a terra e rumo à planta; [é quando] o animal se transforma em planta” (**De partibus animalium**, IV, c. 10).

Diretamente ligada à conformação da cabeça e do pescoço, a posição ereta relaciona-se diretamente com a nossa inteligência superior. Capaz de girar o pescoço em todas as direções, e de servir-se das mãos para atividades nas quais os outros animais precisam usar a boca, o homem pôde dispor do seu aparelho fonador para a fala, atividade que define o homem e que se liga essencialmente à inteligência (cf. **Tópicos**, 133a). Entre os pássaros, o fato de serem bípedes não ocasiona a postura ereta e tampouco se relaciona com um aumento da inteligência. Mesmo porque, segundo Aristóteles, as patas dos pássaros articulam-se à maneira dos membros posteriores dos quadrúpedes. No homem, o ser bípede é condição para o pensamento, conquista do progresso em que a vida se afasta da terra; é um caminho progressivo que tende sempre para o alto: das plantas aos animais que rastejam, passando pelos quadrúpedes e chegando, finalmente, ao homem, o fim último das intenções da natureza, que, ao colocar-se em posição ortogonal sobre a terra, pode mover livremente o pescoço, contemplando os astros e manifes-

tando uma centelha de divindade (cf. **De partibus animalium**, 686a; 693b *et passim*). Comparados ao homem, os outros animais são como anões ou crianças, incapazes que são de carregar *o peso da alma* – que outra coisa não é senão o princípio da vida, “aquilo graças ao qual nós vivemos” (**De anima**, 414a; ver também **De partibus animalium**, 686b). Sendo eles mais terrosos e menos quentes, tendem à terra. Já no homem, a estatura ereta liberta os seus membros anteriores, possibilitando a existência das mãos, essas “ferramentas universais” (**De partibus animalium**, 687a) que permitem ao homem modificar a natureza, criando uma espécie de natureza paralela, a que damos o nome de arte, no sentido genérico. A liberação expande-se a outros níveis: o próprio corpo humano liberta-se da especialização excessiva que caracteriza os corpos dos outros animais; nas suas patas, o instrumento identifica-se com o órgão – daí podermos dizer que eles “dormem calçados e jamais depõem as suas armas” (**De partibus animalium**, 687a). Diferente, muito diferente, é a situação do homem, já que as mãos podem ser “garra, pinça, chifre, lança, espada ou qualquer outro instrumento” (**De partibus animalium**, 687b). Aristóteles acredita que o pensamento permitiu ao homem o uso inteligente das mãos. Discorda, pois, de Anaxágoras, que parece ter dito que “o homem é inteligente porque ele tem mãos” (*apud* **De partibus animalium**, 687a).

Cada arte tem seu modo próprio de obrar. Daí a variedade que marca as suas obras e a hierarquia entre elas, o que não deixa de refletir a própria harmonia do Universo, em que “os seres são escalonados em ordem de perfeição, do mais ínfimo de todos, que é a matéria-prima, até o supremo, que é Deus” (FRAILE, 1965, p.435). Às artes dirigentes (ou arquetônicas) submetem-se as outras. Numa outra perspectiva, quanto mais elevadas as faculdades envolvidas e mais propensas à pura contemplação, mais nobre é a arte. As artes manuais, por lembrarem o ofício dos escravos, estão em nível subalterno (cf. **Política**, 1277a *et passim*). Baseada na experiência, a arte volta-se para o universal: é preciso conhecer as causas que tornam este meio mais eficaz do que aquele a fim de alcançar o efeito desejado. Esse mesmo conhecimento faz da arte um fenômeno comunicativo, o que não seria possível se ela se detivesse na experiência puramente pessoal do artista.

Sempre simpático às analogias, Aristóteles vê na saúde o resultado da simetria dos elementos; a força advém da simetria dos ossos, nervos e músculos; a beleza, da simetria dos membros visíveis do corpo. A beleza é um dos reflexos do corpo saudável. Em caso de escolha, a saúde tem preferência,

por constituir um bem em si mesmo; e a beleza importa para nós à medida que pode ser vista e louvada pelos outros. É um bem dependente, portanto: “quem desejaria ser belo se a sua beleza não fosse conhecida e reconhecida por todos?” (**Tópicos**, 118b).

Comparando com o que se lê em Platão, o tema específico da beleza é bem menos assíduo em Aristóteles. Já não lhe interessa a beleza no estado abstrato, em si mesma, diríamos; o que Aristóteles persegue é a beleza concretizada: num corpo humano, numa cidade, num barco, num organismo vivo qualquer (todas as referências em DE BRUYNE, 1963, I, p.95 e 96). Por outro lado, é em Aristóteles, e não no seu mestre, que encontramos um número maior de informações concernentes à arte. A rigidez científica dos seus escritos que chegaram até nós, ora, isso em nada compromete o senso estético de Aristóteles. É no sentido contrário que devemos pensar: “O seu tratado sobre arte faz dele, de longe, o melhor crítico de arte do mundo antigo, e na sua apreciação e estimacão da beleza, ele excede em muito Platão” (STACE, 1941, p.259). De Bruyne chega a dizer que “Raras vezes se colocou com mais talento a criação artística dentro da atividade humana em geral” (1963, I, p.110). Ao que nós poderíamos perguntar: que raras vezes foram essas? Pois bem. Aristóteles deixa claro que toda arte requer um conhecimento próprio das atividades por ela mesma exigidas. Há um certo “saber fazer” que nunca pode ser desvinculado daquele produto que se espera obter de uma arte, seja ela de índole estética (a música, a estatuária), seja de índole prática (a estratégia militar, a culinária). Daí a definição: “a arte é um hábito produtor acompanhado de uma razão verdadeira” (**Ética a Nicômaco**, 1140a). A arte exige o talento inato, além da conjugação equilibrada entre teoria e prática; é tocando cítara que alguém se torna citarista, da mesma forma como é procedendo com justiça que um homem se torna justo (cf. **Metafísica**, 1049b; **Política**, 1332; **Ética a Eudemo**, 1214a).

Aristóteles vê que as bases da produção natural estão na *physis* (natureza), e as da produção artística (*poiésis*), no conhecimento (*nóesis*). Alinhando-se com Demócrito e Platão, ele percebe que a arte deriva diretamente da natureza; gera uma espécie de duplo do mundo natural, de tal modo que a operação artística é um complemento daquilo que a natureza, por si mesma, não é destinada a criar (cf. **Política**, 1337a). É principalmente este o significado da frase *a arte imita a natureza*, tão grega e aristotélica ao mesmo tempo: imita-se, no sentido de complementar o processo natural de produção, trazendo à existência o que antes não existia. Pode-se repetir

com De Bruyne que, na concepção de Aristóteles, “a obra de arte é imitação de uma forma natural, como a arte é imitação de um processo natural” (1963, I, p.112). A contrapartida disso é que, sob certo aspecto, a arte se vê imitada pela natureza. Assim é quando recorremos a certas comparações inevitáveis ao tentamos compreender o *modus operandi* que rege o mundo natural; vemos a natureza como um artista, conforme o próprio Aristóteles tem o costume de fazer (cf., e.g., **De partibus animalium**, 640a *et passim*). Também é nítido que arte e natureza são como as duas faces diferentes de uma só realidade produtora que se bifurcou (cf. *Física*, 199a).

A arte visa ao universal tal como ele aparece nas coisas particulares. Diferentemente de Platão, Aristóteles viu o princípio da existência, o universal (que não deixa de ser o equivalente aristotélico da Ideia platônica, ainda que muito diferente dela), como algo que não tinha existência em si mesmo. O universal de Aristóteles concretiza-se *neste* mundo, como princípio gerador das coisas particulares. O universal da pedra existe *naquela* montanha, *nesta* outra; nunca está separado delas. Não que Aristóteles tenha “abandonado completamente o idealismo platônico”, como diz Ariano Suassuna (SUASSUNA, 1979, p.49). O que se vê no seu sistema é muito mais um aperfeiçoamento do que um abandono.

A natureza dispõe de meios próprios para fabricar as árvores e a madeira que as constitui, mas não para fazer um barco ou um retábulo. Para isso, ela requer a participação deste intermediário que é o homem, e só ele. A arte existe como uma espécie de “duplo da natureza, seja como prolongamento, seja como imitação” (DE BRUYNE, 1963, I, p.104; ver também DEMÓCRITO. fragmento 154; ARISTÓTELES. **Física**, 199a). A arte começa a sua atividade ali mesmo onde a natureza termina a dela; e a imitação é, antes de tudo, um processo de analogia: a arte culinária, à medida que seleciona e prepara os alimentos para que sejam devidamente aproveitados, imita o processo natural comandado pelo estômago (cf. **Política**, 1337a). E não está errado pensar que, nos moldes aristotélicos, algumas artes destinam-se unicamente a completar a obra da natureza: é o caso da medicina, considerando que “onde a natureza falhou na produção da saúde, o médico colabora com a natureza, completando a obra que ela havia começado” (STACE, 1941, p.326 e 327).

A poesia – e por extensão a própria arte como um todo – é imitativa; recorre incessantemente à *mimesis* para a execução das suas obras. No caso da tragédia, as principais emoções nela expostas são o medo e a compaixão – uma certeza que Aristóteles parece compartilhar com Platão. Assim

como o conceito platônico de *participação* tenta explicar o modo como os seres particulares são gerados a partir das Ideias, o de *imitação* refere-se ao modo como as Ideias podem ser alcançadas pelos seres particulares. A *participação* é um processo descendente; a *imitação*, ascendente. É daí que surge a fórmula medieval explicativa da própria essência da arte: *a corporalibus ad incorporalia*, “das coisas materiais às coisas imateriais” (apud DE BRUYNE, 1963, II, p.273).

A emoção artística nos faz imitar em nós mesmos aquilo que vemos fora de nós. Havendo presenciado o medo e a compaixão nos outros, tornamo-nos muito propensos a sentir essas mesmas emoções em nós mesmos. E nisso está um motivo central para que Platão condene o teatro: após a experiência artística das lamentações do herói trágico, o espectador da tragédia, em circunstâncias análogas, tende a lamentar-se na vida real, o que o faria perder o equilíbrio ético. É uma pressuposição generalizante que Aristóteles não endossa: crê que a reação dos espectadores dependerá do nível cultural e do próprio temperamento de cada um, o que torna impraticável uma generalização daquele porte (cf. **Política**, 1342a; ver também PLATÃO, **Fedro**, 268c). No entender de Aristóteles, a sociedade deve proporcionar espetáculos (o que inclui o teatro, a música e a dança) suficientemente variados, de modo que possam agradar às pessoas oriundas das diferentes classes sociais e temperamentos, já que cada um se alegra com aquilo que é adequado à sua natureza (ver a esse respeito DE BRUYE, 1963, I, p.143). A dança imita, formalmente falando, a ordem contida no universo; de acordo com o seu conteúdo, imita os estados de espírito, algumas paixões e as próprias ações humanas (cf. **Poética**, 1447a). A pintura e a escultura imitam, em primeiro lugar, a forma externa – com isto se contentava o pintor Zêuxis –, podendo também revelar o estado de ânimo, como fazia o pintor Polignoto (cf. **Poética**, 1450a).

Afastando-se de Platão nesse ponto, Aristóteles não vê a arte musical como um amálgama inseparável da melodia, do ritmo e do texto. No seu entender, a poesia é uma arte verbal, diferente da música, forma artística que não tem compromisso com a semântica da palavra. Haveria nisso uma antecipação do formalismo antirromântico de Hanslick, ou, pelo menos, da ideia de *música pura*, adotada já em nossa época por Stravinski? O que Aristóteles deixa claro é que o meio imitativo da poesia é a palavra, enquanto o da música é a melodia e o ritmo. O imitado aqui são as emoções; a música é uma interpretação do ritmo interno da alma humana; é por isso que, ao

escutarmos uma peça musical do nosso agrado, queremos experimentar e desfrutar na realidade extramusical as mesmas emoções que a música nos transmite (cf. **Política**, 1340a).

Três coisas tornam belas (ou feias) as palavras: o som, o significado e a impressão que elas causam. Quanto à metáfora proporcionada, esta analogia que nos permite falar de modo figurativo e com amplitude universal (o exemplo clássico: “a velhice é a noite da vida”), Aristóteles parece tê-la descoberto; ao menos é o que Svoboda nos leva a crer: “Aristóteles fala tão frequentemente e de modo tão detalhado da metáfora proporcionada que podemos concluir que ele mesmo a descobriu” (*apud* DE BRUYNE, 1963, I, p.127).

Seja ao reproduzir figurativamente uma paisagem natural numa tela de pintura, ao retratar as paixões humanas numa peça teatral, ao criar uma melodia que em nada se assemelha aos sons da natureza, ou simplesmente ao misturar em duas dimensões cores, formas e contornos (o que não deixa de ser um prenúncio da pintura abstrata – até isso Aristóteles parece ter antecipado! [cf. **Poética**, 1448b]), pois veja-se que, em todas essas situações, a arte faz com que o universal se evidencie no particular, que o inteligível se mostre no sensível – o que nada mais é do que a meta fundamental da própria filosofia. Por isso mesmo é que a poesia, sendo ela uma arte, “é mais filosófica e tem um caráter mais elevado que a história” (**Poética**, 1451b). Nem por isso a poesia deve ser tratada como ciência, pois ela não se dedica tão só ao que é formalmente abstrato; lida, isto sim, com o necessário, perceptível no indivíduo concretizado no mundo sublunar. O importante é que os fatos poéticos estejam conectados por uma dinâmica de necessidade; o espectador de uma peça teatral ou o leitor de um poema deve ter a impressão de que a ação retratada precisava acontecer daquela forma e não de outra. A fábula não é a “representação de uma realidade contingente, mas sim uma forma de *eikos*, ou seja, do necessário que parece verdadeiro” (*apud* DE BRUYNE, 1963, p.140). É no que se apoia a doutrina da verossimilhança aristotélica: “é melhor apresentar o impossível de modo verossímil do que o possível como inverossímil” (**Poética**, 1451b). Uma vantagem da épica sobre a tragédia: nela, o inverossímil é muito mais tolerável, já que é assimilado pela audição ou pela leitura; no cenário trágico, diante dos olhos, ele incomoda muito mais. Na épica, o *alogon* é dissimulável, graças ao talento do poeta, e nisso o poema épico ganha em eficácia (cf. **Poética**, 1460a e b). Que fique claro: a intenção da poesia, dentre outras, é de encantar; e havendo

um encanto naquilo que é assombroso, cabe ao poeta representar personagens e acontecimentos assombrosos. Lembremo-nos, porém: o assombroso não deve ter como recurso o irracional, e menos ainda o absurdo, atitude imperdoável no poeta. Este é tão mais hábil como artista quanto maior for a sua capacidade de administrar equilibradamente o lógico e o excepcional. Porque, se há algo que nos assombra a todos, é uma ação em que as suas partes se encadeiam de modo não casual (pois a casualidade diminuiria o poder emotivo do assombro), mas sim “necessariamente e ao contrário de todas as expectativas” (**Poética**, 1452a; ver também **Retórica**, 1404).

A poesia não tem a precisão das ciências, que se impõem de modo universal, ultrapassando, desse modo, a individualidade e, por isso mesmo, ditando regras que valem para todos os casos (exceções à parte, claro está); a poesia (entenda-se, aqui, a literatura em geral) mostra-nos o que, na maioria dos casos, espera-se que aconteça. A literatura (e, por extensão, todas as artes) possui suas próprias leis, que não são necessariamente as mesmas da natureza. No perímetro poético, um pássaro pode falar, e nada impede que um homem voe. Os fatos literários devem ter um encadeamento natural – autossuficiente, vê-se bem –, proporcionado pela ações dos próprios personagens, sem que seja necessária a intervenção de um divindade trazida de fora da circunstância narrativa e colocada no palco mediante recursos mecânicos. É a famosa crítica de Aristóteles ao *deus ex machina*: um expediente a ser evitado, seja na tragédia, seja na épica – este gênero, cujo objeto é o necessário com transcendência universal (cf. **Poética**, 1454a *et passim*). Uma ressalva: admitindo que a arte pode ser ilógica, “é preferível que o seja na épica e não em cena, já que aquela não se apresenta em forma visível e diante dos olhos” (DE BRUYNE, 1963, I, p.150). Em divergência com Platão, Aristóteles prefere a tragédia à épica. Além de conter todas as formas de beleza próprias da épica, a tragédia dispõe da música e da encenação. A tragédia é mais concentrada como fábula, portanto, mais agradável. Isto sem falar no seu efeito purificador das paixões, que nela é maior do que na épica (cf. *Ibidem*).

Que a arte descende da natureza de maneiras diversas, isto é evidente e já foi dito aqui. Mas é da arte que Aristóteles extrai a doutrina das quatro causas, para depois aplicá-la à natureza. O modelo é a escultura. A causa material, aquilo de que é feita a estátua, pode ser o metal ou o mármore; a causa formal é a imagem ou ideia da estátua que se encontra na mente do escultor; a causa eficiente é o próprio escultor, responsável pela união da

forma (elemento ativo) e da matéria (elemento passivo), permitindo, assim, a unidade metafísica do composto; a causa final refere-se à finalidade da estátua, que pode ser o embelezamento de uma cidade, o louvor a um deus, ou ambas as coisas. Quanto ao modo como se relacionam a natureza e a arte nesta dinâmica de imitação que as caracteriza entre si, sabemos que Platão concedia importância maior ao modelo imitado; Aristóteles, à analogia existente entre as atividades desempenhadas por uma e por outra. Na perspectiva aristotélica, a natureza é a premissa indispensável da arte, que produz as suas obras à medida que se baseia na atividade da natureza e a utiliza diretamente, fazendo da pedra bruta uma estátua; da madeira, um barco; dos pigmentos naturais, uma pintura. Arte e natureza são regidas pela dinâmica teleológica: visam sempre a um certo resultado. E isso evidencia a preferência de Aristóteles pela *causa final*, aquela que coincide com o fim a que cada coisa se destina, seja ela um produto da indústria humana, seja ela um ser natural; em ambos os casos, existe um *logos*, que é o princípio fundamental da base da geração e que deve ser perseguido ao longo de todo o processo, até que se identifique com o fim desse mesmo processo gerador. Se a causa final é a *causa das causas*, isto se deve ao primado lógico que a finalidade tem sobre a necessidade: não é o embrião que justifica a existência do homem; é, isto sim, o homem formado que requer a existência do embrião, na mesma razão pela qual a função explica o órgão (cf. **De partibus animalium**, 640a *et passim*). Contra os mecanicistas, Aristóteles deixa claro que “qualquer coisa não é gerada a partir de qualquer coisa, e qualquer embrião não provém de qualquer corpo” (**De partibus animalium**, 641b).

Nisso diferindo da natureza, a arte não obra inconscientemente e nem possui em si mesma o seu impulso criador. Ela depende do artista para existir e ser posta em prática, pois é ele que traz em si a arte, vista aqui como faculdade de produzir. Se não houvesse o artista como intermediário entre a arte e o produto artístico, “a arte se estabeleceria na madeira, e os barcos seriam produzidos por si mesmos” (**Física**, 199b).

O artista é um instrumento para a manifestação da arte. Não é nele, mas sim na própria arte que devemos buscar os princípios de que se originam as coisas artísticas. Eis por que “a casa não provém do arquiteto, mas sim da própria casa” (**Metafísica**, 1034a) – uma sentença em que é fortíssima a ressonância dos escritos platônicos: é como se a casa material, produto da arte, descendesse da ideia de casa, por mero intermédio deste artista que é o arquiteto.

A natureza, embora proceda de modo racional, é inconsciente da sua própria ação; age como se fosse por instinto, o que permite compará-la a um artista instintivo, que cria exclusivamente com base na inspiração, “sem estabelecer previamente o fim a ser atingido e nem as regras a serem observadas para atingi-lo” (STACE, 1941, p.290). Por outro lado, é na natureza e não na arte que se encontram os seres mais belos e com maior finalidade (cf. **De partibus animalium**, 639b). A natureza estabelece o modo de ser de cada um dos seres; é ela que impulsiona a pedra para baixo, da mesma forma como estimula o homem a buscar o que há de mais elevado no Universo. Ainda no caso da pedra, Aristóteles chega a dizer que a pedra cai porque ela “quer cair” (**De anima**, 411a). A *physis* aristotélica é, de fato, uma força que transcende os indivíduos (LE BLOND, 1945, p.45 e 46).

É ainda a teleologia que dá resposta a uma pergunta formulada nos **Problemas**, esta obra anônima e de sabor aristotélico: “por que preferimos ouvir um canto que já conhecemos a um desconhecido?” (**Problemas**, 5 e 40). A explicação está no fato de que, numa melodia conhecida – e isso vale também para as realidades visíveis, como é fácil notar –, “captamos mais facilmente a teleologia, uma vez que já conhecemos o objeto; desse modo, reconhecemos melhor a imitação e desfrutamos o modo como ela se apresenta, e ainda simpatizamos sem esforço com o canto e com o cantor” (**Problemas**, 5 e 40). É também, e talvez principalmente, graças ao caráter não conceitual da música que ela sempre pode ser escutada como se o fizéssemos pela primeira vez. Não há tédio na repetição, o que é mais comum sentirmos na obra literária. Se já sabemos a história, ela perde boa parte do seu encanto – seja nos livros, nos palcos ou nas telas. Isso porque a literatura tem seu fundamento nas palavras (mesmo o cinema mudo as tem implícitas; do contrário, não entenderíamos os filmes mudos), e elas, à medida que dão forma ao pensamento, dependem da expectativa que criam para cativar a nossa atenção. Fazendo abstração dos aspectos visuais e sonoros que uma obra literária pode conter (um livro ilustrado, uma peça teatral, um filme), a história conta apenas com o seu caráter conceitual – e aí está a sua essência. Se já sabemos o que vai acontecer, a expectativa costuma se esvaír; e com ela, necessariamente, a parcela mais importante do encanto literário. É pelos mesmos motivos que, não dependendo de conceitos, o mundo puramente plástico e o puramente sonoro são muito mais imunes ao tédio.

Quanto à primazia da voz humana cantada sobre a música puramente instrumental, isso é corolário evidente da definição do homem como *animal*

*que fala* (cf. **Tópicos**, 133a). Se o ato de falar nos individualiza no reino animal, a lógica exige que a música sem a voz humana seja menos nobre do que aquela que a utiliza. Por impedirem que o homem cante ao mesmo tempo em que toca, a flauta e os instrumentos de sopro em geral adquirem um grau subalterno (todas as referências em DE BRUYNE, 1963, I, p.121 et passim). Aristóteles chega a dizer que “a flauta traz consigo um elemento contrário à educação, ao impedir que o flautista se sirva da palavra enquanto toca (cf. **Política**, 1341a). Pode-se até falar de uma correspondência biunívoca entre a palavra e o pensamento. É o que fundamenta a supremacia das artes que têm a palavra como instrumento – não admira que Aristóteles tenha escolhido a poesia como modelo para o estabelecimento de regras para todas as artes; não é isto o que nos mostra a **Poética**? Aristóteles poderia ter seguido o caminho oposto, que seria o da síntese: examinar cada arte separadamente, buscando os seus pontos em comum, para daí extrair as regras buscadas para explicar a essência da arte e da beleza. Preferiu, no entanto, ir do todo para as partes. Também não surpreende que o filósofo de Estagira tenha dedicado um tratado inteiro à Retórica, esta “dialética do verossímil, uma dialética popular e política” (PIERRON, 1894, p.415), que “estuda todos os meios possíveis para convencer as pessoas acerca de qualquer assunto” (**Retórica**, 1355b); arte aparentada com a eloquência, por sua vez uma atividade “tão velha na Grécia quanto a Grécia ela mesma” (PIERRON, 1894, p.352). E sobre a dialética em particular, Aristóteles chega a considerá-la uma “disciplina que permite criticar tudo sem saber nada” (**Tópicos**, 100a *et passim*; ver também **Refutações sofísticas**, 172a). E a crítica, como se sabe, só é válida se trazer benefício para aquilo que se critica.

Uma diferença – e das grandes – entre o mestre e o discípulo: enquanto Platão vincula o fazer artístico ao plano ético, Aristóteles crê haver independência entre eles. Aliás, como já se falou (cf. *supra*), nisso mesmo está o mais importante de todos os temas da estética antiga. Inspirado pelos sofistas, Aristóteles lança as bases do que poderíamos chamar de autonomia da arte. Fala-se das atividades artísticas que visam prioritariamente à beleza, evidentemente. Porque só nestes casos, os olhos e os ouvidos desfrutam os seus objetos de modo desinteressado, no que se tem um dos motivos para que eles sejam considerados *sentidos superiores* – sempre lembrando que, desde Platão, o pensamento grego já tinha este pressuposto: no que se refere à sensibilidade, a beleza é assunto exclusivo da visão e da audição (cf. **Hípias Maior**, 298d sq; ver também **Leis**, 817c). Aristóteles dá destaque à pureza do

prazer musical, o mais nobre de todos que a arte pode propiciar, e por isso mesmo, próprio dos sábios (cf. **Política**, 1337b; **Metafísica**, 981b). E, aqui, mais uma inovação que se vê em Aristóteles: enquanto Platão vê a pureza do prazer sensível como resultado da pureza dos objetos que o propiciam, Aristóteles analisa o assunto pela perspectiva do sujeito. Os prazeres superiores – e este, logicamente, é o caso do prazer estético – não se submetem à intemperança, a não ser que, subjetivamente, a medida seja ultrapassada. Os animais são insensíveis a esse tipo de prazer, desinteressado por natureza, como é o de ver harmonia e graça nas formas dos objetos. É Aristóteles a dizer que “(...) o leão desfruta o bramir do boi ou a visão de um cervo devido à possibilidade de saborear a sua presa. O fato de que ela tenha a forma harmoniosa de um boi, um cervo ou uma cabra, isto o deixa indiferente” (apud DE BRUYNE, 1963, I, p.101). Embora não tenha afirmado expressamente nas obras que chegaram até nós (deve-se lembrar que 2/3 dos seus escritos se perderam), Aristóteles deixa suficientemente claro que o homem é o único animal capaz de apreciar a beleza. Por esse motivo, é a ele e não a Panécio, como normalmente se faz (cf., e.g., DE BRUYNE, 1963, I, p.186 e 194), que deve ser concedido o pioneirismo em tal afirmação.

Não se deve esquecer de que cada órgão sensorio tem um prazer que lhe é peculiar; e cada atividade tem o prazer característico que a conduz à perfeição, tal como o florescimento da juventude, que é premiado com a beleza. O prazer contemplativo da verdadeira arte exige a educação do sentido que corresponde a esta ou àquela atividade artística: é preciso educar o ouvido para apreciar a boa música; e os olhos, para uma boa pintura. Há uma relação de paternidade entre o artista e a arte que ele cria; suas obras são como se fossem filhos – o que, mais uma vez, confirma a relação imitativa entre arte e natureza. O ser do artista coincide com o seu fazer; por isso ele ama as suas obras como a si mesmo. Os grandes artistas (Polignoto e Zêuxis, na pintura; Fídias e Policleto, na escultura), Aristóteles os vê não apenas como técnicos e peritos, mas também como sábios, porque, indo muito além da pura habilidade mecânica, souberam dominar os princípios teóricos da arte, unindo assim a teoria e a prática (cf. **Ética a Nicômaco**, 1141, 1174 b; 1175a *et passim*).

A experiência estética avizinha-se da esfera da contemplação, essa atividade tão nobre quanto especificamente humana, e que, pelo mesmo motivo, nos aproxima da divindade. Em concórdia com a doutrina moralizante de Platão, Aristóteles vê na arte um meio de purificar as paixões: a contemplação

da arte permite ao homem uma catarse; o prazer gerado pela arte é inocente (*ablabés*), e a catarse (gerada por intermédio da poesia ou da música) dá matiz racional às paixões, permitindo ao homem o controle inteligente e benéfico sobre elas. Sob o prisma da ética, é grande o avanço que Aristóteles lhe concede, se pensarmos no ponto em que Sócrates a deixou.

No caso particular da tragédia, a purificação das paixões se dá pelo medo e a compaixão suscitados quando o espectador vê, no palco, a imitação de uma “ação séria e nobre” (**Poética**, 1449b). Os temperamentos normais são os mais beneficiados pela tragédia. Liberando emoções tão fortes, a tragédia favorece a conquista de uma afetividade normal. Livra-nos do excesso emocional disponível, por assim dizer; sem chegar ao extremo que seria o de tornar-nos insensíveis, cura-nos de uma possível hipersensibilidade.

Diferentemente da comédia, a tragédia não faz rir; nela, os homens são mostrados melhores do que são, e não piores, como se vê nos personagens cômicos. Noutras palavras, mais especificamente nas dos especialistas Coislin e Svoboda, “a mãe da tragédia é a tristeza, a da comédia é o riso” (apud DE BRUYNE, 1963, I, p.146). E não custa lembrar, como faz o pseudoAristóteles nos **Problemas**, que “o riso supõe sempre uma surpresa” (**Problemas**, XXXV, 6).

Aristóteles deixa claro que o desempenho de um homem como artista nada tem a ver com o seu valor moral – sempre lembrando que, na perspectiva aristotélica, “uma ação não é boa porque ele traz satisfação, mas sim, ao contrário: ela causa prazer porque ela é boa” (STACE, 1941, p.315). Eis por que “a virtude torna fácil a virtude” (STACE, 1941, 319). Louva-se o arquiteto pela qualidade da casa que constrói, sem se levar em conta se ele é mentiroso ou perverso. O louvor merecido pelo artista encontra-se na razão direta do controle que ele tem sobre a técnica que rege a sua arte: aquele que pinta um bom quadro por mera casualidade não pode ser visto como pintor.

Por que esperar que o inventor da lógica abra mão dela para o entendimento da arte? Na **Poética**, bem como em todas as outras obras nas quais Aristóteles trata do fenômeno artístico, o método é regido pela lógica: as conclusões são alcançadas por dedução, e verificadas por indução. A lógica também domina o conteúdo; o conhecimento é a base para que se explique o prazer causado por uma metáfora, uma pintura ou uma poesia. O trabalho poético entende-se por meio da lógica, ao menos, em parte, pois há diferença

entre o poeta que é ponderado e talentoso (*euphês*) e o que é divinamente inspirado (*manikós* e *ekstatikós*). Os gêneros literários, a música e as cores são analisados em seus elementos constitutivos. Na própria **Poética**, todavia, Aristóteles sai ocasionalmente do plano da lógica pura, e deixa que o discurso seja conduzido pelas paixões: a razão cede lugar à *sympateia*. Valoriza-se esteticamente o inusitado e o surpreendente; não é ao verso que a poesia se vincula primordialmente, mas sim a um certo tipo de *mimesis*; a atração natural que temos pelo imitado e pelo harmônico é a base do fazer poético; a *catarse* é um fenômeno psicológico normal, que nada tem necessariamente de mórbido; até mesmo o assombroso e o não-razoável tornam-se aceitáveis e convincentes se forem tratados de forma devida pela arte; o herói trágico (modelo de generosidade, dignidade e beleza física) há de ter uma *hamartia*: uma falha ou limitação humana; a poesia é autônoma no seu processo de agradar esteticamente; e muito mais haveria a dizer quanto às novidades extraordinárias que podem ser lidas na **Poética**.

Platônico nos seus primeiros escritos, antiplatônico nos últimos: assim é visto Aristóteles por Jaeger e outros especialistas, dos quais não vejo motivo para discordar. A diferenciação entre o *belo* e o *bom*, a especificidade concedida ao prazer estético e o papel dominante do *páthos*, tudo isso são provas de que Aristóteles, na sua última fase, tem, de fato, “um ar de modernidade indiscutível”, como diz G. Sainsbury (*apud* PLAZAOLA, 1973, p.21). E quanto à importância de Aristóteles para a filosofia do belo, e para a própria Filosofia em geral, o que se pode dizer é que as ideias de Aristóteles “se não resolvem todos os problemas, ao menos deixaram para nós um mundo mais compreensível do que era antes dele” (STACE, 1941, p.338).

Finalizando estas linhas, pode-se acrescentar que, se o ser e o bem entendem-se de maneiras diversas nos livros de Aristóteles (“o bem se diz de tantas maneiras quanto o ser” [**Ética a Nicômaco**, 1096a]), o mesmo se aplica à beleza. Numa das muitas obras perdidas de Aristóteles, é provável que estivesse escrito que *o belo se diz de muitas maneiras*.

## AESTHETICS IN ARISTOTELES

**Abstract:** *The present essay's objective is to provide a broad view to the aristotelian main legacies on aesthetics realm. Opposite to what we usually read on aesthetics handbooks, the Aristotle's insights related to beauty do*

*not focus only on Poetics and Rhetoric. His ideas on art and the beauty itself gather together in a higher plan going from biology and to theology. The point is that Aristotle's thought on aesthetics and on the very philosophy, using W. T. Stace's words, "if it does not solve all problems, it does render the world more intelligible to us than it was before".*

**Keywords:** Aristotle, aesthetics, history, philosophy, art.

## **Documentação escrita**

ARISTÓTELES. **Opera omnia graece et latine**. Paris, Firmin-Didot, S/D.

DANTE ALIGHIERI. **La divina commedia**. 16ª ed., Milano, Ulrico Hoepli, 1955.

PLATÃO. **Opera omnia graece et latine**. Paris, Firmin-Didot, S/D.

Dicionários

CARCHIA, G. D'ANGELO, P. et alii. **Dizionario di estetica**. Roma/Bari, Laterza, 1999.

## **Referências bibliográficas**

AMBROS, A. W. et alii. **Geschichte der Musik**. Die Musik des griechischen Alterthums und des Orients. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1887, t. I.

BORNHEIM, G. (Org.) **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, S/D.

BOSANQUET, B. **Historia de la estética**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

DE BRUYNE, E. **Historia de la estética**. Madri: B.A.C., 1963.

FRAILE, G. **Historia de la filosofia**. Grecia y Roma. Madri: B.A.C., 1965.

GARCÍA MORENTE, M.; BENGOCHEA, J. **Fundamentos de filosofia**. Historia de los sistemas filosóficos. Madri: Espasa-Calpe, 1979.

LE BLOND, S. J., J. -M. Aristote, le philosophe de la vie. *In: Aristóteles*. Traité sur les parties des animaux. Paris: Albier, 1945.

McEWEN, J. **Paula Rego**. Londres : Phaidon, 1997.

PIERRON, A. P. **Littérature grecque**. Paris: Hachette, 1894.

PLAZAOLA, J. **Introducción a la estética**. Historia, teoría y textos. Madri: B.A.C., 1970.

PLEBE, A. Origini e problemi dell'estetica antica. *In: Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milão: Marzorati, 1979.

ROSENKRANZ, K. **Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt**. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

STACE, W. T. **A Critical History of Greek Philosophy**. Londres: Macmillan and C<sup>o</sup>, 1941.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Recife: Universitária, 1979.

### **Notas**

---

<sup>1</sup> Aristóteles esclarece que os seres matemáticos, no caso, figuras e linhas, surgem quando são abstraídos de corpos concretos. Enquanto o físico (ou médico, se quisermos) estuda o nariz curvo, de carne e osso, “o matemático estuda a *curva*, abstraindo-se da carne e do osso” (**Física**, 194a). É oportuno dizer desde já que nem sempre é clara, em Aristóteles, a distinção entre arte (*téchne*) e ciência (*epistéme*). Muitas vezes Aristóteles fala delas como se fossem a mesma coisa (cf., por exemplo, **Política**, 1268b *et passim*).