

DESCRIÇÃO MÍNIMA DE UM RENASCIMENTO POUCO LEMBRADO*

João Vicente Ganzarolli de Oliveira**

Summary

This article points out and makes some comments on the basic aspects of the so called Renaissance of the II and III centuries. Especial emphasis is given to the aesthetic thought of Plotinus, the greatest thinker of this whole period.

É verdade que a filosofia sofre uma perda irreparável com a morte de Aristóteles, em 322 a. C. E que, ao menos no campo da estética, é preciso esperar mais de 500 anos para que surja no mundo grego um pensador (no caso, Plotino [c. 200 a c. 270 d. C.]) cuja obra possa ser comparada à sua quanto à originalidade. Nem por isso, os cinco séculos que separam um e outro gênios podem ser vistos como um simples *intermezzo* – a despeito do que alguns autores, excessivamente econômicos na sua análise do pensamento antigo, podem levar-nos a crer. No Brasil, Ariano Suassuna é um deles: é frustrante que na sua *Iniciação à estética*, um livro de méritos inegáveis, ele “pule” de Aristóteles a Plotino quando fala das teorias sobre a beleza entre os antigos (cf. 1979, p. 49sq). Mesmo o leitor que desconhece o assunto é levado a imaginar a existência de pensadores e obras importantes no campo da estética antiga durante o período que vai do fim do século IV a. C. ao início do III d. C. As muitas perdas (pensemos nos escritos de Panécio e de Posidônio) não justificam a omissão. Pois conhecemos algo.

* Agradeço aos amigos Geni Harb, Mauro Lino do Nascimento, Fábio Rogério de Oliveira Marques pelas valiosas sugestões.

** Professor doutor da Escola de Belas-Artes da URFJ.

talvez o principal, do pensamento estético desses filósofos graças ao que é dito por aqueles que chegaram a ler suas obras no original ou a ouvir seus ensinamentos: Cícero, por exemplo. E as obras de Cícero nos são acessíveis; não faltam originais e traduções comentadas.

É uma pena que as melhores histórias da estética antiga não existam em língua portuguesa. Penso mais especificamente nas obras de Menéndez Pelayo e Juan Plazaola, hoje raras no Brasil, e que foram escritas em espanhol, o idioma neolatino mais próximo do português. O que chegou a nós da obra estética de Marcelino Menéndez Pelayo é apenas uma introdução, que tem mais de 2.500 páginas! É um livro magnífico, uma "história geral da estética única no seu gênero pela grandeza dos seus objetivos, bem como pela informação rica e de primeira mão" (AZANA *et alii*. 1994: 3313). No referente à estética latina e muçulmana na Espanha medieval, as páginas de Pelayo são insuperáveis. E vale a pena dizer mais. Pelayo tinha uma humildade sincera, por isso mesmo raríssima entre os intelectuais. Não lhe faltavam motivos para ser vaidoso. Veja-se que este homem, de cultura assombrosa, considerado como "o mais glorioso espanhol dos tempos modernos" (José Ibáñez Martín, *apud* MENÉNDEZ PELAYO, 1962: IX), chegou a dizer no leito de morte, em 1912: "É pena ter que morrer agora, juntamente quando tinha tanta coisa para ler" (*Idem*: XI). Na primeira página da *Historia de las ideas estéticas en España*, é o próprio Menéndez Pelayo quem diz:

(...) contento-me com trazer à história da estética alguns dados novos. Da fidelidade desses dados, é por isso que respondo. Não retrocedi diante de nenhuma leitura, por árida que parecesse, e orgulho-me de afirmar que há páginas desta obra que me custaram o estudo de volumes inteiros, que li com o único intuito de descobrir neles alguma coisa de útil acerca da beleza e da arte (*Idem*: 4).

Pouco adiante, Menéndez Pelayo conclui suas preliminares: "Ostentar erudição em tal matéria, isto seria coisa fácil; mas preferi dissimular a pouca que tenho e fazer, sobretudo, um livro útil" (*Idem*: 9). É lamentável que a maior parte dos intelectuais brasileiros de hoje o ignore. Um problema não é só do Brasil. O nível da cultura mundial tem baixado a níveis alarmantes. Mas detenhamo-nos no território da estética e da filosofia da arte. Penso nos teóricos e críticos da arte que não se cansam de repetir lugares-comuns. Isso quando não se perdem em divagações e transmitem informação falsas, contando com a complacência de um público cada vez

mais intelectualmente indefeso porque lê cada vez menos. Refiro-me, é claro, ao que vale a pena ser lido.

Para azar nosso, a *História da estética*, do francês Raymond Bayer, editada em Portugal e traduzida por José Saramago, é um livro tendencioso e que contém erros elementares. Recomendável, portanto, é não lê-lo. A Santo Tomás, ponto culminante da estética medieval, Bayer chama de “racionalista seco”. Além de apelativa, a crítica é injusta. Como também o são as opiniões de Bayer acerca do pensamento estético dos primeiros séculos do cristianismo. Segundo o autor francês, os apologetas, padres da Igreja e demais autores medievais que vivem até o século IX estariam interessados unicamente em justificar a fé, não buscando “nenhum auxílio na razão” (BAYER, 1993: 86). Basta que se leia qualquer autor relevante desse período para constatar que, mesmo quando ele se mostra refratário em relação à filosofia (Tertuliano, por exemplo), seus argumentos normalmente são de caráter filosófico, racionais, portanto: o que já invalida nas bases a generalização que faz Bayer.¹

O que me proponho aqui é não tanto preencher a lacuna que nos afasta de muitos aspectos fundamentais da estética antiga, pois ela é imensa e, por isso mesmo, o seu preenchimento ultrapassa em muito a minha capacidade; o que me proponho, repito, é expor e comentar, minimamente que seja, um dos vários momentos importantes do pensamento estético dos antigos e que se inclui naquele *intermezzo* que falei há pouco. Limito-me ao tema do *renascimento grego dos séculos II e III* – uso o itálico porque é esse exatamente o título de um capítulo da história da estética de Edgar De Bruyne, sem dúvida uma das melhores que há. Na minha edição, em espanhol (o original é em flamengo e dele nada entendo), o capítulo tem 98 páginas, o que já revela a importância do seu conteúdo. Vamos ao tema, pois esta introdução já está grande demais.

Roma dos séculos II e III d. C. é uma civilização essencialmente ambígua, ao menos no que concerne à estética: o mesmo cosmopolitismo que causou a decadência dos costumes e do gosto trouxe também o que havia de melhor da arte helenista, que se sobrepõe à latina. Vamos aos preâmbulos. Na literatura, a situação chega a ser caótica: a *latinitas* clássica é suplantada pela língua popular, o ideal ático preterido em benefício do asianismo e já não se escrevem obras de valor artístico, mesmo porque a criatividade havia dado lugar ao eruditismo – um desvio em relação ao qual a história se encarregaria de pôr os pingos nos is; além da meia dúzia de especialistas que nos

valem de exceção para confirmar a regra, quem lê hoje autores de relevo daquela época, tais como Terêncio Mauro, Sulpício Apolinário ou Censorino? Não obstante esse panorama desanimador, a mesma época permite um florescimento intenso da cultura. É algo que começa no Mediterrâneo oriental, e logo se irradia, chegando à Península Itálica e a diversas outras partes do mundo romano. Quando falo em “Mediterrâneo oriental”, refiro-me à Hélade, ou à Grécia, se o leitor preferir. De qualquer modo, importa que fique claro: são gregos (ou pelo menos pensam e escrevem em grego) quase todos os protagonistas do renascimento de que trata este artigo; tal como Horácio já havia destacado no auge do classicismo romano, embora a Grécia se tenha rendido militarmente a Roma, são os romanos que se rendem culturalmente aos gregos.

As filosofias clássicas ganham novo vigor no século II. Entre os platônicos e os pitagóricos, salta aos olhos a tendência mística: seja na música, na literatura, nas artes plásticas ou em qualquer esfera de atuação humana, o que está em jogo é a “suprema união mística com Deus” (DE BRUYNE, 1963: I, 339). Que sejam lembrados os nomes de Teão de Esmirna, Herodes Ático, Nicômaco de Gerasa e o de Aristides Quintiliano, que na sua enciclopédia musical une o platonismo e o pitagorismo ao aristotelismo. Além do seu papel místico e matematicamente simbólico, a música pode e deve ter função educadora na sociedade – é como pensa Aristides. Fiéis à tradição aristotélica, Cláudio Ptolomeu (138-180) e Galeno (129-199) adotam uma atitude experimental diante da realidade que se propõem investigar. Deixo de lado a contribuição (enorme aliás) desses dois sábios aos campos específicos da cosmologia e da medicina, respectivamente. Importa-nos mais o que Ptolomeu nos disse da música e Galeno da beleza. Embora priorize o aspecto visual das coisas belas – é conhecido o seu interesse pelo cânone de Policleto e pela concepção do estóico Crisipo da beleza como simetria –, Galeno não deixa de falar do belo auditivo. Chega inclusive a apresentar os olhos e os ouvidos como os sentidos mais aptos para a percepção da beleza, conforme Platão e Aristóteles já haviam estabelecido nos tempos da Grécia clássica (cf. GALENO, 1947: 30). A passagem é de Galeno:

Crisipo crê que a beleza não está na harmonia dos elementos, mas sim na mútua adaptação dos membros, ou seja, na proporção entre a falange e o dedo, entre a soma dos dedos juntos e a palma da mão, do carpo ao metacarpo e do metacarpo ao antebraço, do antebraço ao

braço completo, do braço aos outros membros e ao corpo inteiro, como está descrito no cânone de Policeto (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 35).

Opondo-se aos seguidores de Pitágoras e de Aristóxeno, Ptolomeu trata de conciliar o número com o som, a matemática presente no mundo com a percepção sensível. E nisso consiste a originalidade do pensamento musical de Ptolomeu, que, sendo astrônomo, não podia deixar de crer na harmonia das esferas celestes – aliás um tema que encontra nele talvez o último adepto realmente sincero, ao menos na Antiguidade. Já Pitágoras havia suposto: considerando que todos os corpos que se movem no espaço produzem sons, cuja altura é função do tamanho e da velocidade desses mesmos corpos móveis, então os planetas, no decurso das suas órbitas em volta da Terra, deveriam produzir sons proporcionais à rapidez do movimento de translação – que por sua vez cresceria conforme a distância relativa à Terra. Tais são os sons que formam a harmonia das esferas. Se não as percebemos é porque estamos a ouvi-las constantemente, ainda segundo a opinião de Pitágoras. E não convém esquecer que, entre os antigos, era comum que os corpos celestes fossem vistos como se deuses (cf. SEZNEC, 1995:37).

No campo da literatura, é interessante que se note o contraste entre um autor como Plutarco (c. 46 a c. 120), que vê no discurso poético uma etapa preliminar para a filosofia, e outro como Luciano (125-192), para quem a poesia é uma atividade que visa primordialmente ao puro deleite. Epicurista em essência, a idéia de Luciano deriva da comparação que ele faz entre a poesia e a história, basicamente a mesma que vemos na *Poética* de Aristóteles.² Em todo caso, estamos diante de uma das poucas análises sérias feitas por Luciano – e este simples fato já é merecedor de atenção.³ Cabe à história comunicar única e exclusivamente a verdade dos fatos; a história não é retórica e menos ainda poesia, Luciano deixa claro. Como ciência que é, pertence ao domínio do útil; se o discurso histórico é belo, essa beleza nada mais é do que um acréscimo – algo accidental e que, por isso mesmo, pode não existir: “(...) a beleza do atleta precisa acompanhar a sua força física, não suplantá-la. Se o historiador quer agradar, nunca deve ser à custa da verdade; se quer realizar o objeto próprio da sua arte, há de se preocupar pouco com adornos elogiosos” (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 350).

Falando da beleza, Luciano é de uma simplicidade espartana, nem por isso menos profundo ou lúcido: “A beleza é, em cada coisa, o que concorda com a sua essência; mudando-se o que é característico de uma classe a

outra, a beleza converte-se em feiúra” (*apud ibidem*). Quanto ao estilo a ser empregado na história, Luciano adverte: “O historiador que ao mesmo tempo escreve poeticamente e utiliza palavras comuns é como um ator trágico que numa pé calça um coturno e noutra uma sandália” (*apud ibidem*). Mas Luciano não exclui a possibilidade de que haja beleza no estilo do historiador: o importante é que ele afine o seu diapasão pela realidade; que se mantenha com os pés no chão, portanto (*cf. idem*, p. 351). A matéria do historiador são os fatos; do mesmo modo como a pedra é matéria para o escultor. É função do historiador tornar os fatos visíveis. Sim, mesmo porque “ver” é um dos significados contidos no verbo *historéin*, do qual deriva a palavra “história” (*cf. BAILLY*, 1990: 983). Quando o leitor chega a ver por si mesmo os fatos narrados pelo historiador, a obra deste “será perfeita e o historiador merecerá ser chamado Fídias da história” (*apud DE BRUYNE*, 1963: I, 351).

No campo da retórica, é justo que mencionemos Longino (213-273). Embora não tenha sido o autor do famoso tratado *Sobre o sublime* – conforme durante muito tempo se pensou e hoje sabe-se que foi escrito possivelmente no século I d. C. –, sua importância é considerável. Discípulo de Amônio Sacas e pertencente ao círculo de relações de Plotino, Longino foi “o maior crítico” dessa época, segundo o testemunho de Porfírio (*cf. FERRATER MORA*, 1971:90). Quanto à obra erroneamente atribuída a Longino, duas palavras podem ser ditas. Considerando que a linha mestra do autor desconhecido é a infinitude da alma espiritual, é de se perguntar se houve influência do pensamento cristão ou do aforismo de Aristóteles: a alma pode ser todas as coisas e abarcar a todas elas. Influência dupla, talvez? Em qualquer hipótese, eis o que está em jogo no tratado *Sobre o sublime: o sublime* constitui uma categoria estética em que os limites da nossa capacidade de perceber o belo são ultrapassados; trata-se de uma beleza em tudo superlativa, que nos dá consciência da nossa pequenez em face do universo e que, talvez por isso, chega a causar medo. Na arte, a pirâmide de Quéops é o exemplo dos exemplos: na natureza, um maremoto, a passagem de um cometa, um *iceberg* e assim por diante (ver a esse respeito PSEUDO-LONGINO, 1965: I, 1sq).⁴

Mais ainda que no século de Péricles, nos séculos II e III d. C., a influência dos sofistas na literatura, na educação e na própria sociedade parece ter sido decisiva. Luciano de Samosata é um deles. Os dois Filóstratos e Calístrato são outros nomes que protagonizam a estética neo-sofística. Para os neo-sofistas, a literatura ocupava um lugar de destaque; todas as outras artes eram analisadas a partir do contexto literário. As obras plásti-

cas lhes serviam como convite para descrições literárias. Luciano percebe na contemplação da beleza um processo gradativo: começa pela estupefação (as coisas belas deixa-nos “imóveis como as estátuas, sentimo-nos petrificados e mudos”); em seguida vem o entusiasmo e depois o comentário: a capacidade de pensar e falar exige de nós um posicionamento, um discurso sobre essa beleza que nos arrebatava no mais profundo da alma. Como é de se esperar, tratando-se de um literato habilíssimo, Luciano vê maior beleza no mundo das palavras que no das formas plásticas; os melhores retratistas são os poetas, não os pintores: “O melhor pintor é Homero”. Por outro lado, é a dança que Luciano considera como a arte das artes, síntese de todas, digamos assim (a idéia lhe vem dos estóicos, afeitos como eram à universalização entre as coisas). Luciano chega a dizer que a dança “é inseparável das artes plásticas, já que imita a harmonia das formas, não tendo nada a invejar de Fídias e nem de Apeles”. (...) Existem artes que falam à alma, outras que se dirigem aos sentidos; na dança os movimentos físicos e os espirituais são um só”. Senhor que é das potencialidades do seu próprio corpo, o dançarino reúne “a força atlética de Hércules e a delicadeza de Afrodite” (todas as referências em DE BRUYNE, 1963: I, 358-365). Como bem observa Edgar De Bruyne, Luciano consegue pôr no mesmo contexto “as oposições platônicas entre o heróico e o aprazível, a antítese estóica entre a tensão e a distensão, a *dignitas* de Cícero em harmonia com a sua *venustas*” (*idem*, p. 365).

Na obra de Filóstrato Maior, acentua-se (mais ainda que em Luciano) a tendência neo-sofista a ver nas artes plásticas um convite para o desdobramento literário. Filóstrato chega quase a dizer que a pintura é poesia. A excelência de uma pintura ou de uma estátua é julgada de acordo com categorias literárias: o épico, o cômico, o idílico. Não surpreende que Filóstrato despertasse a admiração de Goethe. E que baseasse sua análise do mundo plástico no preceito fertilíssimo da *imitação*, já devidamente aprofundado por Platão e Aristóteles na *Poética*. A realidade natural, pouco importa se bela ou feia, precisa ser bem representada na arte. Daí ser possível um belo quadro com um tema que, fora dele, seria feio: um corpo mutilado, por exemplo. Eis por que Filóstrato se sente seguro para afirmar que “tudo o que aparece nos quadros é belo”. Evidentemente, ele fala aqui dos *bons*, quadros está implícito. De uma fineza psicológica a toda prova, Filóstrato observa, referindo-se à pintura, que a ilusão visual deve ser forte o suficiente para despertar associações sinestésicas nos espectadores. A ser verdade o que

diz Filóstrato, vendo cavalos pintados num quadro, seremos levados a ouvir os seus relinchos; de igual modo, um quadro que contenha rosas haverá suscitar em nós a sensação olfativa do perfume (cf. DE BRUYNE, 1963: I, 372). Não custa enfatizar mais uma vez que Filóstrato se reporta exclusivamente a pinturas bem-feitas, verdadeiras obras primas da arte figurativa e que não sobreviveram às intempéries da natureza e da história. Antecipando Lessing, Filóstrato explica que o pintor, quando deseja representar o tema de uma história, precisa antes de tudo captar o momento mais característico de toda a seqüência de momentos que integram essa mesma história. No mito de Poseidón, a escolha deve recair sobre o momento em que o deus lança o tridente; como Filóstrato acentua, o pintor há de “ressaltar em cada coisa o que lhe é próprio” (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 372). Não bastassem essas considerações, em si valiosas, Filóstrato também lança seu olhar sobre a perspectiva e o *chiaroscuro* – recursos que os pintores antigos já utilizavam em sua versão primitiva. Aliás, é graças às descrições e análises de autores como ele que podemos ter uma idéia do que foi a pintura na Grécia antiga. Exceção feita aos vasos pintados (eles mesmos uma fonte para que tenhamos uma idéia do que foi a pintura helênica em escala maior), as obras dos pintores gregos antigos perderam-se quase todas (cf. COOK, 1972: 157).

Não com tanta objetividade quanto seu avô, Filóstrato o Jovem destaca na pintura o seu valor emotivo. A tarefa de um quadro, diz ele expressamente, é “comover a alma”. Partindo da premissa de que o homem é o tema por excelência de toda arte, Filóstrato o Jovem considera a pintura a mais elevada dentre as artes. Pois o pintor precisa “conhecer bem a natureza humana, (...) e também os sinais fisionômicos do caráter”. Inspirando-se no avô, Filóstrato o Jovem percebe uma afinidade estreita entre a pintura e a poesia. Ambas as artes lidam com a fabulação do real e visam à comoção da alma (*psychagogia*); daí a afirmação de que “os poetas realizam com palavras o mesmo que os pintores realizam com seus traços”. Mais uma vez seguindo o avô e antecipando o assunto principal do *Laocoonte* de Lessing, nosso autor considera que o mesmo tema pode ser representado plasticamente na pintura e cantado na poesia, mas não da mesma maneira – é claro, pois diferem os meios expressivos e o próprio âmbito de manifestação: da pintura, o espaço, da poesia e da música (artes freqüentemente vistas como uma só entre os antigos), o tempo. Tomando a literatura como alicerce, Filóstrato o Jovem diz que o quadro precisa ser “como o discurso: claro e compreensível”; pois “quão agradável é a claridade”! Sempre buscando

relações entre a fisionomia e o espírito, ele busca interpretações dos sentimentos humanos “não só no olhar, mas também no cabelo” (todas as referências em DE BRUYNE, 1963: I, 37^A a 375).

Falemos agora de Calístrato, o terceiro dos grandes neo-sofistas daquela época. Ampliando o alcance temático do *Ion* de Platão, Calístrato vê que os poetas não são os únicos a serem agraciados com a inspiração divina.⁵ Também o são os artistas plásticos. De Praxíteles, diz que possuía “o poder de verter na matéria morta de uma estátua o êxtase dionisíaco”. E, diga-se de passagem, não é outra a meta de todo e qualquer escultor. Pois o princípio da arte escultórica é justamente “transformar a matéria morta, pesada, imóvel, de tal maneira que o espectador tenha a ilusão de vida”. Ainda com relação a Praxíteles, Calístrato afirma que “infundiu inteligência no seu bronze e animou-o de tal modo que logo voará pelos céus”. Os elogios que faz a Scopas nada deixam a desejar em relação aos de Praxíteles: “Scopas criava a verdade, e em corpos de pura materialidade sabia produzir maravilhas. Nisto consiste o gênio da escultura: a matéria submete-se em cada aspecto à vontade do artista, que a espiritualiza.” Em sintonia com os pressupostos fundamentais da neo-sofística, a pintura é vista por Calístrato como “a exposição visível de um drama” (todas as referências em DE BRUYNE, 1963: I, 376 a 378).

Vistas essas considerações sobre a neo-sofística, mudemos de perspectiva. É hora de incluirmos Plutarco (45-125) em nosso panorama. Em seu ecletismo, prevalece nitidamente a orientação platônica. E isso é de importância decisiva para as suas idéias estéticas. Seguindo os passos de Platão – e fortalecendo as bases do que viria a ser a estética cristã –, Plutarco vê na beleza sensível um caminho preparatório para a beleza espiritual; o alvo último é “própria idéia do belo, a beleza de Deus, fonte e causa de toda graça” (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 379). É, com poucas modificações, o mesmo que diz Santo Agostinho, já às portas da Idade Média e que está condensado na fórmula *de visibilibus ad invisibilia* “das coisas visíveis às invisíveis”). Plutarco (mais uma vez repetindo os clássicos, desta vez os pitagóricos e Aristóteles, e preludiando Agostinho) concebe a beleza em termos matemáticos: a medida justa, a simetria, a harmonia e a ordem são todos eles conceitos intercambiáveis, pré-requisitos exigidos para a manifestação do belo. A transposição para o plano moral é, aliás, imediata; não poderíamos esperar outra coisa de um seguidor tão fiel dos ensinamentos de Platão: a virtude é “um bem perfeitamente simétrico ao qual não falta nada”.

A beleza manifesta-se na natureza e na arte, Plutarco esclarece. Fazendo eco aos estóicos e aos gregos antigos em geral, ele considera a beleza artística inferior à natural. Adepto da idéia de que todos os seres tendem a uma espécie de sintonia universal (“Tudo o que vive ‘simpatiza’ com Deus”), Plutarco entende que a beleza do corpo e a da alma influem uma sobre a outra: “Se a alma desaparece, então desaparece a graça do corpo. Em contrapartida, aquele que despreza a beleza do corpo, despreza a beleza da alma.” Mas, entre uma e outra dimensões da existência humana, Plutarco não dá margem a dúvidas quanto à sua preferência – mesmo porque, no seu entender, a finalidade principal da arte é a edificação moral: “Nada há mais elevado que a beleza moral; formar a si mesmo é a suma arte” (todas as referências em DE BRUYNE, 1963: I, 379 a 382 *et passim*).

Tal como Filóstrato, Plutarco também faz referência ao *chiaroscuro* e à perspectiva na pintura de sua época. É com grande lucidez que Plutarco vê o papel do intelecto na experiência estética: a percepção puramente sensível não é capaz de causar o prazer estético; é preciso a participação do intelecto, mesmo porque é nele que se dá o juízo relativo ao belo e ao seu oposto, o feio. É Plutarco a dizer: “O que agrada apenas ao sentido não merece o predicado de ‘belo’”. Daí inclusive um papel de grande relevo desempenhado pela arte: se não fosse pela capacidade artística “que cria e distingue a medida, os prazeres do ouvido e da visão mudariam indefinidamente conforme o capricho dos sentidos”. Ainda sobre o caráter decisivo que tem o intelecto na experiência estética, Plutarco reporta-se ao teor fabulatório da arte: a preferência que temos muitas vezes pela representação artística de um tema em relação ao tema em si, eis aí um argumento forte. A condição para tal é que a representação seja bela: “Não nos comprazem as pessoas que vemos na realidade *verdadeiramente* aborrecidas, tristes ou gritando de espanto, mas sim as obras de arte que representam essas paixões.” Se, como Plutarco defende, a finalidade moral prevalece em relação ao puro deleite causado pela beleza, convém que o conteúdo seja mais importante do que a forma; isso vale particularmente para a poesia, arte preparatória para o pensamento filosófico. Plutarco parece basear-se em Posidônio quando fala do verso como “veículo das palavras, que permite à língua não se arrastar pelo chão”. Quanto à idéia de que as pessoas que desenvolvem o gosto musical tornam-se capazes de distinguir o belo e o feio em todas as coisas, já a encontramos em Platão. Um detalhe fundamental: segundo Plutarco, o som musical acha-se submetido à palavra. A poesia, Plutarco prefere compará-la à dança – e

não à pintura, como fizeram os poetas Simônides e Horácio. Parafrazeando Simônides, Plutarco diz que “a dança é uma poesia sem palavras, assim como a poesia é uma dança com palavras” (todas as referências em DE BRUYNE, 1963: I, 382 a 389).

Se em Plutarco as influências são múltiplas e se misturam (não por acaso ele é o exemplo típico do ecletismo), no imperador Marco Aurélio a orientação é bem mais definida. Mais uma vez estamos diante de uma exceção que confirma a regra: Marco Aurélio era romano, e, como sabemos, é essencialmente grego o renascimento de que fala este artigo. Mas é oportuno frisar: Marco pensava e escrevia em grego. Seu pensamento estético é de índole estoica. As fontes podem ser buscadas em Cícero e, através dele, em Posidônio e em Panécio. Marco Aurélio crê haver dois tipos fundamentais de beleza: a das coisas naturais, belas já em decorrência da sua necessidade de existirem como são; a dos produtos da arte, que completam a natureza e, por isso mesmo, também são belas. Recorre-se aqui à antiga simbiose grega entre a natureza, reino da necessidade, e a arte, reino da contingência. Claro está que Marco Aurélio vê a beleza como uma qualidade que se subordina à função. O belo manifesta-se “na adaptação de uma forma à sua finalidade, seja de uma cor formal a uma harmonia total, como no lenço, seja da ferocidade da garganta aberta ao temperamento da fera” (DE BRUYNE, 1963: I, 391). Na experiência estética, Marco Aurélio ressalta, não há lugar para a subjetividade; o belo é essencialmente algo de objetivo: “Tudo o que é belo, não importa o modo como o seja, é belo em si mesmo, está determinado em si mesmo, e nenhum louvor ou aprovação poderá alterá-lo” (*apud idem*: 392). Estamos longe da concepção de Filodemo de Gadara, que vive no século I a. C. e para o qual “nada é belo por si mesmo; todos os juízos sobre o belo são subjetivos” (*apud* PLAZAOLA, 1970: 347). A exceção neste caso é Filodemo: pois até pelo menos o século XVIII, quase todos os autores ocidentais pensam a beleza essencialmente em termos objetivos.

Merecem ser inseridas no contexto deste renascimento dos séculos II e III a literatura hermética do período. Para a estética, interessam particularmente os diálogos *Asclépio* e *Poimandro*, atribuídos a Hermes Trimegisto (que é a versão grega do deus egípcio *Thot*), e compostos possivelmente no fim do século III d. C. Vendo o universo com as lentes panteístas do estoicismo, o autor considera a divindade boa e perfeita, estando na matéria a fonte do mal (cf. LACARRIÈRE *et alii*, 1994: 5857). Deus é concebido como sabedoria e beleza; no mundo reina a ordem, que se identifica com a música.

E o que vemos do mundo, nos diz o *Poimandro*, nada mais é do que “música visível” (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 393).⁶ Uma novidade importante: a essência da beleza, segundo o *Poimandro*, não está na simetria, mas sim na “luminosidade viva” (cf. DE BRUYNE, 1963: I, 394). Pois se Deus, inefável por natureza, é *luz brilhante* (note-se aqui a antecipação de um dos temas principais de Dionísio Areopagita), é de se esperar que as coisas belas tenham, da sua parte, uma parcela da luminosidade divina. Espelhando algo da beleza suprema de Deus, que é *vida e luz* (*zoé kai phós*), as coisas belas não podem ser compreendidas em si mesmas; apenas uma pálida imagem da beleza nos é acessível. No *Asclépio*, o homem é tido como microcosmo, um ornamento em face do mundo; e o mundo, macrocosmo em relação ao homem, é para ele a sede máxima da beleza. Repete-se mais uma vez a tese platônica de que a inspiração artística tem origem divina: “Do céu as musas baixam até a Terra; da Terra sobrem novamente ao céu (...). Como os belos cantos, também as belas estátuas têm algo de celestial” (*apud idem*: 394).

Na mesma linha mística dos textos herméticos recém-mencionados. Plotino leva ao apogeu o renascimento dos séculos II e III: grego pela cultura e egípcio de nascimento, é incontestavelmente o filósofo mais importante do seu tempo. Com ele, chega ao fim o hiato cultural que se inicia com a morte de Aristóteles. Não custa frisar que é um hiato relativo. Como se pôde perceber na exposição feita até aqui, pensadores de grande valor viveram e deixaram obras importantes ao longo dos cinco séculos que separam Aristóteles de Plotino. No seu sistema, o mais espiritualizante de toda a Antiguidade pagã, a beleza ocupa um lugar destacado. Aliás, tanto quanto me lembre, além de Platão, Plotino é o único autor antigo que utiliza a palavra *beleza* como título para um escrito seu. De fato, a quinta enéada intitula-se *Sobre a beleza*.⁷

Seu pensamento estético está regido pela idéia de *forma* – elemento determinante que atua sobre a matéria (o elemento determinado), conferindo-lhe limites e tornando-a perceptível através dos sentidos. Ora, considerando que a beleza se manifesta justamente na relação que existe entre as partes de uma estrutura e a sua totalidade, vê-se que a *forma* é um fator essencial: a ela estabelecer os limites entre uma parte e outra, bem como entre o que é parte e o que é todo. Isso equivale a dizer que *a forma é a beleza*, como aliás a língua latina deixa claro. A tradução é imediata: *forma*, *formositas* = “formosura”, “beleza” (cf. JÚNIOR e CINTRA, 1956: 484 e 485). Os corpos, no entender de Plotino, constituem-se em matéria e forma: “Por si mesmos são não-ser e devem ser concebidos como imagens de um espelho.

No mundo sensível há beleza ou feiúra, conforme se atenda à beleza da forma ou à não-realidade da matéria do mundo” (PLAZAOLA, 1970:28).

Antes de existir na matéria artística (o mármore, por exemplo), a forma precisa estar na mente no artista. Segundo Plotino, esta forma é sempre superior àquela. E a arte é a representação exterior da idéia que o artista cria em seu espírito: “A estátua essencialmente bela não deve essa beleza ao mármore” (PLOTINO, 1954:I, 6).⁸ Talvez o mais platônico de todos os neoplatônicos Plotino leva ao extremo a antipatia de Platão pelo mundo sensível, no que ele tem de mutável. Plotino busca algo de perene na beleza, algo que permaneça apesar das mudanças incessantes às quais todas as coisas materiais estão submetidas. A beleza é uma realidade essencialmente espiritual, que “mora no intelecto da divindade indivisível, criadora do mundo; participando desse intelecto é como o artista concebe um ideal e o expressa na matéria” (DE BRUYNE, 1963: I, 398).⁹ Diferentemente dos falsos artistas, que imitam de modo servil os objetos do mundo sensível, os verdadeiros artistas precisam buscar seu modelo no ideal inteligível (até aqui nada diferente do que os platônicos repetem em coro). Numa passagem célebre, Plotino diz que “Fídias fez o seu *Zeus* sem olhar para nenhum modelo sensível; imaginou-o tal como seria se consentisse aparecer diante dos nossos olhos” (PLOTINO, 1954: V, 8). E aqui chega-se a uma constatação fundamental e, até certo ponto, vanguardista: vê-se que a beleza artística pode superar a da natureza, desde que expresse melhor do que ela a beleza inteligível (cf. PLAZAOLA, 1970: 29).

Divergindo de Aristóteles e dos estóicos, Plotino não aceita a idéia de que a beleza deriva da relação de simetria existente entre as partes e a totalidade de um conjunto; Plotino crê que, antes de pensarmos na beleza de uma totalidade, é preciso que se valorize a beleza dos elementos simples que a compõem. Noutras palavras, “se o conjunto é belo, seus elementos também o serão” (PLOTINO, 1954: I, 6). Um problema dessa tese plotiniana é não levar em conta a importância do contraste – o que aliás já havia sido cogitado pelos estóicos e que Santo Agostinho, não obstante a sua simpatia pelo sistema de Plotino, leva às últimas conseqüências; pois a presença de partes feias ou esteticamente inexpressivas (e.g. pedras isoladas de um mosaico) podem colaborar para a maior beleza do todo (cf. SANTO AGOSTINHO, 1957: I, 1, 1 e 2 *et passim*).¹⁰ Não que Plotino seja de todo refratário à importância do contraste; repetindo uma idéia que vem de Heráclito, Plotino chega até mesmo a aceitar que o conflito entre as partes colabore para a unidade do

todo. Mesmo porque cada parte do Universo tem a função que lhe é própria; tudo se entrelaça e cumpre seu papel, sendo aquilo que é: “Não exigimos de um dedo que veja, mas sim que seja um dedo” (PLOTINO, 1954: III, 2). No plano moral-estético, Plotino diz que o vício tem sua utilidade: “Se é castigado, faz ressaltar a beleza do seu oposito; se suas vítimas o sofrem com nobreza, resulta daí uma beleza moral” (PLOTINO, 1954: III, 2). Vê-se que é imensa a dívida que Santo Agostinho e os medievais em geral têm para com Plotino.¹¹

Outro aspecto problemático da idéia de preferir a beleza a beleza do *simples* à do *composto* está no fato de que a simplicidade em apreço não se realiza na prática: sabemos hoje que tanto as cores quanto os sons são sempre constituídos de partes; são realidades compostas, portanto, por mais que pareçam não ser. Mesmo os átomos, apesar da sua aparente indivisibilidade, hoje sabemos que são fracionáveis em outras partes ainda menores, que aliás também não são a parcela última da matéria (cf. gr. *átomos* = “aquilo que não se divide [*ténnein*]” [BAILLY, 1990: 303]). Vê-se, pois, que a tese clássica, seguida por Aristóteles e pelos estoicos, é mais eficaz para explicar a beleza. Noutras palavras, é melhor que se parta do pressuposto de que a beleza manifesta-se sempre nos seres compostos e que ela existirá ou não dependendo da boa ou da má adequação entre as partes e o todo (ver, por exemplo, ARISTÓTELES, 1982: 1078 a). Filosoficamente falando, o *simples* é muito mais uma exigência do pensamento e do espírito que uma qualidade física das coisas, chamemos assim: “No sentido primário e fundamental, é necessário aquilo que é simples – pois não é possível que este seja ora de um modo, ora de outro” (ARISTÓTELES, 1982: 1015b). A simplicidade plena, que Plotino deseja, só pode existir no plano espiritual: é o caso da mônada de Leibniz, por exemplo.

Mais uma vez em oposição a Aristóteles, Plotino não vê na “grandeza” um fator importante para que o belo se manifeste. Sendo a beleza *espiritual por definição*, não poderia depender da quantidade física. É natural que Plotino pense dessa maneira, pois para ele a beleza verdadeira não está no mundo físico. Ele conduz a beleza ao território da moralidade e do pensamento. A beleza suprema está na sabedoria: “Amamos a sabedoria sem prestar atenção ao rosto daquele que a possui, que pode ser feio; no que se tem mais uma prova da inferioridade da aparência externa em prol da beleza interior” (PLOTINO, 1954: V, 8).¹² O próprio *cosmo*, imagem máxima da beleza sensível (se é que Plotino concordaria com esse qualificativo), é belo não por sua grandeza, mas por sua *unidade* – graças à *ordenação* que recebeu do Uno.¹³

A beleza no objeto é algo de imaterial e uno; na alma, é espiritual e simples. Na matéria, é o *esplendor da forma* que adquire limites; e, como forma limitada, a beleza é “irradiação da vida infinita, da luz e do Bem” (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 406). Tal como na literatura hermética, a obra de Plotino também se serve da metáfora da luminosidade para falar de Deus. A luz manifesta-se no auge da experiência estética, justamente quando “já não há palavras... há tão só um contato espiritual (...) A alma se banha em luz. Deus está ali, pois ilumina. A luz vem d’Ele. Ele é a luz” (*apud* DE BRUYNE, 1963: I, 428). Cumpre destacar que, um milênio depois de Plotino, a sentença *Deus é luz* servirá de divisa ao Gótico. A fonte, no caso, é Dionísio Areopagita (ver a esse respeito FRAILE & URDAÑOZ, 1986: 169 *et passim*).

Subjetivamente falando, a beleza desperta em nós uma comoção particular e nos conduz ao Uno. Como para Platão, “a alma humana é para Plotino um desterrado que volta ao seu país de origem. O amor à beleza é, no fundo, uma nostalgia metafísica: saímos da fonte do Ser, do Bem, do Uno. Quando buscamos a beleza, regressamos ao nosso lar” (PLAZAOLA, 1970: 30). E o amor, que outra coisa é, se não “o desejo de possuir sempre o *Bem* e a *Beleza*, desejo comum a todos os homens” (MENÉNDEZ PELAYO, 1962: 34)? Plotino estabelece uma analogia fundamental: existe entre o intelecto e a beleza a mesma relação que se dá entre o Uno e o Bem. Imagem máxima da vida e do próprio Ser, a beleza não está sujeita nem à corrupção e nem à morte:

Perder algo da beleza é perder algo do Ser. O Ser é objeto do nosso apetite por ser idêntico ao belo. E o belo, nós o consideramos apetecível por ser algo do Ser. De que vale perguntar quem é causa de quem, se o Ser e a beleza são de uma mesma natureza (PLOTINO, 1954: V, 8)?

Distanciando-se de Platão, Plotino não dá muita importância à simetria: “As estátuas mais belas não são as mais simétricas, mas sim as mais vivas” (PLOTINO: 1954, VI, 7). E atente-se para esta observação de Juan Plazaola:

A simetria (essencial para os estóicos) não é mais do que um meio de adaptar a forma única no inteligível à multiplicidade sensível. Pela primeira vez na história das idéias estéticas encontramos a beleza artística referida ao que mais tarde se chamará expressão: a algo que não se reduz à forma sensível à composição, consonância de partes

etc.); algo cujo equivalente na beleza natural não é a simetria, mas sim a vida (PLAZAOLA, 1970:30).

É verdade que Plotino foi o primeiro a conceder tanta ênfase à *vida* como fator estético. Mas teve precursores: a começar por Sócrates, que, segundo Xenofonte, tinha mais interesse em ouvir a descrição das boas qualidades de uma mulher viva do que ver uma bela mulher pintada por Zeuxis (cf. LIVINGSTONE, 1939:33).

Concordo com Ariano Suassuna quando ele interpreta o pensamento estético de Plotino como uma tentativa de conciliar a tese platônica, que relaciona a beleza com a luz, e a de Aristóteles, que a vê como *harmonia*. E quando Plotino define a beleza como “o domínio da forma sobre o obscuro da matéria”, não deixa de apontar para a prerrogativa de que as coisas belas têm o seu próprio ser intensificado; mesmo porque a beleza manifesta-se justamente quando os seres apresentam “o máximo de ser” (*apud* SUASSUNA, 1979: 64 e 65). O belo vigora nas imediações do Bem; é um prelúdio que nos aproxima dele (tal como “o aroma em torno da flor, ou o calor em torno do fogo”), ao mesmo tempo em que atua como a sua irradiação. Contemplar o belo supõe a capacidade de amar, pois nada há de tão amável quanto o Bem e a beleza é, como vimos, uma espécie de antecipação da bondade absoluta. Para que não fique margem a dúvidas, Plotino faz questão de esclarecer: o Bem é superior ao belo:

A beleza de um indivíduo pertence a ele só e (para ele) basta que pareça belo; no caso do Bem, ninguém pode contentar-se com a simples aparência. Logo, o Bem não necessita da beleza, mas o belo necessita do Bem. O belo nos impressiona e causa prazer mesclado com dor; o Bem é totalmente agradável, são gracioso e benévolo. O Bem é, pois, onipotente; a beleza tem um poder menos sublime (PLOTINO, 1954: V, 5).¹⁴

Plotino considera que a beleza pode ser vivenciada por nós de duas maneiras: dirigindo nossa atenção ao mundo sensível, onde encontraremos formas exteriores; ou visando ao nosso próprio espírito, em busca dos ideais que estão no entendimento. Evidentemente, a segunda maneira é a preferida, pois o mundo sensível nada mais é do que uma sombra, uma imagem pálida do mundo intelectual, onde se radica e vigora o próprio Ser. Veja-se bem: o reconhecimento da inferioridade ontológica do mundo sensível em face do

inteligível (um tema filosófico que tem suas origens no pré-socrático Parmênides) não impede a Plotino de ver beleza nas coisas materiais – e nisso Plotino polemiza com os gnósticos do seu tempo. Ainda que inferior à beleza inteligível, nem por isso a beleza sensível deixa de ser “boa e bela” (PLOTINO, 1954: II, 9). E Plotino logo acrescenta: “Se existe beleza sensível, é porque procede de Deus; e se no mundo sensível não há beleza, tampouco haverá em Deus” (*ibidem*). O cerne da questão está naquele que contempla a beleza: o mesmo objeto belo pode comover a um homem e ser indiferente para outro. Pois há homens que são cegos e surdos para o belo – Plotino já percebera esta situação irrevogável e tão presente em todos os tempos e lugares. Da beleza sensível, Plotino recomenda que ascendamos à beleza espiritual. O exterior e o interior estão estreitamente ligados. Sendo estas as circunstâncias, torna-se incompatível um rosto feio numa alma bela, ou vice-versa. Contemplar a beleza material faz de nós seres belos *física e espiritualmente* (cf. *ibidem*).

Servindo-se de um tema tipicamente estóico e já explorado por Filon de Alexandria, Plotino compara o cosmo a um dançarino, haja vista o seu movimento constante. Não surpreende que Plotino estenda a comparação à música, também ela uma arte do movimento – aliás, a arte do movimento. A conjugação entre os seres no mundo é análoga à que existe entre as cordas de um instrumento afinado, como a lira. E aqui mais uma vez Plotino demonstra valorizar, à sua maneira, o contraste inevitável entre as coisas e as qualidades que as revestem. Decepcionar-se com o mundo por causa do mal e da feiúra que existe nele é atitude idêntica à do “crítico ignorante que censura o pintor por não haver colocado as cores mais belas em todas as partes; acusação falsa, pois o pintor colocou em cada parte a cor que lhe correspondia, visando a harmonia do conjunto” (PLOTINO, 1954: III, 2). Reprovaríamos o autor do drama simplesmente porque nele nem todas as personagens são heróis? É necessário que as diversas faces da personalidade humana (inclusive as negativas) sejam mostradas. Sem isso, o drama perderia sua beleza, pois não estaria *completo* (cf. PLOTINO, 1954: III, 2).

Dentre as artes que produzem o belo, a escultura parece ter conquistado a predileção de Plotino (cf. PLOTINO, 1954: V, I). Seguindo o preceito clássico segundo o qual a arte complementa a natureza (*vide* Demócrito, Platão, Aristóteles, os estóicos e *tutti quanti*), Plotino fala que as artes plásticas ajudam a natureza a produzir as suas operações naturais. No caso específico da alma humana, por exemplo, as artes mais habilitadas para guiá-

la moralmente (e isso pode ser tanto para o bem quanto para o mal) são as artes que lidam com o som e a palavra: a música e a retórica, por exemplo (cf. PLOTINO, 1954: IV, 4). No que tange à experiência estética (seja produzida a partir da arte ou da natureza, que é modelo daquela), Plotino vê que seus fundamentos são religiosos, místicos e extáticos.¹⁵ Há, por outro lado, três graus diferentes de experiência estética. Pode ser puramente sensível, mantendo-se no nível da percepção, tal como acontece entre os seguidores de Epicuro. Num nível mais elevado, os estoicos buscam o conveniente (*prépon*) em todas as coisas deste mundo, estabelecendo a partir dele a distinção entre o belo e o feio. Mas “os verdadeiros filósofos, discípulos de Platão, concebem a beleza como a irradiação de um ideal que forma parte de outro mundo e que é belo em si mesmo” (PLOTINO, 1954: V, 9).

Não obstante o seu reconhecimento da beleza que se faz presente na matéria, conforme já foi mencionado aqui, Plotino não se cansa de enfatizar a superioridade do belo espiritual. A beleza material, nosso filósofo quer deixar bem claro, é um estágio inicial que precisa ser superado. Mesmo porque chega a ser perigoso manter-se apenas nele:

Quando alguém se aproxima das belezas visíveis para tomá-las como se fossem a verdadeira beleza, faz como Narciso, que queria captar sua imagem levada pela água; arrojou-se nas águas profundas e se afogou. Quem se aferra à beleza dos corpos sem soltá-los arroja não o seu corpo, mas a sua alma, nos abismos profundos do Hades. Retornemos, pois, como Ulisses, à nossa querida pátria, longe do encanto de Calipso e de Circe (PLOTINO, 1954: I, 6).

Vistos esses aspectos do pensamento estético de Plotino e de outros mestres que se destacaram no renascimento dos séculos II e III, vem-me a noção da amplitude daquilo que não foi dito. Mesmo porque, como ensina Vieira, sempre “O que se escreve, ainda que seja muito, cabe na pena; o que se não pode escrever, é maior que tudo o que cabe nela” (PADRE ANTÔNIO VIEIRA, 1959: 41). O que se viu aqui nada mais é do que a ponta minúscula de um *iceberg*. O renascimento de que falam estas páginas merece uma atenção muito maior da parte dos pesquisadores. E veja-se: é apenas uma das fases culturalmente relevantes dos mais de cinco séculos que separam estes dois grandes gênios que foram Aristóteles e Plotino. O que tentei fazer nas páginas precedentes foi a descrição mínima de um renascimento pouco lembrado.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. (texto grego, latino e tradução espanhola de Valentín García Yebra) Madri, Gredos, 1982.
- _____. *Poétique* (texto grego e tradução francesa de J. Hardy) Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- AZANA et alii. *Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris: Robert Laffont, 1994.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*, Paris: Hachette, 1990.
- BAYER, Raymond. *História da Estética* (trad. José Saramago), Lisboa: Estampa, 1993.
- COOK, R. M. *Greek Art. Its Development, Character and Influence*, Londres: Penguin Books, 1972.
- DE BRUYNE, Edgar. *Historia de la Estética* (trad. Armando Suárez), Madri: B.A.C., 1963, t. I e II.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Sudamericana, 1971, t. II.
- FRAILE, Guillermo & URDAÑOZ, Teófilo. *Historia de la filosofía. El cristianismo y la filosofía patristica. Primera escolástica*, Madri: B.A.C., 1986, II (1º).
- GALENO. "Definições médicas", in *Obras de Galeno* (trad. R. P. Julio B. Lafont e Anibal Ruiz Moreno), La Plata: Universidade Nacional de La Plata [Argentina], 1947.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, v. I, Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- JÚNIOR, José Cretella & CINTRA, Geraldo de Ulhôa. *Dicionário latino-português*, 7ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- LACARRIÈRE et alii, Jean. *Le nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris: Robert Laffont, 1994.
- LIVINGSTONE, W. *The Greek Genius and its Meaning to Us*, Oxford: Oxford University Press, 1939.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, t. I.
- _____. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, t. IV.

- PADRE ANTÓNIO VIEIRA. "Sermão de Nossa Senhora de Penha de França". In *Sermões*. Porto, Lello & Irmão, 1959, v. X, II.
- PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la Estética. Historia, teoría y textos*. Madri: B.A.C., 1970
- PLOTINO. *Enneadae*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- PSEUDO-LONGINO. *Du sublime* (texto grego e tradução francesa de Henri Lebègue), Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- SANTO AGOSTINHO. *Confessiones* (texto latino e tradução espanhola de A. Custodio Veja [O.S.A.]), in *Obras de San Agustín*, Madri: B.A.C. 1968.
- _____. *De ordine* (texto latino e tradução espanhola de Victorino Capanaga [O.R.S.A.]). In *Obras de San Agustín*, Madri: B.A.C., 1957.
- SÃO GREGÓRIO MAGNO. *Moralium libri* (texto grego e tradução latina de A. de Gaudemaris), Paris: Éd. Du Cerf, 1950.
- SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods* (trad. Barbara F. Sessions), Nova Jersey: Princeton University Press, 1995.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: Editora Universitária, 1979.

Notas

¹ Sobre esse período histórico que Raymond Bayer condensa erradamente numa frase, sugiro a leitura das páginas luminosas que Edgar De Bruyne escreve sobre o assunto (cf. DE BRUYNE, 1963: II, 3 a 507). Veja-se que tanto Bayer quanto De Bruyne escreveram obras dedicadas à história da estética. Nesse caso, o simples fato de De Bruyne haver dedicado mais de 500 páginas ao pensamento estético dos medievais já é um indicativo forte de que Bayer estava enganado na sua avaliação resumida.

² "O historiador e o poeta não diferem devido ao fato de que um faz o seu discurso em verso e o outro em prosa (poder-se-ia colocar em versos a obra de Heródoto, e seu teor histórico não seria menor do que em prosa); eles se distinguem, na verdade, através do fato de que um conta os eventos que aconteceram e o outro, aqueles que poderiam acontecer. Por isto, a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia fala do universal, enquanto a história fala do particular (ARISTÓTELES, 1961:1451b).

³ É quase a contragosto que Ferrater Mora dedica um verbete a Luciano de Samosata no seu dicionário de filosofia. Fala que Luciano é conhecido principalmente "na

história como autor de diálogos satíricos nos quais aparecem sarcasticamente criticados filósofos, doutrinas filosóficas e crenças religiosas tradicionais” (FERRATER MORA, 1971: 94). É preciso pôr entre aspas a *seriedade* de Luciano quando fala da história. Pois lado a lado com ela, nosso autor não perde a oportunidade de incluir sátiras e paródias às obras dos poetas. Fala de lugares e personagens estranhas, rios de vinho, baleias descomunais, hipogrifos, centauros e assim por diante (ver a esse respeito LACARRIÈRE *et alii*, 1994:3392).

⁴ Tendo o Pseudo-Longino vivido fora do período cronológico em apreço, é preferível não nos estendermos na análise da sua obra, que poderá ser aprofundada noutra ocasião.

⁵ Sobre os desdobramentos desse tema e das confusões desencadeadas ao longo da história da estética, ver MENÉNDEZ PELAYO, 1962:129.

⁶ Comparare-se com o preceito romântico, presente em Schiller por exemplo, que vê na música a aspiração máxima das artes plásticas (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1947:68).

⁷ Não é irrelevante lembrar que Agostinho, um dos pensadores cristãos mais profundamente influenciados por Plotino, dá o nome *Sobre o belo e o útil* a um ensaio que se perdeu (cf. SANTO AGOSTINHO, 1968:4, 13).

⁸ É inevitável pensar em Hegel, quando fala da necessidade que tem a arte de exteriorizar-se no sensível (cf. HEGEL, 1970:23).

⁹ Plotino vê a matéria como o “não-ser, treva à qual chegam as últimas projeções da primeira luz” (PLAZAOLA, 1970:27).

¹⁰ É um tema assíduo no pensamento medieval, em diversos contextos. São Gregório Magno diz, a respeito de Jó: assim como a culpa é maior daquele que é mau em meio dos bons, a bondade de Jó é ainda mais louvável, por ter-se manifestado entre os pagãos da terra de Hus (cf. SÃO GREGÓRIO MAGNO, 1950:1).

¹¹ Isso sem falar em místicos como São João da Cruz e Santa Teresa, pensadores modernos como Kant e Hegel, ou recentes como Bergson e Maritain. Pense-se também no muçulmano medieval Abubeker, para quem a vivência do belo gera felicidade e deleite perpétuos (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1962:345 e 346; ver também SUASSUNA, 1979:57sq).

¹² Segundo Plotino, o belo “não existe somente em formas visíveis e audíveis, mas também nas ações e nas operações interiores” (*apud* DE BRUYNE, 1963:I, 404 e 405).

¹³ O que ou quem é afinal o *Uno* de Plotino? Rios de tinta correram na tentativa de responder, mas as indagações persistem. Aliás, o próprio Plotino parece fazer questão de deixar o assunto em aberto: “Nenhum nome convém adequadamente à maravilha que é o Uno, pois ele transcende toda representação e todo nome” (PLOTINO, 1954:VI, 9).

¹⁴ Em sintonia com o mesmo assunto, Plazaola acrescenta: “Como o seu mestre Platão, Plotino tem a intuição de que a beleza deve ser algo que esteja essencialmente ligado à percepção; por isso afirma que a beleza é um inteligível que ‘resplandece e que deve definir-se por esse esplendor’. Sem dúvida, Plotino não pode desprender-se do seu objetivismo helênico: o belo é algo que existe objetivamente; mas é algo distinto do Bem, que ‘existe inclusive nos que dormem’. O belo, em contrapartida, necessita de alguém que esteja desperto e perceba: a *aparência*, que não basta em matéria de Bem, basta em matéria de beleza” (PLAZAOLA, 1970:28).

¹⁵ Na etapa final da experiência estética, que é a *visão do Uno*, “o êxtase contemplativo é fusão e identificação com o objeto. Poder-se-ia dizer, pois, que em Plotino a vivência estética consiste numa ‘simpatia’, posto que a beleza só se faz presente aos que a conhecem” (PLAZAOLA, 1970:31).