

## QUE É A ESTÉTICA? (\*)

ROMANO GALEFFI

Professor contratado de Estética

Se, como testemunham os maiores pensadores da humanidade, verdadeira “filosofia” não é aquela subitânea atração pela ciência que logo esmorece em frente das primeiras dificuldades, mas somente aquele imorredouro amor à Verdade que nunca deixa o espírito repousar em soluções dadas como definitivas, e que em cada solução procura as premissas para a solução de novos problemas; se a filosofia não consiste apenas numa série de elucubrações carecentes de tóda e qualquer relação com a realidade, e sim, no esforço de entender sempre mais profundamente o significado desta nossa vida em todos os seus aspectos, juntamente com as razões últimas que a justificam perante o organismo cosmico do qual é parte integrante, embora infinitésima, deveremos convencer-nos de que não só não é licito menosprezar o problema da arte — como muitos fazem, contudo — mas, além disso, que, ponderando bem, é este um dos problemas filosóficos mais interessantes e vivos, e sem dúvida alguma, o mais acessível aos jovens que pela primeira vez sintam um impelente desejo de abrir bem os olhos de seu espírito para a Verdade, isto é, para aquela suprema Fonte de luz longe da qual o homem não

---

(\*) Este é o texto integral de uma das conferências que o Autor proferiu por ocasião da sua presença em Porto Alegre, onde o Instituto de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul o convidara para comemorar o Centenário da morte do grande filósofo italiano Antonio Rosmini. Esta mesma conferência realizou-se a 21 de outubro, nos estabelecimentos da Faculdade de Filosofia, durante uma das reuniões do «Seminário de Estética» que o mencionado Instituto de Filosofia tomou a louvável iniciativa de organizar e que reúne semanalmente os estudantes de Filosofia e de Arquitetura para debaterem, com grande proveito recíproco, temas de filosofia da arte.

teria nenhuma razão de gabar a sua superioridade perante os outros seres da natureza (1).

E se é verdade — como muitos biólogos admitem — que na *ontogênese* é como se se reproduzisse uma síntese da *filogênese*, de forma que a infância, meninice e adolescência do indivíduo nos proporcionariam u'a imagem das primeiras épocas da evolução da humanidade, deveremos reconhecer que Vico tinha muita razão quando, na sua reconstrução ideal da história da humanidade, atribuiu aos primeiros homens uma "sabedoria poética".

Quem poderá negar — com efeito — que em cada adolescente sempre se esconde um coração de poeta? E dizendo *poeta* queremos dizer *artista*, qualquer que seja o campo de aplicação da sua fantasia, que nunca deixa de criar no reino do sonho o seu mundo encantado, antes ainda de têr a força de exteriorizá-lo. E é bem desde a meninice e a primeira juventude que quase todos os maiores poetas e pintores e esculptores e musicistas da terra se embrenharam nos árduos caminhos da arte, mesmo se um longo tirocínio, entretido de uma série interminável de obstáculos, de lutas, de angústias, de dúvidas, de desilusões, de suspiros e de lágrimas, devia transcorrer antes de alcançarem os cumes da perfeição e recolherem a palma da glória.

Contudo, mesmo sem querer considerar o caso do artista de gênio, que é um caso limite, se, em outras palavras, relativamente poucos são aqueles que se mostram capazes de realizar autênticas obras de arte, não há ninguém, acreditamos, que, apesar de infeliz e misero, não tenha acolhido e ocultado mais ou menos demoradamente, durante a sua primeira juventude, um sonho de beleza e de poesia, uma tácita aspiração a algo grandioso, sublime, imarcescível. E será bem esta profunda experiência, muitas vezes esquecida, mas sempre latente em algum recanto da nossa alma, e que a maioria dos estéticos concorda hoje em denominar de *lirica*, aquela que — talvez com maior eficácia do que qualquer outra experiência — poderá

---

(1) Acêrca do conceito de filosofia, veja-se o texto da nossa conferência: «O que é filosofia?», in: Arquivos da Universidade da Bahia, Faculdade de Filosofia — Vol. III, p. 17 e sgs.

oferecer a quem quiser que comece, ainda jovem, a emaranhar-se no áspero caminho da pesquisa filosófica, um campo de observações e de verificações que lhe consentirão — se bem guiado — de não cair tão facilmente em abstratismos estéreis e vazios.

Tinha, pois, muita razão o velho Croce, de afirmar que “a Estética, quando seja hábilmente ensinada, introduz, talvez melhor do que qualquer outra disciplina filosófica, à aprendizagem da filosofia, não havendo matéria que desperte tão cedo o interêsse à reflexão dos jovens como a arte e a poesia”.

Não se pense que nós queiramos aqui sustentar, a todo custo, que antes de mais nada começa a desenvolver-se o poeta, ou o artista em geral, e que só em seguida vem a idade da reflexão. Contudo, mesmo rejeitando *a priori* tôda teoria ou esquema preconstituído, é bem difícil negar que em linha geral os fatos parecem confirmar esta hipótese. E se há casos em que as coisas se apresentam sob um aspecto bem diferente (especialmente em certas camadas sociais onde, para vergonha da nossa gabada civilização, a mais sórdida miséria material e moral reina a tal ponto que muitas crianças são a cada instante perturbadas por cenas repugnantes e horrendas de um realismo cru e degradante, que acabam por não deixar mais lugar, em suas virgens fantasias sedentas de pureza e de sonho, senão para angustiosos pesadêlos), mesmo assim, não há homem verdadeiramente zeloso da felicidade de seus filhos que não procure salvaguardar-lhes aquele “direito de sonhar” que nós acreditamos ser uma das principais prerrogativas naturais da mocidade, e que deveríamos auspiciar que pudesse ser na medida do possível assegurado a tôda criança, para a felicidade e o progresso espiritual das futuras gerações.

Seja como for, mesmo admitindo que a exigência filosófica possa começar a revelar-se à consciência em qualquer idade e estar ligada indiferentemente a qualquer outro problema que não seja o estético, o que aqui interessa é timbrar que, desde quando tal exigência surja espontâneamente durante a adolescência (ou posto que nesta época da vida deva ser oportunamente estimulada, como nos parece razoável) o problema da arte será, sem dúvida, o mais acessível e o mais eficaz para

dar um senso de concreteness a esta inicial investigação especulativa. E bem quiséramos que estas nossas afirmações tivessem a fôrça de induzir aqueles que por competência e vocação foram chamados a traçar as diretrizes da instrução e da cultura das nações, a fazer com que a iniciação dos jovens nos estudos filosóficos, seja feita mediante uma bem orientada pesquisa do problema estético, ou seja, como veremos dentro em breve, do problema do belo e da arte.



Procuremos mostrar, agora, como não exista solução possível do problema da arte fora do campo filosófico, isto é, fora daquela racionalidade que não admite ressalvas ou limitações e que sempre visa alcançar o Absoluto, se reconheça ela ou não pertencente a uma tradição filosófica.

Todos sabem, ou mais exatamente presumem saber, o que seja “belo”, o que seja “arte”. Não há pessoa que goze de suas faculdades normais a qual, perante uma cena da natureza ou um produto do engenho humano (uma igreja, um teatro, um baixorelevo, uma pintura, uma sinfonia, um drama, etc), não passe — muitas vezes sem o perceber — da manifestação do seu sentimento imediato, que pode ser de *simpatia*, de *repulsão*, ou de *indiferença* (por exemplo: “me agrada”, “não me agrada”, “não me diz nada”), não passe a expressões mais empenhativas como as seguintes: “é belo!”, “é feio!”, “não é nem belo nem feio”, das quais expressões, a primeira pode traduzir-se na seguinte: “é uma obra de arte” e as outras duas nesta última: “não é uma obra de arte”.

Ora, expressões como as do primeiro tipo, por não irem além da exteriorização de um sentimento de preferência, meramente subjetivo e desprovido de qualquer pretensão de universal validade e de irrevogabilidade, corresponde substancialmente ao que comumente se chama de “gôsto” e, dêste ponto de vista bem podemos dar razão ao antigo provérbio latino segundo o qual “de gustibus non est disputandum”.

Mas, quando se começa a *discutir*, quando sôbre a base de uma preferência, às vezes decorrente de algum motivo sub-

consciente ou inconsciente, se passa subrepticiamente à pretensão de querer afirmar que êste algo que nos agrada ou repugna seja belo ou feio, que merece o nome de arte ou não, então não é mais suficiente um simples opinar, e a nossa afirmação — qualquer que ela seja — deverá ser sufragada sôbre a base de princípios racionais suficientemente probatórios, ou então, resignar-nos a bater em retirada em frente de quem quiser que apresente argumentos mais sólidos e convencedores do que os por nós aduzidos.

\* \* \*

Ora, o próprio fato de se ter sempre discutido em tórno dos “góstos” e de existir uma “critica de arte” que tem a finalidade precípua de julgar em públicos concursos, ou através de uma livre imprensa, as obras dos assim chamados artistas, torna mais que legitimo o surgir do problema de como seja possível *de jure* (pois, que seja possível *de facto* já o temos mostrado) discutir sôbre a beleza e sôbre a arte, e nós, por nossa parte, acreditamos que êste problema consista substancialmente em descobrir em base a qual princípio o homem se torna artista no sentido mais amplo desta palavra, isto é, tanto no sentido produtivo, como naquele simplesmente contemplativo que o revela capaz de sentir e amar profundamente o belo da natureza e da arte.

Se começarmos a tomar em consideração a atitude do homem da rua, quando êste emite sentenças ou dá palpites sôbre a arte (uma determinada obra de arte), não será difficil descobrir que o principio sôbre o qual o seu juizo se fundamenta é justamente o do gôsto subjetivo, isto é, aquele que tem como pedra de toque o *sentimento de agrado*.

A primeira consequência a que nos induziria êste principio seria a de devermos definir *o belo* e *a arte* como *aquilo que imediatamente agrada*. E até a etimologia da palavra *arte* pareceria apoiar esta solução, pois, o térmo grego “*arete*” significa “boa disposição do corpo ou da alma”, condição, esta, que não será difficil identificar com o próprio conceito do “agradável”.

Mas, enquanto nos limitarmos a olhar para o mero agradável, acontecerá — como quase sempre se verifica na realidade — que aquilo que agrada a um não agrada igualmente a outro. E não só haverá esta discordância de pessoa a pessoa, mas verificar-se-á, além disso, uma série de mudanças de gosto, mais ou menos sensíveis, na mesma pessoa, através do tempo e das diferentes circunstâncias psico-fisiológicas e culturais que de certa maneira não deixam de modificar — desvirtuando-a, muitas vezes — aquela natural e espontânea capacidade avaliadora, como cada um de nós poderá facilmente experimentar em si próprio.

Razão pela qual, deveríamos voltar ao “de gustibus non disputandum”; mas, admitir sem mais nem menos como aceitável esta máxima e continuarmos a fazer crítica de arte seria uma contradição nos termos, somente admissível à condição de fazermos um uso *dialético* da nossa *palavra* (tomamos aqui o termo “dialético” no sentido *sofístico*); a qual coisa só teria uma justificativa na pouco encomiável intenção de forçar os nossos semelhantes a aceitarem a nossa opinião, seja para satisfazermos a nossa vaidade, seja para torná-los instrumentos de um aviltante mercado.

Além disso, mesmo admitindo que a agradabilidade possa ser considerada como u’a condição *necessária* (embora seja grande a diferença que passa, por exemplo, entre o sentimento de agrado que produz em nós a representação de uma comédia e a aprezibilidade *sui generis* que nos provém do poder catártico de uma tragédia de Sófocles ou de Eurípidés), não julgamos, porém, minimamente *suficiente* tal condição para que se possa reconhecer nesta qualidade o sinal distintivo da beleza estética ou da arte. Isso costumamos explicar aos nossos alunos da Escola de Belas Artes pelo exemplo seguinte: — Um copo de água bebido quando estamos com sede não deixa de agradar. Nem por isso, contudo, diremos que é *belo*.

Qual será, então, o sinal distintivo de uma beleza e de uma arte universalmente reconhecíveis, isto é, aquele elemento em que todos possam e devam concordar, a despeito das preferências subjetivas de cada um? Este é o problema fundamental da estética, o qual é, sem dúvida, um verdadeiro pro-

blema filosófico. Com efeito êle visa pôr em evidência a própria essência da beleza e da arte; e, para sabermos em que consistam estas coisas, é indispensável sabermos, no mesmo tempo, o que é que não é belo, o que é que não é arte. A qual coisa só poderemos dizer depois de termos resolvido todos os outros problemas filosóficos, pois, então, estaremos em grau de saber, por exemplo, quando é que a arte se deixa contaminar pela atividade lógica, ou intelectual, ou científica em geral, ou por exigências utilitarísticas, ou moralísticas, ou políticas, ou religiosas, etc. Em outros termos, precisaremos conhecer qual é o campo específico de cada uma destas atividades do espírito humano, e até que ponto possam ligar-se entre si, para que possamos estar em grau de perceber quando é que a invadência de uma venha a comprometer a autonomia das outras. Em suma, o problema estético é problema filosófico devido principalmente ao fato de estar ligado a um dos aspectos fundamentais da vida do espírito humano, carecendo do qual a nossa visão do universo seria como mutilada e, portanto, insatisfatória.

Seja-nos, pois, licito frisar — à guisa de um corolário das afirmações precedentes — que ninguém poderá falar a esmo da beleza e da arte, e que nenhuma teoria ou simples frase que se queira formular em tôrno delas terá sentido fora de um sistema filosófico (implícito ou explícito) capaz de legitimá-las. Razão pela qual, como bem diz Stefanini, “nem mesmo aos poetas é permitido contradizer-se, quando êles re-fletem sôbre a natureza da poesia e querem fazer-se filósofos” (2). E é supérfluo relembrar que uma coisa é fazer arte, outra coisa fazer a teoria, isto é, a filosofia da arte. O artista, em quanto tal, é comparável a um passarinho que voa, o qual para voar não tem necessidade de conhecer a teoria do vôo, pois esta é imanente no seu complexo psicofisiológico sob forma de um mecanismo-motor preconstituído e portanto instintivo. Quem, ao invés, se põe a estudar as leis ou os princípios sôbre os quais se articula e desenvolve a ati-

---

(2) Luigi Stefanini: «Arte e Lingua — Arte e Persona — Arte e Scienza» CEDAM-Padova, 1954, pag. 41.

vidade artística, é comparável a Leonardo da Vinci que medita e escreve um tratado em torno do vôo dos pássaros. A qual última é uma atividade eminentemente filosófica, mesmo se quem a pratica seja a mesma pessoa do artista, naturalmente num momento diferente do da sua atividade criadora em virtude da qual é chamado com aquele nome.

\* \* \*

Depois destas considerações com que visamos sublinhar a impossibilidade de fazermos afirmações de certo pêso acêrca da beleza e da arte a não ser encarando a questão com espírito filosófico, seja-nos lícito gastarmos agora algumas palavras em torno da origem da Estética entendida como ciência sistemática do belo e da arte.

Começaremos por relembrar que a palavra "Estética" (latinamente: "Aesthetica") teve uma origem bastante recente na história da cultura. Foi, com efeito, o jovem filósofo berlinense Alexandre Amadeu Baumgarten que, no ano de 1735, usou pela primeira vez esta palavra na sua tese de doutorado intitulada: "Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus", obra esta em que manifestou a exigência de se efetuar finalmente uma tratação sistemática e exhaustiva do problema relativo à beleza e à arte, que até então se estudara só ocasionalmente e de maneira fragmentária.

Não são poucos os especialistas dêste problema que, em seguida ao considerável incremento que se deu ao estudo das obras de Vico nas primeiras décadas dêste nosso século, insistem em contestar a Baumgarten o mérito da fundação da Estética como ciência sistemática, não só pelo fato de ter sido superado em originalidade e profundidade pelo filósofo italiano, que já dez anos antes da publicação das "Meditationes" tinha editado a "Ciência Nova" (3), mas, sobretudo porque as suas

---

(3) Giambattista Vico: «Principii di una Scienza Nuova — D'intorno alla comune natura delle nazioni», segundo a edição de MDCCXXV — Sonzogno-Milano, 1910. Cfr. Especialmente o Livro III°.



afirmações pouco se adiantavam sôbre as teorias filosóficas de Leibniz inerentes ao mesmo assunto, as quais tinha herdado através da divulgação que delas fizera Wolff (4).

A questão parece-nos, contudo, um tanto ociosa, pois, é incontestável que Baumgarten teve a sorte e o merecimento de ter conseguido transmitir e fazer sentir a um grande número de contemporâneos a exigência de se abordar o estudo dos problemas relacionados à arte, com espírito rigorosamente filosófico. Vico, ao invés, não teve a sorte de ver a sua obra divulgada como merecia, e antes que ela fosse tomada em justa consideração e estudada a fundo devia transcorrer mais de um século e meio depois da sua morte.

Muito se discutiu — e ainda hoje se discute — sôbre o nome de “Estética” que pareceu e parece pouco adequado a designar a filosofia da arte e do sentimento artístico em geral, pois Baumgarten tirou o têrmo da palavra grega “*Aisthesis*”, que significa “sensação”, e não se vê, à primeira vista, qual ligação possa ter a esfera da “sensação” com a esfera do “sentimento”.

Mas, como dissemos, o nome, apesar de tudo, teve sorte, e se impôs rapidamente à aceitação universal. O próprio Kant que em 1781 intitulara “Estética transcendental” a primeira secção da sua “Crítica da Razão pura”, quase para frisar — a despeito do diverso uso que fizera Baumgarten da mesma palavra — como ela só fosse apropriada para designar a ciência da sensação pròpriamente dita, a qual se limita ao estudo do aspecto psico-fisiológico, contudo, quando sucessivamente — à distância de apenas nove anos — escreveu e publicou a terceira grande Crítica, a “Crítica do Juízo”, não pôde deixar de confessar a sua impotência a lutar contra um nome cujo uso já estava na moda, e não desdenhou de usar êle próprio o adjetivo “estético”, no sentido baumgarteniano da palavra, tôda vez que o reputou oportuno, e tanto pouca questão êle fez da impropriedade do têrmo, que dele se serviu até para

---

(4) Cfr. Croce: «Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale». Laterza-Bari, 1928/6ª ed. pag. 236.

intitular a primeira parte desta sua obra, assim como vários capítulos da mesma (5).

Cumpre-nos, todavia, olharmos as coisas além da mera aparência e mostrar que o termo escolhido por Baumgarten encontra a sua plena justificação quando encarado do ponto de vista da filosofia leibniziana. Declarara êle, com efeito, em suas "Meditationes", que com o nome de "Estética" tencionava significar "aquela ciência especial que estabelece as normas do conhecimento sensível" ("sensitive quid cognoscendi"), mas timbrava em precisar tratar-se de um conhecimento sensível "elevado ao seu máximo grau de perfeição", àquele mesmo grau que coincide com o conhecimento da *beleza*.

Ora, como é notório, Leibniz tinha conseguido transpor aquela espécie de abismo que segundo Descartes separava radicalmente a "substância extensa" da "Substância pensante" ("res extensa" e "res cogitans", isto é, o mundo da *sensibilidade* ou da *matéria*, e o mundo da *razão* ou do *espírito*, respectivamente). Com efeito, a exigência harmonística que animava o genial filósofo alemão (a mesma que devia levá-lo à descoberta do cálculo infinitesimal, ao mesmo tempo em que Newton alcançava igual resultado por outro cominho) o tinha induzido a interpretar estas duas essências como dois aspectos da única realidade espiritual, sendo que a primeira coincidia com o conhecimento sensível, caracterizado por idéias *obscuras e confusas*, e a segunda com o conhecimento racional, caracterizado por idéias *claras e distintas* (prerrogativa da evidência cartesiana), extremos êstes que estavam ligados por uma escada de infinitos valores intermédios, de forma que à igual distância entre os dois extremos (para exprimirmo-nos em linguagem geométrica) enucleava-se o que corresponde a um conhecimento *claro, mas confuso*, que pode ser considerado, ou como a própria sensação elevada ao seu máximo grau de

---

(5) A Iª. Parte, com efeito, intitula-se: «Crítica do Juízo **estético**» e os parágrafos 1º e 8º respectivamente: «O juízo do gosto é **estético**» e: «A universalidade do prazer num juízo **estético** é representada só como subjetiva» (frisos nossos).—

perfeição, ou como o conhecimento racional no seu mais ínfimo grau (“gnoseologia inferior”).

Assim, pela primeira vez, depois do ostracismo que o autor do “Discours de la méthode” tinha dado a tudo quanto não pudesse reduzir-se a idéias claras e distintas e que compreendia tôdas as manifestações da vida irreflexa, quais por exemplo o sonho e a fantasia, todo êste mundo riquíssimo e palpitante em que a arte encontra o seu lugar natural e que o mesmo filósofo menosprezara como que um produto dos *espíritos animais*, era agora reintegrado, com plenos direitos (graças ao propugnador do “monadismo” e da “harmonia preestabelecida”), no terreno da especulação, e considerado digno de tôda a atenção dos filósofos.

Razão pela qual, não nos parece que se possa revogar em dúvida a importância histórica que assume, no fundo, a escolha do nome “Estética” que, se é verdade (como nos parece) que foi sugerido por uma exigência polêmica, não se trata, contudo, de uma exigência passageira, representando ela, na história do pensamento, uma verdadeira revolução, respeito à maneira de considerar os fatos artísticos.

“Mais apropriado do que aquele corrente — escreve Luigi Stefanini a êste mesmo propósito (6) — seria o termo *Poética*, que remonta aos escritos de Aristóteles sobre a tragédia e que foi usado nos tratados estéticos do Renascimento. G. Gentile dava o título de *Filosofia da Arte* ao seu volume de 1931 sobre o assunto. Alguns estéticos alemães do princípio do século XX (Max Dessoir, Emil Utitz, W. Worringer, etc.) quiseram distinguir a *Estética* da *Ciência da Arte*, reservando à primeira a reflexão sobre o fato subjetivo da impressão da beleza e atribuindo à segunda o estudo do fato artístico na sua exteriorização social e técnica: é de se esperar — continua o ilustre catedrático da Universidade de Pádua — que não tenha seguimento esta má distinção, a qual divide o estético do artístico, logo na época que teve o mérito de conquistar a mais clara consciência de sua identidade”.

---

(6) «Arte e Língua, etc.», pág. 2 Ed. citada.

Apesar destas justíssimas considerações, não podemos deixar de insistir que, dado o significado eminentemente filosófico atribuído originariamente à palavra Estética pelo autor das "Meditationes", e dada também a transformação que o termo "Poética" sofreu, durante este último decênio, por obra de Paul Valéry, afastando-se sensivelmente do seu originário sentido aristotélico, parece-nos que o nome mais adequado a significar com uma só palavra a *filosofia da arte*, seja o de *Estética*, também para prestarmos uma justa homenagem à memória do primeiro propugnador desta disciplina.

\* \* \*

Pois bem, tendo reconhecido (como não podíamos deixar de reconhecer) que a Estética é ciência filosófica e que como tal começou a ser encarada somente lá pelo meado do século XVIII, não se pode negar que — embora em tom menor — sempre se estudou o problema da arte e do belo desde os tempos de Platão e de Aristóteles. Razão pela qual, prescindindo da opinião daqueles que, seguindo as pegadas de Zimmermann, concordam em fazer começar a história da Estética por Baumgarten, denominando "pre-história da Estética" todo o período a este antecedente, é claro que nenhum sério estudioso estará disposto a renunciar, por isso, a um controle sempre renovado no âmbito desta chamada "pre-história", especialmente depois das recentes reconstituições críticas do texto grego da "Poética" de Aristóteles, que nos consentem, hoje em dia, u'a mais segura avaliação do pensamento do grande Estagirita, com muita razão considerada, aliás, de grandíssima atualidade (7).

Para nós, a denominação de "pre-história da Estética" é lícita apenas como u'a expressão hiperbólica que vise significar a diversa intensidade com que o problema estético é enfrentado antes e depois de Baumgarten. Dado porém que não sabemos considerar a "ciência estética" (como, aliás, toda a filosofia) senão como "scientia in fieri" (e não "scientia per-

---

(7) Cfr. a Introdução à «Poética» de Aristóteles de Manara Valgimigli, no texto por ele traduzido e comentado — Ed. Laterza-Bari, 1934 — 2ª. Ed.

fecta”), não nos é possível admitir entre o primeiro e segundo período nenhuma diferença *de natureza*, mas somente *de grau*. E reputamos oportuno insistirmos nesta consideração, a fim de admoestarmos contra o perigo que corre todo cultor de estudos estéticos, que, por atribuir demasiada importância à divisão em aprêço, poderia ser induzido a sacrificar o estudo do primeiro período e privar-se assim de elementos eventualmente preciosos até para u'a mais profunda intelecção do segundo período.



Entre todos os problemas que concernem à especulação filosófica sôbre o belo e a arte, fundamental se revela o da relação que passa entre a atividade própria estética e as outras mais comuns atividades do espírito humano, o qual visa determinar o campo de específica competência de cada uma destas atividades e quais relações recíprocas sejam consentidas sem comprometer a autonomia de cada uma. Trata-se, em suma, de saber se, e como, no complexo entrosar-se de tôdas as tendências e capacidades que integram a personalidade humana num todo inscindível, se possa fazer distinção entre diversos *modus vivendi*, e até que ponto se possam reconhecer estas diferentes formas, sem devermos renunciar a uma concepção unitária do espírito.

Ora, posto que não fosse possível individuarmos e justificarmos criticamente a existência de uma atitude específica do espírito capaz de efetuar a criação artística e proporcionar a todos aquela especial sensibilidade que lhes consinta participar simpateticamente da mesma, correr-se-á o risco de cair no empirismo radical e de fazer derivar a obra de arte, não mais de um livre ato criador, mas sim, da fortuita combinação de elementos extrínsecos, ou heterogêneos. Assim, não haveria nenhuma outra discriminação possível fora do capricho, do acaso, ou de um presumido conjunto de regras técnicas capazes de originarem por si só a obra de arte, com a curiosa consequência de que as diferentes artes derivariam da simples existência de técnicas estruturalmente diferentes: sem mais podermos compreender, além de tudo, que coisa umas e outras tenham em

comum para devermos continuar a chamá-las com o nome comum de "arte", e sem mais podermos saber quando é que se trata de uma obra de arte, e quando de um simples produto da habilidade técnica.

Uma das maiores conquistas da estética moderna consiste justamente em ter tirado proveito do conceito da *arte* como *expressão*, que tinha feito a sua primeira aparição no pensamento cristão da Patrística e da Escolástica. Acontece, porém, que tudo aquilo que se efetua por obra do homem, ou que se manifesta simplesmente no silêncio da sua intimidade (uma intuição, uma inspiração, uma intenção, um sentimento qualquer) é sempre algo *expresso*, ou seja, sempre reveste-se de uma forma mais ou menos definida, mais ou menos simbólica, mas sempre, contudo, percebível aos olhos do espírito que cria e contempla, e, contemplando, cria. E então, se tudo é expressão, como poderemos mais reconhecer uma expressão artística e distingui-la de uma expressão lógica, científica, econômica, moral, religiosa e metafísica?

A arte foi recentemente definida como o momento *encantado*, isto é, como o momento *lírico* da *expressão absoluta*, enquanto nas outras atividades humanas a expressão é considerada como *relativa* a tôdas as infinitas condições econômicas, sociais, históricas, metafísicas às quais é assujeitada a pessoa humana. Nas normais condições do perceber, experimentar, raciocinar e querer, o ato humano ficaria, assim, sempre aberto semânticamente e intencionalmente sôbre uma excedência de ser e de realidade, ou seja, seria trâmite a algo diferente que se apresenta como fim a ser alcançado. Mas, a *expressão lírica* seria, ao invés, um ato autônomo que é fim a sí mesmo, refulgindo daquela luz que a própria alma projeta sôbre ela (8).

Assim sendo, a *expressão absoluta* que com a sua magia suspende e liberta todo nosso juízo e tôda nossa angústia numa espécie de estado de graça (que na sua instantaneidade participa, contudo, da estabilidade do *eterno*), tem o poder de introduzir-nos nas mais excelsas esferas da vida espiritual e é por esta prerrogativa que reconheceremos a beleza e a arte.

---

(8) Cfr. Stefanini: Op. cit. pág. 33.—

Estas continuarão a ser definidas em mil e mil formas pelos estéticos futuros (justamente porque a expressão dos estéticos, como expressão filosófica, é semântica e, como tal, visa adequar-se sempre mais perfeitamente a uma forma de *ser* que pela sua inefabilidade só pode ser definida por aproximações: assim como do “Uno” segundo Plotino, poder-se-á dizer dela antes o que não é, do que aquilo que realmente é); mas, uma vez admitida a arte como efetiva e real forma de ser, quem quiser que não deixe contaminar a sua capacidade de juízo por influências perturbadoras, poderá e deverá reconhecê-la à sua passagem e ser em grau de repetir com Goethe: “para, ó instante, es belo!”.

Em substância, uma coisa é a arte, uma coisa é a filosofia, e como bem afirmou Rosmini, o grande filósofo do qual se celebra este ano o centenário da morte, “especular sobre uma coisa, não quer dizer converter a coisa em especulação, ou absorvê-la por meio desta mesma especulação” (9).

Por tudo aquilo que dissemos até aqui, é fácil compreendermos como à questão da autonomia da arte e do entrosamento da atividade estética com tôdas as outras formas da atividade espiritual, esteja estritamente ligada a questão da linguagem. Várias e contrastantes são as teorias sobre a linguística, de forma que se torna indispensável, antes ainda de tomar posição a respeito, examiná-las tôdas de um ponto de vista filosófico, quanto mais possível amplo e coerente, em relação com todos os outros problemas da vida espiritual. De um lado se considera, por exemplo, a *palavra* como arte (no seu mais amplo significado de *expressão*, também o gesticular de um mudo; também um simples olhar, é *palavra*), e, por outro lado, a palavra é considerada como um simples meio convencional de comunicação, um produto da evolução social que não se identifica com o pensamento. Dar-se-á razão à primeira solução, ou então, à segunda, ou dever-se-á procurar, de preferência, harmonizá-las, se possível, de um ponto de vista que justifique uma e a outra posição limitadamente a certas determinadas condições? Este é o problema cuja solução não deixará de ter

---

(9) A. Rosmini: «Introduzione alla Filosofia» — An. Romana Editoriale — Roma, 1934 — pág. 103.—

a sua repercussão sôbre todos os outros problemas da Estética.



Outro problema muito importante, mas que nos limitaremos apenas a apresentar, é aquele que concerne à relação entre *arte* e *moral*. Historicamente o encontramos pela primeira vez no “*Ípia Maior*” de Platão, onde o grande filósofo, após ter revelado uma tímida exigência autonomística no que tange à beleza, acaba congelando todo ulterior anseio de pesquisa na provisória e um tanto dogmática hipótese da *unidade de beleza e bondade*. A esta tese que é conhecida sob o nome de “estética moralística, ou pedagógica” e que prevaleceu, por exemplo, durante tôda a Renascença, se contrapõe antiteticamente à famosa fórmula programática da *arte pela arte*, característica da época romântica.

Ora, é possível admitirmos que a arte — pelo fato de não dever ser influenciada por elementos estranhos à pura atividade fantástica e ao puro sentimento lírico (e, por isso, nem mesmo por preocupações moralísticas) — seja imoral?

Êste problema está, sem dúvida, muito ligado com aquela da *humanidade da arte*, o qual se polariza no seguinte dilema: “é a arte indiferente ao conjunto dos sentimentos e das experiências que formam o patrimônio espiritual de cada um, ou então deve saturar-se de todos êstes elementos, embora sem reduzir-se a uma simples resultante mecânica dos mesmos?”

Limitar-nos-emos apenas a observar que não existe o “*purus artista*”, assim como não existem o “*purus mathematicus*”, o “*purus homo oeconomicus*”, o “*purus homo practicus*”. Um homem pode ser eminentemente e prevalentemente artista, mas nem por isso deixará de ser também homem prático, ou homem econômico, etc., pelo menos em breves momentos da vida de todos os dias, ou em circunstâncias especiais. De sorte que, em qualquer instante da sua existência, tôda a experiência acumulada durante êsses diferentes momentos, estando sempre presente à consciência embora só implicitamente, não deixará de se revelar por transparência, ora modelada e purificada pela fantasia (momento artístico ou es-



tético), ora posta em categorias pelo intelecto abstraente (momento filosófico e científico), ora materializada ou geometrizada para fins utilitários (momento econômico), ora encarada sob a influência de preocupações escatológicas ou de sentimentos místicos (momento ético-religioso).

Mas, desde que se trate de tomar em consideração o momento artístico, aí, se a exigência da moralidade (como aliás qualquer outra que não seja aquela fantástica) tivesse que entrar em jogo e ser posta em evidência a tal ponto que o espírito lírico viesse a ser sobrepujado ou obnubilado por ela! Se não quisermos que a obra de arte fracasse, tal exigência deverá ter ingresso nela apenas como um sentimento sublimado pela fantasia, isto é, despojado de todo interesse extrínseco impelente e coagente.

Por outro lado, admitindo também que algo imoral viesse a transparecer de maneira evidente na realização artística, parece-nos que se darão dois casos possíveis: ou este algo terá passado pelo filtro regenerador da fantasia de maneira a aparecer como purificado por aquele poder catártico que Aristóteles atribuía à tragédia; ou então um sentimento impuro e degradante prevalecerá e tomará corpo na forma do feio, onde não há mais lugar para aquele lirismo que é o sinal infalível da criação do gênio.

Arte imoral, pois, — embora não possamos por enquanto ir muito além de uma simples ilustração do nosso ponto de vista — não é nada mais que uma contradição nos termos, e será portanto u'a monstruosidade, para toda pessoa de bom gosto e para todo verdadeiro crítico de arte, muito mais repelente do que uma obra de arte contaminada por uma preocupação moralística ou pedagógica que à finalidade prática sacrificasse a imaginação, sufocando com uma demasiado alta nota de "bondade" uma nota demasiado tênue de "beleza" (10).

Assim, outras e outras questões se entrelaçam e se chamam uma à outra reciprocamente, na riquíssima problemática

---

(10) Para tal questão, reenviamos o leitor ao cap. IV, par. «e» da nossa tese de livre docência intitulada «A Autonomia da Arte na Estética de B. Croce» — Bahia, 1954, tese esta que só poderá circular depois da realização do mesmo concurso para o qual foi redigida.

estética, da qual só tencionamos proporcionar, aqui, uma simples imagem despida de tôda e qualquer aparência sistemática e que não deixará, por isso, de parecer um tanto impressionística aos conhecedores da matéria, mas que confiamos possa servir, contudo, como suficiente introdução para todos aqueles que desejem iniciar-se no estudo desta disciplina.

Continuando, pois, esta espécie de pintura que (para ficarmos na metáfora) começámos a executar por pinceladas largas e raras, diremos ainda que ao mesmo problema da individuação das características específicas do ato artístico em geral está ligada também a questão que se polariza entre as duas seguintes soluções antinômicas: — E' a verdadeira arte uma espécie de sereno êxtase contemplativo de um objeto em que a subjetividade se perde e se esquece, assim como a alma no "Nirvana" segundo os budistas; ou então ela deve fazer com que o objeto se resolva todo no dinamismo absorvente da personalidade? — (Apolo ou Dionisos? Classicismo ou Romantismo? Fídias ou Hölderlin?). Ou não deveremos, ao invés, tentar uma solução da aparente antinomia, de maneira a chegarmos, por exemplo, à conclusão de que as duas exigências são ambas legítimas e que nunca se encontram completamente separadas? (embora cada uma delas possa apresentar-se e ressaltar ora com maior, ora com menor evidência), e que, afinal de contas, a arte pode ser autêntica obra de gênio, e portanto autêntica arte, seja se caracterizada por um acento clássico, seja por um acento romântico?

Assim, Croce, por exemplo, que sem dúvida compartilha êste último ponto de vista, declarou repetidas vezes (depois de ter elevado o conceito de "clássico" de simples categoria histórica a conceito meta-empírico) que tôda verdadeira obra de arte é sempre "clássica", no sentido melhor que se pode atribuir a esta palavra que é feita para evocar "uma particular fusão do primitivo e do cultivado, da inspiração e da escola" (11), e mesmo se a obra mesma pertencesse historicamente ao

---

(11) Cfr. Croce: «Nuovi Saggi di Estetica», pág. 132 — Laterza — Bari, 1948 — 3ª. ed. e também: «Conversazioni Critiche» Va. Série — pág. 63 — Laterza — Bari, 1951 — 2ª. ed., do mesmo autor.

chamado movimento romântico, ou — se possível — ao próprio movimento futurista.

\* \* \*

Um problema da máxima importância é aquele da relação que se estabelece entre *conteúdo* e *forma* na arte, ao qual se reportam vários outros problemas estruturalmente idênticos, graças ao jogo dialético que vê empenhados o aspecto espiritual ou ideal, de um lado, e o aspecto material ou sensível, do outro lado; aspectos estes que sempre se encontram inscindivelmente ligados na síntese artística, qualquer que seja o estilo ou a corrente a que esta última possa ser reconduzida.

Limitar-nos-emos a enunciar algumas dessas questões sob a forma simplificada dos dilemas em que se polarizam as respectivas soluções: “Racionalismo ou Sensualismo?” (Boileau ou Du Bos?); “claro acabamento formal ou falta de contornos sensíveis?” (Raffaello ou Leonardo?); “Realismo ou Surrealismo?” (Zeusis ou Picasso?) e, sob outro aspecto: “Comunicativismo ou Hermetismo?” (Manzoni ou Ungaretti?): “exaltação do sentimento humano ou árido e frio jogo formal?” (Tirteu ou Kandinski?); “arte independente de toda influência espaço-temporal ou determinismo histórico-social da forma artística?” (Croce ou Dilthey-Wölflin-Focillon?), e ainda: “inspiração genial ou perícia técnica?” (Croce ou Valéry?) (12).

A simples título exemplificativo, vamos examinar, agora, um pouco de perto este último problema, sem porém a mínima pretensão de querermos chegar a uma solução definitiva e irrevogável, mas apenas para iniciarmos, se possível, um frutuoso diálogo com quem quiser que se interesse no assunto.

\* \* \*

A relação entre inspiração e técnica na arte não é, se bem se observe, outra coisa senão um dos aspectos mais discutidos do problema concernente à relação de forma e conteúdo, a que

---

(12) Cfr. ainda Stefanini: «Estetica come scienza della parola assoluta» Cap. Iº — CEDAM — Padova, 1952.—

aludimos acima. Uma tal questão, muitas vezes, é resolvida no decorrer da história da cultura ocidental, no sentido de considerar a inspiração artística como o elemento essencial ou o aspecto fundamental da realização artística, de forma que, ao lado dela, todo tirocínio feito sôbre a base de regras ou cânones ou esquemas preconstituídos, é menosprezado e rejeitado como empecilho inútil e quase sempre prejudicial aos livres vôos da fantasia de um artista de talento (tendências românticas). Por outro lado, e com não menor instância, afirma-se que cada verdadeiro artista deve saber lançar mão de todos os achados da experiência artística codificada em tratados, ou transmitida pelos mestres aos seus discípulos, não sômente no que concerne à escôlha dos materias que possam garantir uma duradoura conservação da obra de arte, mas, além disso, no que diz respeito ao estudo cuidadoso — mesmo se às vezes fastidioso e tedioso — das leis da natureza consideradas em seu aspecto fenomênico (anatomia, perspectiva, meteorologia, etc), e deve saber tirar todo o proveito de um assíduo e demorado trêno de seus órgãos e de todos os instrumentos auxiliares de que dispõe, alguns dos quais êle próprio idealizará e fabricará com suas mãos, sem nunca deixar de efetuar um estudo atento e reverente das obras primas que os seus predecessores legaram à posteridade para edificação da mesma.

Uma terceira solução resultante de uma exasperação da exigência formal assinalada na segunda e que se opõe anti-teticamente à primeira solução, consiste em considerar o estudo da técnica e todo aspecto fôrmal como o essencial, e em rejeitar indiscriminadamente todo o resto. Por êste caminho, chega-se àquele formalismo retórico e enfadonho que é típico do “barroquismo”, do “marinismo” ou “seiscentismo”, do “eu-fuismo”, do “gongorismo” e do “preciosismo”, atitudes, estas, caracterizadas tôdas pela comum preocupação hedonística e sensualística de transformar a arte, qualquer que ela seja, em instrumento de prazer ou de maravilha, e que caem, por isso, no convencional e no extravagante.

Mas, não se pense que com esta enumeração de “ismos” seja aqui nossa intenção condenar aprioristicamente algum estilo: o “Barroco”, por exemplo, o qual, apesar de ter surgido

como consequência de uma geral aplicação dos princípios estéticos do “marinismo” (13) no campo das artes plásticas em geral e da arquitetura em particular, não deixa, por isso, de representar uma grande época na história da arte, contando com inúmeras obras primas e não poucos artistas de gênio dignos de desafiarem os séculos e o esquecimento.

Ora, à parte o fato de não termos direito de julgar nenhuma obra de arte em função do estilo ao qual se reconduz às vezes arbitrariamente, (pois, de preferência, é o estilo que deriva, por um processo de abstração, do conjunto das obras realizadas numa ou noutra época, as quais podem ser autênticas obras primas a despeito de tóda maneira pseudo-crítica de julgar) o que nos interessá considerar neste momento não são as normas que devem regular a crítica de arte, e sim, os princípios da Estética como ciência geral da arte.

Pois bem, pela simples enunciação que fizemos das três principais soluções do problema em aprêço, já podemos deduzir que quando se fala em técnica artística, ela não deverá manifestar-se à primeira vista como algo preconstituído aplicado por fora a um hipotético conteúdo artístico e dêste separável à vontade mediante um simples processo analítico, mas, de preferência, esconder-se completamente na perfeição formal da obra de arte já realizada. Em outras palavras, quanto mais a técnica será perfeita, tanto mais o observador deverá ter a impressão de que aquela obra tenha nascido sòzinha, como por um processo espontâneo da natureza. Não é por outra razão que em presença de flores artificiais se diz que são tão belas que parecem naturais.

---

(13) A propósito do «marinismo» ou «seiscentismo», que tendo surgido na Itália por obra de João Batista Marino, não tardou em se tornar o tema dominante de todos os movimentos artísticos e literários europeus a que temos aludido acima, seja-nos aqui lícito recordar os famosos três versos do poeta italiano em questão, pois é justamente nêles que se resume o programa estético, ou se quisermos «anti-estético» de todos êsses movimentos:

«È del poeta il fin la meraviglia:  
 (parlo dell'eccellente e non del goffo)  
 Chi non sa far stupir, vada alla striglia».

Eis a nossa tradução: «E' finalidade do poeta suscitar maravilha — (falo do poeta excelente, não do desajeitado) — Quem não sabe assombrar, que vá limpar os cavalos».

Mas, antes de prosseguirmos, procuremos refletir um pouco sôbre o conceito de *técnica* a fim de delimitá-lo melhor. Nós distinguimos entre três faces da técnica, conforme o ponto de vista do qual se considera êste conceito: há uma técnica que chamaremos "*avant la lettre*" e que consiste num determinado conjunto de regras práticas e conselhos que o principiante procura aprender de tratados ou que lhe são ministrados pelo Mestre; uma técnica que diremos "*dans la lettre*": aquela que constitui a própria capacidade expressiva do grande artista e que se realiza plenamente na unidade orgânica de cada uma de suas criações; e finalmente uma técnica que denominaremos "*après la lettre*", a qual o próprio artista deduz, por um ato de reflexão, da sua maneira de criar e que enquanto do seu ponto de vista é um conjunto de regras *a posteriori*, do ponto de vista do aprendiz será considerado como algo *a priori* e coincidirá, pois, com a técnica "*avant la lettre*".

E' claro que destas três espécies de técnicas, sômente a segunda é que deve ser levada em consideração na avaliação de uma obra de arte, pois que é a única que esteja intrinsecamente ligada ao livre ato criador do gênio artístico: as outras duas não são senão abstrações que só têm valor de um ponto de vista didático. Assim, a técnica "*dans la lettre*" representa todo o elemento formal, isto é, todo o elemento sensível e, por isso ainda, tôda a arte de um artista, pois, ela forma uma unidade inscindível com o conteúdo sentimental que a anima, conteúdo êste que, como já vimos ligeiramente, é o elemento lírico, a verdadeira alma da obra de arte.

Adquirir uma técnica de expressão é como enxertar no nosso organismo um mecanismo capaz de ampliar e incentivar seus dotes naturais. Observe-se, por exemplo, o que acontece quando pretendemos escrever à máquina sem nunca ter visto antes um teclado dactilográfico. No começo será necessário um esforço considerável para localizarmos a cada instante a posição das letras, esforço êste que dificultará bastante a possibilidade de pensarmos profundamente. Razão pela qual, se — mais do que aprender a escrever à máquina — se tratar de ter que escrever um poema ou uma dissertação filosófica, será aconselhável deixar o teclado e confiar à mão e à costumeira

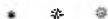
caneta as palavras e as intuições que jorram do pensamento e que é necessário sejam logo firmadas no papel, antes que desapareçam do quadro flutuante da consciência.

Mas, voltando ao exemplo da aprendizagem dactilográfica, não há dúvida de que o esforço que faremos inicialmente para localizar as letras se tornará paulatinamente sempre menor em proporção inversa ao aumento do exercício e da prática. Verificar-se-á, assim, que à certa altura, a simples visão de um trecho a copiar fará com que os nossos dedos se movimentem como por encanto, com tanta espontaneidade e precisão que poderemos até copiar e falar ao mesmo tempo, sem que fique minimamente prejudicada a transcrição. O mesmo acontecerá quando, ao invés de uma máquina dactilográfica se trate de um piano, de um violino, ou então de côres e de pinceis, seja para efetuar a leitura e a interpretação de um trecho de música ou a cópia de um desenho ou de uma paisagem, seja para a expressão de um sentimento lírico que jorra da alma em forma de imagens luminosas ou de frases melódicas e harmônicas.

Por isso, se quisermos defender o ponto de vista da liberdade da arte (segundo o qual a verdadeira arte não pode sujeitar-se a nenhuma regra que venha imposta de fora, a nenhuma norma tradicional, tendo o artista pleno direito de escolher livremente as próprias normas, a própria técnica), não devemos esquecer, contudo, a profunda admoestação do Barão de Verulam, segundo a qual "*natura non nisi parendo vincitur*", isto é, a natureza não se deixa vencer senão na medida em que somos capazes de obedecer-lhe. Em outras palavras, ninguém, a rigor, nasce já livre, pois, a verdadeira liberdade exige sempre um esforço às vezes muito penoso para que se possa conquistá-la. Pelo que, as explosões mais livres e espontâneas de uma alma artisticamente inspirada são condicionadas por um preliminar e diuturno exercício de paciência e de dócil obediência.

Já vimos como tôdas as experiências da vida concorrem a preparar o terreno à manifestação do gênio criador, experiências estas que formarão ou contribuirão a formar o seu patrimônio espiritual. Não seria justo, pois, que dêste tesouro de experiências sentimentais e intelectivas eliminássemos aquela

especial experiência que é fruto de um assiduo confronto das capacidades naturais do homem com os instrumentos necessários à arte, com a matéria que deverá ser plasmada e vivificada, e portanto, com toda a história da cultura, mediante um assiduo e amoroso estudo das mais conhecidas obras primas que foram criadas pelos maiores gênios artísticos da terra.



Cai-se, muitas vezes, no erro de investigar acêrca do *conteúdo sentimental* de uma obra de arte, fora de toda relação com a *forma expressiva* da qual sempre, necessariamente, se reveste em cada realização artística. Ora, não será difícil compreendermos que nem todo sentimento humano pode ser qualificado *sic et simpliciter* de sentimento estético. Não se encontrava certamente em condições de gozar esteticamente e apreciar um espetáculo de arte com aquele desinterêsse e serenidade de espirito que são para isso indispensáveis, aquele soldado da anedota (a tal respeito muito significativa) que, assistindo pela primeira vez, com o coração pipitante de crescente emoção, a uma representação teatral da paixão de Cristo, quando chegou o momento em que um dos carrascos se dispunha a cravar nas carnes do Redentor o primeiro prego destinado a fixá-Lo na cruz, não podendo permitir semelhante impiedade, sacou de um revolver e disparou — feito uma fúria — contra o ator malaventurado.

Por outro lado, estuda-se a forma artística sem procurar relacioná-la minimamente com aquele conteúdo sentimental que constitui a causa originária e a permanente estrutura do seu encanto. Fala-se, assim, de uma evolução das formas consideradas por si próprias, e, por êste mesmo caminho há até quem chegue à aberração de falar numa presumida *morte da forma bela*, com a conseguinte admissão da existência de uma “arte feia” (14).

---

(14) Trata-se de uma tese muito na moda nesta primeira metade do século XX. — Cf. a Introdução a «Poética» de Aristóteles de Manara Valgimigli, pág. XIV, Laterza — Bari, 1934 — 2ª. ed.; e E. Bignami: «La Poetica di Aristotele etc.», Le Monnier, Firenze, 1932; como também: L. Stefanini: «Problemi attuali d'arte» — Cap. IV — CEDAM, Padova, 1939; e L. Krestovsky: «Le problème spirituel de la Beauté et de la Laideur» — Presses Unirsitaires de France — Paris, 1948.—



Prescindindo desta formulação paradoxal, que só pode ser justificada por uma exigência polêmica, a questão que concerne ao feio na arte assume geralmente duas teses antitéticas: enquanto por um lado se nega que o feio possa tornar-se matéria de arte, outros admitem que o informe, o deforme e o disforme possam constituir os próprios elementos estruturais e formais de uma obra de arte.

Uma clara e suadente solução dêste dilema, que não é aliás, tão novo assim como se pensa, já a encontramos antecipada numa obra do grande estético Francesco De Sanctis, a qual pertence ao último quartel do século passado. Resume-se, tal solução, nas seguintes palavras: “Diz-se que o feio não seja matéria de arte e que a arte seja representação do belo. Mas, é arte tudo aquilo que vive, e nada se encontra na natureza que não possa estar na arte. Só não é arte aquilo que tem forma defeituosa ou em si contraditória, isto é, o informe ou o disforme; e, por isso, não é arte o confuso, o incoerente, o dissonante, o convencional, o conceituoso, o alegórico, o particular: tudo isto não é vivo; é esboço ou abôrto de artistas impotentes. O resto, “belo” ou “feio” que se chame em natureza, esteticamente é sempre belo” (15).

Êstes e outros muitos problemas gerais, que só podem ser examinados e verificados de maneira concreta quando resuscitados através de tôdas as fases principais pelas quais passaram durante a pre-história e história da Estética, assumem sem dúvida um interêsse muito mais elevado quando sejam revividos no âmbito de cada uma das artes conhecidas.

Surge assim a *filosofia das artes* (que por sua vez se subdivide em tantos capítulos, — distintos pela arte que cada qual tem por objeto — como sejam: *filosofia da arquitetura*, *filosofia da música*, *filosofia da dança*, etc.), não somente não é concebível fora da Estética, mas, poderíamos dizer, de preferência, que é a mesma Estética aplicada ao campo específico de cada arte. Ela constitui, aliás, a mais válida contraprova para defender a tese da *unidade das artes*, ou seja, para mostrar que,

---

(15) Fr. De Sanctis: «Storia della letteratura italiana» vol. I pág. 184 — Laterza — Bari, 1949 — 4ª. ed.—

através de uma variedade considerável de materiais e instrumentos técnicos e modalidades expressivas, a fonte de todas as artes é sempre a mesma, e que cada uma representa uma diferente imagem daquela "concordia discors", daquela unidade e universalidade do múltiplice que é prerrogativa da "razão poética".

Assim, este último ramo da Estética que visa a justificar racionalmente o manifestar-se de cada arte em relação aos meios expressivos que lhe são característicos, nos aproximará do estudo da obra bela considerada na sua singularidade, ou seja, nos iniciará nos mistérios da *crítica de arte*.

E é, com efeito, ainda tarefa da Estética fixar as normas desta outra disciplina, apontando ao crítico de arte as atitudes a serem evitadas nesta delicadíssima operação avaliadora e ao mesmo tempo ilustradora daquelas inefáveis mensagens que os artistas de gênio trazem, com as suas criações, à humanidade, muitas vezes curvada sob o peso de suas provações. É através destas mensagens que o "Eterno" descende no "contingente", alimentando assim a chama do espírito humano, para vós sempre mais livres e sempre mais altos, na direção do Ceu, na direção do Absoluto.