

O feio e seu estatuto de identidade artística entre Platão e Aristóteles^{*}



Emmanoel de Almeida Rufino¹

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB)

Resumo:

Desde Homero, costumou-se representar beleza e feiúra moral correlacionando tais características a aspectos físicos. Quando suas personagens representadas são insolentes e imorais, também são feias fisicamente; essa perspectiva artística encontrará no pensamento metafísico de Platão uma fundamentação que se consolidará hegemonicamente na tradição cultural do Ocidente, influenciando gerações de pensadores a extraditarem o feio do universo da arte. Contudo, contra a concepção de que o feio é a negação da arte, um pensador se posicionou — de modo pioneiro e por muito tempo solitário — contra essa convicção: Aristóteles. Neste artigo analisaremos as implicações filosóficas dessa querela no pensamento estético ocidental.

Palavras-chave: Aristóteles; Arte; Feio; Platão.

Abstract:

From Homer, it is common to represent the beauty and ugliness moral correlating such features to physical aspects. When your characters represented are insolent and immoral, are also physically ugly; find this artistic perspective in metaphysical thought of Plato reasons which will consolidate hegemony in the Western cultural tradition, influencing generations of thinkers to extradite the ugly of the universe of art. However, against the conception that the ugly is the negation of art, a thinker positioned itself — so pioneering and long lone — against this conviction: Aristotle. In this article we will analyze the philosophical implications of this dispute in Western aesthetic thought.

Keywords: Aristotle; Art; Ugly; Plato.

Résumé:

Depuis Homère, il était de coutume de représenter la beauté et la laideur morale corrélant ces caractéristiques pour l'aspects physiques. Lorsque leurs personnages représentés sont insolents et immoraux, sont également physiquement laid; ce point de vue artistique trouver — dans la pensée métaphysique de Platon – raisons qui vont consolider l'hégémonie dans la tradition culturelle d'Occident, en influençant des générations de penseurs d'extrader le monde laid de l'art. Cependant, contre la conception que le laid est la négation de l'art, un penseur était — si pionnier et long

^{*} Recebido em 15 de maio de 2013. Aprovado em 17 de dezembro de 2013.

¹ Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do IFPB (Filosofia). Graduando em Letras Clássicas (grego e latim) na UFPB, é Mestre em Filosofia pela UFPB e Doutorando em Educação pela UFPB.

solitaire — contre cette conviction: Aristote. Dans cet article, nous analyserons les implications philosophiques de ce conflit dans la pensée esthétique occidentale.

Mots-clé: Aristote; Art; Laid; Platon.

Introdução

Por que, atualmente, ainda é demasiado comum — em meio a uma cultura tão plural (em suas manifestações) como a ocidental — ouvirmos de tantas pessoas observações estéticas tão negativas em relação a obras de arte que exploram o feio, como objeto de representação? Por que ainda é veemente a confusão entre um objeto de representação e a arte que o representa,² quando se rotula uma obra como feia somente por ter ela abordado objetos feios? É muito comum, hoje em dia, que muitos de nossa cultura – diante de uma obra-de-arte — dimanem juízos negativos (e até de repúdio) tão logo sejam envolvidos por representações que exponham objetos marcados pela feiúra, seja — por exemplo — através da audição de versos que enunciem sentimentos confusos ou cenas nauseantes, ou mesmo pela observação de traços de uma pintura que, por via dos olhos, invadam a alma do observador com imagens disformes, brutais, repugnantes. Impera, pois, a concepção de que toda arte é necessariamente bela, e, assim sendo, o feio é a negação da arte.

Tão logo colocadas no íntimo diálogo estético³ com versos como os de Augusto dos Anjos (que tantas vezes trazem à tona elementos

² O feio representado passa a *contaminar* toda a obra, fazendo com que sua artisticidade seja julgada não pela representação em si, mas por aquilo que foi representado.

³ Tomemos aqui a carga de sentido que o termo *estética* porta em sua etimologia, a saber, *aisthesis*, que remete ao campo da sensibilidade, significando sensação em quem se defronta com um objeto representado.

da condição cadavérica e cruel do humano), a grande maioria das pessoas de nosso tempo não hesitaria em repudiá-los criticamente, julgando-os feios, não só naquilo que representam, mas no sentido do não-artístico, dizendo: *Eis uma arte feia! Não há nela beleza alguma!* Destarte, não teriam destino diferente, pinturas como *Guernica*, de Pablo Picasso, cuja representação expõe o esquartejamento da alma humana ante a crueldade da guerra, ou outra qualquer que revele o grotesco, como nos desfigurados rostos fantasmagóricos em *Os retirantes*, de Cândido Portinari. Eis aqui, o cerne de nossa provocação inicial: por que a fealdade do objeto representado destitui estas (e outras) obras de serem consideradas artísticas? Por que a representação do feio direciona os juízos estéticos para uma súbita negação (condenação) de sua qualidade artística?

Colocando nossa reflexão no solo contemporâneo, poderíamos, em princípio, tentar buscar a fonte desses problemas analisando as conjunturas dos fatos sociais que nos abarcam. Desse modo, as motivações possíveis de esclarecer esse notório repúdio pelo feio podem se manifestar, em parte, se lembrarmos que as bases culturais de nossa época estão fundadas — como alertaram os teóricos da Escola de Frankfurt — numa industrialização dos gostos, dos valores, etc., a fim de que, padronizados, funcionalizem a alienação para o consumo programado. Isto parece claro, ao percebermos que não há espaço para o feio no universo capitalista, já que o feio nos remete a conceitos como ruim, não-funcional, inútil, descartável, aspectos abomináveis a um sistema econômico que subsiste dos princípios

positivistas da ordem e do progresso. Contudo, os fatos sociais que apontamos aqui não passam de sintomas históricos das *causas primeiras* dessa conjunção entre o feio e o mal; por isso — neste artigo — investiremos nossos esforços analíticos na tentativa de apontar e dissertar sobre as *origens* dessa concepção estético-moral ainda tão arraigada no pensamento contemporâneo.

Esse imediatismo com que são emitidos os juízos da maioria das pessoas acerca da não-aceitação do feio como arte, parece residir primordialmente no mundo clássico, berço racional de nossa civilização, onde estão deitadas as raízes de nosso imaginário cultural. Os preconceituosos juízos estéticos de que falamos anteriormente assim o são por terem sido preconcebidos no ventre de toda uma tradição estética herdeira da literatura e da filosofia grega, desde Homero até Platão. É da filosofia platônica que “decorre a identificação da arte com a beleza e as associações morais, entre feio e mau, feio e inútil, feio e falso” (Rufino 2008:39) quando esse filósofo funda sua teoria idealista a partir da concepção de um mundo supra-sensível, e quando, posteriormente, tentará — a partir disso — construir aquilo que para ele se constitui como o Estado ideal. Não obstante, Platão criou uma tradição extensa de pensadores que extraditaram o feio do universo da arte.⁴ Desde então, somente na

⁴ Disto decorre dizer que a tradição ocidental foi bem mais influenciada pela filosofia platônica no tocante às questões referentes a realidades transcendentais da existência, do que em relação a Aristóteles, que por sua filosofia sistemática e empírica, nos legou extensos conhecimentos acerca da imanência, base futura para a inspiração humanista do Renascimento e para a consolidação das ciências modernas. Tendo em vista que a concepção estética foi geralmente percebida como manifestação do espírito humano (por ser eminentemente simbólica e de carga abstrata), a tradição estética se desligou da noção de uma atividade artística presa à representação da realidade tal como ela é.

contemporaneidade a representação do feio tomou espaço legítimo na arte dividindo com igual dignidade do belo o status estético. Contudo, no entremeio desse processo, Aristóteles foi um marco na teoria estética, por inaugurar uma inovadora e por muitos séculos solitária concepção acerca da arte: ele foi o primeiro a assinar a *certidão de cidadania estética do feio*, conforme expressão do esteta Adolfo Sánchez Vázquez. É, pois, ao tratarmos do problema em torno do lugar do feio na arte a partir desses dois pensadores — basilares na formação do espírito cultural do Ocidente — que falaremos a seguir.

A partir da percepção acerca do ainda atual preconceito estético em relação a obras que representam objetos feios, da consciência que isso tem raízes platônicas e do fato de ter sido Aristóteles o primeiro a considerar o feio como objeto legítimo de representação artística, promoveremos uma revisitação analítica às duas obras referenciais do pensamento de ambos a respeito dessas questões estéticas, a saber, *A república* e a *Poética*,⁵ respectivamente, para assim entendermos o que (segundo eles) pode ser considerado arte, e por quê. Ao entrarmos no âmago da história do pensamento estético, ante esta análise sobre Platão e Aristóteles, estaremos propondo um estudo acerca dos porquês que fundam os critérios usualmente defendidos para se fundamentar um juízo a respeito de uma obra de arte.

⁵ Neste artigo, usaremos como referência — para nossas citações acerca dessas duas obras — as seguintes edições: para *A República*, de Platão, adotaremos o texto traduzido por J. Guinsburg e publicado pela Editora Perspectiva; já quanto a *Poética* adotaremos o texto traduzido por Jaime Bruna e publicado pela Editora Cultrix. Para mais detalhes sobre essas edições, faça-se uma consulta às referências bibliográficas no final deste estudo.

1. A questão estético-moral acerca do ideal de beleza e de arte na Grécia antiga: de Homero a Platão

Atualmente, é fácil percebermos que, da mente do mais humilde indivíduo contemporâneo àquelas dos mais doutos intelectuais, ainda é proeminente o império da concepção de que toda arte é necessariamente bela, e, assim sendo, o feio é a negação da arte. Essa concepção estético-moral que correlaciona a idéia de *Belo* a de *Bem*, e a de *Feio* a de *Mal*, se tornou um paradigma extremamente influente na constituição das bases teóricas que formaram o imaginário teórico-cultural do Ocidente.⁶ Parece-nos, aqui, ser de imprescindível importância investigar as origens dessa concepção, para que assim possamos entender os porquês de sua consolidação na tradição do pensamento ocidental.

Sabemos que o padrão espiritual assumido por nossa cultura tem suas bases fundadas na Grécia antiga. A *razão* (*lógos*) que guia nossa civilização é herdeira direta do mundo grego, principalmente daquele estruturado a partir dos pressupostos clássicos da filosofia; contudo, podemos empreender um retorno ainda maior em nossa busca pelos *princípios* (*arché*) do atual pensamento estético-moral, se lembrarmos que a própria sociedade greco-clássica foi formada sob a égide da literatura arcaica, de modo especial, a de Homero e a de Hesíodo. Nos poemas homéricos, por exemplo, encontramos marcas evidentes da correspondência entre beleza moral e beleza física, como

⁶ "É curioso observar que essa aceção do belo platônico deita raízes profundas na cultura ocidental" (Andrade 2006:28)

também entre a feiúra moral e a feiúra física. Basta remetermos nossas memórias aos personagens homéricos: quando o que está em evidência é a imagem dos heróis em sua virtude (*areté*) guerreira, Homero os descreve primando pela exaltação da beleza corporal, o que fica evidente nos muitos epítetos⁷ de que se utiliza para descrevê-los. Já quando os personagens são insolentes e imorais, são necessariamente feios fisicamente, como é o caso de Tersites, guerreiro da tropa Aquéia que, combatendo contra os troianos sob o comando de Agamêmnon, o *ánax* (o senhor dos heróis), desrespeita o *ethos* ao tomar a palavra na *ágora* (sem a permissão de Agamêmnon), injuriando-o em seguida⁸. É-nos claro, portanto, que a experiência estética na literatura arcaica é marcante na determinação moral dos homens, em relação à consolidação espiritual das leis consuetudinárias.

Contudo, mesmo sabendo que essa mentalidade que correlaciona Feio e Mal já apresenta sinais concretos no universo mítico-poético de Homero e Hesíodo, podemos afirmar que ela só ganhará *corpus* ao ser abordada e sistematizada na politizada filosofia metafísica de Platão (427-347 a.C.), especialmente na produção de sua obra *A República* (*Politeía*). A partir dela, poderemos entender o que,

⁷ Conforme *Ilíada*, I, v. 58: Aquiles, *pés velozes*; Aquiles dos *pés infatigáveis*; Diomedes, de voz *estentórea*. (Cf.: *Ilíada*, II, v. 563). Estes são alguns exemplos de que a beleza física é, portanto, reflexo de uma *areté*.

⁸ A descrição que Homero faz de Tersites deixa em evidência sua baixa moral, conforme notamos nos seguintes versos: "Todos, nos seus lugares, sentaram-se, quietos. / Só Tersites crocita, corvo boquirroto, / a cabeça atulhada de frases sem ordem, / sem tino, desatinos, farpas contra os reis, / tudo para atizar o riso dos Aqueus. / Era o homem mais feio jamais vindo a Ílion: / vesgo, manco de um pé, ombros curvos em arco, / esquálido, cabeça pontiaguda, calva / à mostra, odioso para Aquiles e Odisseu, / que a ambos insultava e que agora ao divino / Agamêmnon afronta com sua voz estrídula (...)" (*Ilíada*, II, vv. 211-221). A feiúra física se torna, deste modo, marca indelével da imprestabilidade de Tersites.

segundo ele, pode ser considerado arte, e os motivos pelos quais isso se justifica. É a partir disso, e sabendo da eminente influência de sua filosofia na constituição de nossa cultura, que poderemos descobrir os motivos que levaram a grande maioria dos pensadores da tradição a extraditarem o feio do universo da arte. É o que nos propomos agora, sob a guia do pensamento platônico inserido nessa obra.

1.1 Uma leitura acerca da visão platônica sobre a (i)legitimidade do feio a partir da Teoria das Formas e do Estado Ideal

Portanto, filósofo, irascível, ágil e forte há de ser aquele que destinamos a tornar-se belo e bom guardião da cidade

(Platão, República, II, 376c).

Segundo a filosofia platônica, a realidade é composta por dois mundos, a saber, um *supra-sensível*, onde estão as formas ideais (porque perfeitas), e outro *sensível* que, por abarcar a dimensão empírica do real, é apenas imagem limitada daquele. O belo que é contemplado no mundo sensível nada mais é do que uma cópia imperfeita do Belo ideal, existente no mundo supra-sensível. Por esse motivo, a arte pode representar o belo, mesmo não podendo representá-lo em sua perfeição (naquilo que ele é como é), por ser ela uma atividade que, por ser feita por humanos, está restrita aos limites da imperfeição do mundo empírico. Contudo, não se pode afirmar que o feio seja tema da arte, visto que não se pode representar o que não há no mundo ideal (Cf.: Andrade 2006:28). Assim, do ponto de

vista estético, a arte — segundo Platão — se consolida enquanto *mímesis* — mesmo imperfeita, pois criadora e empírica — da Beleza ideal, mas de modo algum como imitação do feio, visto que não há fealdade como idéia na realidade supra-sensível.⁹

Essa perspectiva idealista da filosofia de Platão se desenvolve na esteira de suas muitas obras, dentro das quais se encontram aspectos específicos (como, por exemplo, a teoria da imortalidade da alma, no *Fédon*) que nos remontam a sua crença na existência de um *Mundo das Formas* ideais. Não obstante, o âmago desse idealismo filosófico pode ser vislumbrado de modo mais denso e sistemático no interior de sua obra *A república*, onde irá fundamentar — a partir de uma teoria do conhecimento de viés metafísico — sua noção de verdade e realidade. É, portanto, nessa obra, que a questão que aqui objetivamos discutir (acerca da relação entre o feio e o ideal do belo artístico) ganha contornos práticos, porque ao propor a construção de uma *pólis* perfeita, o filósofo irá problematizar o nível de importância que a arte poética tem na constituição do espírito moral dos cidadãos e os modos como ela deve se apresentar para tal finalidade.

A questão da *paideia* é extremamente importante em toda essa obra, porque é somente por uma justa formação dos jovens e potenciais cidadãos (*polítes*) atenienses que se pode erguer uma *pólis* perfeita e sadia (*hýgies pólis*). Tendo em vista que as práticas

⁹ Em outras palavras, como diz Adolfo Sánchez Vázquez, “o empírico feio não participaria, é claro, do belo ideal; mas então em que sentido seria exatamente feio? Só — cabe pensar — na medida em que participasse do feio ideal. Vemos, pois, que o feio não pode ter um assento firme na Estética platônica, já que isso o obrigaria a admiti-lo como idéia com todos os atributos dos seres que povoam o reino ideal. (...) a intuição artística não pode ser imitação do feio, mas sim da beleza ideal da qual participam as coisas belas empíricas. Consequentemente, o feio para Platão não pode ter cabimento no que — como a arte — é, por natureza, belo (1999:217).

formativas engendradas no contexto democrático da Atenas do século V a. C. eram pautadas sob a égide literária dos textos homéricos, era, portanto, a partir da leitura dos mesmos, que os jovens cultivavam a *alma* (*psyché*).¹⁰ Platão sente urgente necessidade de discutir (com minuciosa paciência) tal temática. Esse filósofo direcionará sua investigação dialética para as questões acerca da função pedagógica da *poesia*, vertendo a atenção de todos para as conseqüências morais que dela emergem.

Platão acusa os poetas¹¹ (principalmente Homero e Hesíodo) de elaborarem fábulas mentirosas acerca dos deuses e dos heróis, fazendo destes discursos — inverossímeis à realidade essencial dos mesmos — o padrão da cultura. Se o exemplo dos deuses influencia a conduta moral dos homens, pois é fator que institui um *ethos* pelo qual a sociedade dos iguais organizará e regulará as relações, faz-se preciso, portanto, segundo Platão, criticar todo o tipo de representação poética que não revele os deuses e os heróis tais como são, a saber, belos, bons e justos.

¹⁰ O sentido primordial de alma (*psyché*) — que se apresenta nos poemas homéricos — significa *sopro vital*, que, na *Iliada*, por exemplo, se revela quando um guerreiro, ao ser atacado, tomba desfalecente e, depois, expira a sua *alma*, o que simboliza a morte, já que sua energia vital se esvai no suspiro derradeiro. (Cf.: Reale 2002:59). Contudo, considere-se que a concepção de alma muito presente na filosofia platônica (e de origem pitagórica) abrange as funções de discernir, vigiar, deliberar, governar, aspectos que assumem uma característica mais espiritual que propriamente corporal.

¹¹ Sobre a postura crítica de Platão para com a poesia, afirma Werner Jaeger: “Não é Platão o primeiro filósofo grego que censura a poesia. Neste sentido, há por trás dele uma longa tradição; e ainda que não seja possível, naturalmente, relacionar a sua crítica, do ponto de vista especial em que ela se coloca, com os seus predecessores, não procederíamos de maneira histórica, se desconhecêssemos o poder desta tradição e a sua influência sobre a filosofia platônica. O seu ataque parte da falta de dignidade, excessivamente humana, que apresentam as imagens dos deuses em Homero e em Hesíodo, ponto de partida que fora precisamente o de Xenófanes na sua luta contra a poesia épica. Também Heráclito exprimia-se no mesmo tom; e em Eurípedes, por seu lado, a moderna poesia aliava-se àqueles ataques filosóficos” (2001:770).

Em Homero, por exemplo, encontramos várias ocasiões em que os deuses são representados cometendo adultério, planejando intrigas, cultivando mentiras, etc. Na narração do segundo canto da *Iliada*, por exemplo, Zeus aparecerá promovendo uma astuciosa mensagem *falsa* na mente do Atrida Agamêmnon (que estava em pleno sono noturno) para testá-lo, assim, em seus intentos de guerra (Cf. *Iliada*, II, vv. 01-40). No quarto canto da mesma obra, Palas Atena *engana* o arqueiro Pândaro (Cf. *Iliada*, IV, vv. 69-126). Num trecho do canto XIX (Cf. vv. 395-396) da *Odisséia*, Homero faz *alusão de modo apologético* às artimanhas do avô materno de Odisseu, Autólico, tolhido no hábito do roubo e do perjúrio (Cf.: *República*, I, 334b). Já em Hesíodo, os deuses são representados cometendo atos imorais, como *teofagia* e *derramamento de sangue parental*, como expressa a *Teogonia*, onde se narra — por exemplo — as atrocidades de Uranos (Céu) que, ao gerar seus filhos e não os deixar vir à luz — por ocultá-los no ventre (interior) de Gaia (Terra) —, foi posteriormente capado e destronado vingativamente por Cronos, seu filho, que, por conseguinte, engolirá seus filhos recém-nascidos para se manter imune a similar destronamento (vv. 154-181). Ora, se na *Teogonia* se dá uma *cosmogonia* — como afirma o helenista francês Paul Mazon (Cf.: 1996: 9) — e o mito padroniza também a cultura humana pelo exemplo dos referenciais mítico-primordiais que são os deuses e os heróis, Platão vê um grande perigo em deixar essas poesias existindo e agindo com a mesma liberdade de então. Segundo ele, se Homero e Hesíodo (como os demais poetas) compõem fábulas (*mythoi*) que se

contaram e ainda se contam aos homens, e tais mitos são mentirosos (Cf.: *República*, III, 377d) por representarem deuses e heróis de modo prejudicial ou vicioso (*kakós*), ou se deve descartar tal poesia, ou reformulá-las conforme o padrão desejado para a *pólis* ideal (Cf.: *República*, II, 377b-c).

No livro I da *República*, Platão nos apresenta um convite — sob a guia do diálogo socrático — para pensarmos o que é a justiça, em sua idéia (*eidos*) perfeita; afinal, se os cidadãos não forem educados segundo a prática da justiça (*dikaíosýne*), a República não funcionará. Essa referência ao tema da justiça pode parecer incompatível com o tema da arte poética, e, por conseguinte, parecer desviar-nos da temática — a que nos propomos — acerca do lugar do belo e do feio na arte; contudo, pontuamos tal tematização porque o próprio filósofo irá insistir reiteradamente na questão da justiça, mostrando que ela não se restringe somente às questões políticas, expandindo-se principalmente às questões morais, que — conforme vimos anteriormente — são já elas formadas decisivamente pela tradição poética. Por conseguinte, para se formular uma crítica à poesia, ele necessita dar florescimento ao conceito ideal de justiça, que é necessariamente prática e só se efetiva se estiver comprometida com a *verdade*. Não é por acaso que, no decorrer do diálogo, o autor insere várias referências aos modos como a cultura mítico-poética estava arraigada nos fundamentos do imaginário cultural grego. Num movimento inverso, ao apontar os desvios morais da poesia

tradicional, o filósofo estará exaltando a defesa pela verdade, que, em si, é alicerce da prática da justiça, imprescindível à *pólis* perfeita.

No segundo livro desse diálogo (357a-383c), Platão dará prosseguimento à discussão acerca da construção do Estado sob o alicerce da prática da justiça, que — como tentou mostrar em toda primeira parte da obra — não é simplesmente sinônimo de *agir com justa-medida*, mas diz respeito ao Bem e o Belo ideal, aquilo que é parâmetro perfeito da realidade. Tendo mostrado que a prática da justiça só se é alcançada em plenitude na busca pela verdade que está no Belo e no Bem, e que essa verdade não se encontra a partir da *doxa*, mas do conhecimento dialético, esse filósofo ateniense passa, então, a promover uma reflexão acerca dos modos ideais que devem dirigir a educação dos governantes [Guardiães (*epikuroi*) e Comandantes (*phylax* e *archôntes*)]. Apontará vários imperativos para tal educação, dentre os quais a ginástica (*gymnastiké*) para o corpo (*soma*) e a música (*mousiké*) para a alma (*psyché*), o que em si já nos mostra que, por serem a ginástica e a música atividades que visam o equilíbrio humano, tudo aquilo que não convergir à formação do belo, e, que, portanto, incitem valor à vileza, à imperfeição, a dor, deve ser preterido. Diante disso, não é difícil entender os porquês do tom crítico que o discurso platônico toma em torno das fabulações poéticas de origem mítica que, por sua vez, estavam intensamente inseridas na arcaica tradição épica, e nos concursos trágicos da era clássica; muito menos difícil seria especular qual poderia ser sua

posição em relação a criações artísticas, como a comédia, que, por sua vez, não cessa de explorar os aspectos *feios* da vida humana.

Ao contrário do que comumente se afirma sobre a posição de Platão acerca da poesia, esse filósofo não pretende expulsar os poetas de sua República ideal, mas somente aqueles que representam tais criações artísticas distorcendo a verdade¹² a respeito do que *são* os deuses (Cf.: *República*, II, 379a-b) e os heróis. Isso explica sua defesa de que “é preciso fazer o máximo para que as primeiras fábulas que ela [a criança] ouve sejam as mais belas e as mais apropriadas para ensinar-lhe a virtude” (*República*, II, 378e). Platão não admite que se reverberem fábulas que registrem atos tão falhos e repudiantes como de responsabilidade de deuses e heróis, pelo motivo de que por serem ouvidas pelas crianças em formação, muitos seriam os riscos futuros que se instalariam no interior do Estado atentando contra sua boa ordem. O que há de *útil* — ao propósito do Estado — deixar que os poetas falem o contrário do que os deuses são, a saber, bons e causadores do bem (Cf.: *Ibid.*, II, 379a-c)? Então, se todo mito deve apresentar a divindade tal como ela é,

ainda que a conduta de Uranos e a maneira como foi tratado pelo filho fossem verdadeiras, creio que não se deveria relatá-las tão levemente a seres desprovidos de razão e a crianças, porém que mais valeria amortizá-las no silêncio; (*República*, II, 378a).

¹² Afirma Evilázio Teixeira: “Platão dá grande importância à narração dos contos, e em geral à literatura, que deverá ser cuidada, a fim de evitar a perturbação. É favorável a que até certa idade os jovens não devam ver nada de feio ou vicioso; por isso, condena o ensino da poesia de caráter mimético. (...) Platão chama a atenção para o perigo que alguns textos poéticos podem significar para os jovens: levá-los a fantasiar a realidade e tomar conta de suas almas” (1999:72-73).

Percebemos aqui, que a análise empreendida por Platão acerca da importância da arte prescinde dos parâmetros estéticos, em detrimento ao valor pragmático da mesma, que é ser funcional à formação do Estado perfeito¹³. Assim sendo, não importa quão poéticas e alegóricas sejam as fabulações (Cf.: *República*, III, 387b); o Estado só aceitará como poesia o que for útil a seus princípios, conforme o que deixa claro, por intermédio do diálogo socrático:

- Cumpre ainda evitar absolutamente – continuei [Sócrates]
 – dizer que os deuses fazem guerra aos deuses, estendem-se armadilhas uns aos outros e combatem entre si, mesmo porque isso não é verdade se quisermos que os futuros guardiães de nossa cidade considerem o cúmulo da vergonha brigar entre si levianamente. E cumpre menos ainda lhes contar ou representar em pinturas os embates dos gigantes, e estes inumeráveis ódios de toda espécie que armam os deuses e os heróis contra os seus próximos e amigos. Ao contrário, se quisermos persuadi-los de que jamais um cidadão alimentou ódio a outro e que tal coisa é ímpia, devemos mandar que anciãos e mulheres velhas lhes repitam isso desde a infância e, quando crescidos, devemos obrigar os poetas a compor-lhes fábulas que tendam ao mesmo escopo. Mas que se lhes conte a história de Hera agrilhada pelo filho, de Hefesto precipitado do céu pelo pai (Cf.: *Ilíada*, I, vv. 385-513), por haver defendido a mãe contra o marido que a espancava, e os combates de deuses que Homero imaginou, eis o que não admitiremos em nossa cidade, sejam estas ficções alegóricas ou não” (*República*, II, 378b-d).

¹³ Quando Platão afirma que o guardião da cidade deve ser filósofo, irascível, ágil e forte ele o faz com a certeza de que essas são as premissas para que o guardião se torne *belo e bom* (Cf.: *República*, II, 376c). Essas duas características são fundamentais e indissociáveis para a cidade ideal, onde a justiça seja plena. Platão dá grande ênfase na relação entre estética e moral, o que se revela nas suas constantes referências ao Bem como o Belo e ao Mal como o Feio. No *Górgias*, por exemplo, Sócrates dialoga com Polo e ao tratar da oratória como simulacro da política tece a seguinte afirmação, quando perguntado se a oratória é bela ou feia: “Feia. Eu chamo feias as coisas ruins” (463d).

Na citação acima, Platão censura claramente a apologia a posturas morais que as referidas poesias promovem, e que devem ser combatidas. Para que o caráter dos cidadãos não seja desvirtuado, é imprescindível — segundo ele, no livro III — honrar os deuses, honrar os pais e estimular a criação de uma amizade mútua entre os cidadãos (Cf.: *República*, III, 386a). Contudo, como cumprir tais prescrições se os deuses a quem eles prestam culto têm posturas tão infames, cujas ações são permeadas de vícios e de nenhum senso coletivo? Portanto, para que a tão importante e influente tradição poética grega seja mantida no Estado ideal, esse filósofo ateniense irá erigir duas leis que serão imperativos para uma cidade saudável.

Segundo a primeira lei, que será necessária e modelar aos discursos e composições poéticas, “Deus não é a causa de tudo, mas apenas do bem (*mé panton aition ton theón, allá ton agathon*)” (*República*, II, 380c). Ora, sendo a divindade é essencialmente boa, e o bom impossível de ser prejudicial, ao passo que o prejudicial é necessariamente promotor de malefícios, e, por conseguinte, sendo o bem útil, decorre afirmar que o bem não é a causa de tudo, mas somente do que é bom. Logo, o deus, por ser bom, só pode ser causa do bem. Quanto à segunda lei ele dirá: “eles [os deuses] não são mágicos que mudam de forma e não nos extraviam por meio de embustes, em palavra ou em ato” (*República*, II, 383a). Em outras palavras, a divindade é perfeita, pois menos suscetível a mudanças (Cf.: *República*, II, 381ab); ora, em vista *do que é* a condição do divino, e, portanto, do perfeito, é inadmissível encontrar fábulas que

representem deuses causando males, cometendo adultério, derramando sangue parental, mentindo, em querelas¹⁴, como também realizando antropomorfismos ou zoomorfismos, como se narra sobre o rapto de Europa realizado por Zeus, que o faz tomando forma de touro; eis um exemplo incompatível com o que é próprio do divino, já que sendo o touro um ser de condição perecível, imperfeita e mortal, Zeus é, por sua vez, imperecível, incorpóreo e perfeito. Com isso, todas as mãos que contam narrativas mentirosas sobre as metamorfoses dos deuses (Cf.: *República*, II, 381e) estão proibidas de fazê-lo, sob o risco de desenvolverem crianças medrosas e possivelmente blasfemas contra os mesmos. Tais recriminações são inteligíveis porque na ótica dos poetas os deuses assumem caracteres propriamente humanos, cometendo atos bons e maus indistintamente, o que prejudica o necessário discernimento entre bem e mal, que é — em si — fundamento da teoria sobre a verdade, e alicerce do Estado justo.

Ante o que foi exposto até aqui, é notória a aversão de Platão a influências das narrativas e das imagens feias que permeiam as obras de arte, porque o feio representado torna a arte imediatamente feia e desprezível, numa relação indissociável. Na esteira dessa conclusão, ele não aceita que os poetas falem de coisas feias, também por outro motivo: as narrativas que falam de ações e imagens feias podem suscitar *medo* na alma dos futuros guardiães da cidade. Diferente de

¹⁴ Um exemplo anedótico pode ser a querela das deusas olímpicas (Hera, Atena e Afrodite) ante o julgamento de Páris sobre quem delas é a mais bela.

Aristóteles — que defenderá, pela *catarse*, a importância educativa do medo, dando espaço, portanto, à representação de coisas feias —, Platão se contraporá enfaticamente contra todo sentimento que possa vir a amolecer o brio daqueles, defendendo a retirada de todo tipo de verso que contenha referências a coisas feias e amedrontadoras, como aquelas que falam terrivelmente do Hades,¹⁵ do Cocito,¹⁶ do rio Estige,¹⁷ dos habitantes dos inferos, dos espectros (Cf.: *República*, III, 387c), etc., conforme notamos na passagem 386b-c da *República*.

Platão solicita que se apaguem tais passagens, por serem inconvenientes à educação dos guardiões (Cf.: *República*, III, 386-387a), que devem temer mais a desonra do que a própria morte. Firmada essa postura crítica, sua censura também se estende a todas aquelas narrações que expõem queixas, lamentações e outros atos intoleráveis¹⁸ à figura dos deuses e dos grandes heróis (Cf.: *República*, III, 387d), situações que desvirtuam a *areté* que lhes é própria e que, por sua vez, os guardiões deveriam tomar por referência. O feio dessas representações está na incompatibilidade moral entre as

¹⁵ A propósito disso, no início do diálogo *A república*, enquanto dialogava com Sócrates, o velho Céfalo se refere às narrativas sobre o Hades como fabulações que levam medo ao homem (330de), abrindo espaço para todo o debate posterior que consolidará a concepção platônica sobre a poesia.

¹⁶ Cocito (*Kokýtos*) é um dos rios do Hades e indica por sua etimologia o sentido de *rio da lamentação*, já que provém do verbo *kokýo* (gritar de dor, lamentar-se).

¹⁷ Estige (*Stýx*) é outro dos rios do Hades, cujo sentido etimológico indica *rio glacial, que arrepia e faz estremecer*.

¹⁸ Sobre isso, afirma Platão no trecho 389e da *República*, em referência aos insultos que Aquiles profere ao senhor dos heróis, Agamêmnon, por ter sido desonrado pelo mesmo, tendo que lhe ceder Briseida, seu espólio de guerra: “- Mas o que pensar deste verso: ‘embriagado de vinho, olhos de cão, coração de corça!’” (*Ilíada*, I, v. 225). E no trecho 390e-391a, quando diz: “- Não se deve tampouco tolerar que nossos guerreiros sejam subornáveis e amigos das riquezas. /- De nenhum modo. (...) /- nem elogiar o preceptor de Aquiles, Fênix, como se tivesse aconselhado sabiamente a seu discípulo, mandando-o socorrer os aqueus se estes lhe enviassem presentes ou, do contrário, não se desfazer de seu ressentimento (Cf.: *Ilíada*, IX, vv. 515-519); e, no tocante ao próprio Aquiles, não consentiríamos em reconhecer que tenha amado as riquezas a ponto de aceitar presentes de Agamêmnon (Cf.: *Ilíada*, XIX, vv. 278-281) e de não querer entregar um cadáver antes de receber o resgate, sem o qual nada se faria (Cf.: *Ilíada*, XXIV, vv. 502, 555-556, 594)”.

características exemplares – porque ideais – que são inatas aos deuses e heróis, e aquilo que deles é narrado nas criações poéticas, como enfaticamente pontua e reflete o filósofo, dizendo no trecho 388a-c:

- E uma vez mais, pediremos, pois, a Homero e aos outros poetas que não nos representem Aquiles, o filho de uma deusa

... ora deitado de lado, ora

de costas, e ora de face para a terra

depois levantando-se, e vagando, inquieto, à beira do mar infecundo (Ilíada, XXIV, vv. 10-12), nem apanhando com as duas mãos a poeira negra e espalhando-a sobre a cabeça (Ilíada, XVIII, vv. 23-24), nem chorando e lastimando-se tantas vezes e de tais maneiras como Homero o representou; nem Príamo, cujo nascimento o aproximava dos deuses¹⁹, suplicando

espojando-se no esterco, fazia persistentes pedidos,

por entre prantos profundos, chamando cada qual por seu nome

(Ilíada, XXII, 414-415).

2. Uma leitura acerca do lugar do feio na arte na Poética²⁰ de Aristóteles

“(...) a arte como imitação fiel da realidade não corre o risco de perder sua artisticidade ao abordar o feio que há no mundo humano? A obra de arte não seria apenas aquilo que enche de encanto os olhos daqueles que a contemplam, pelo efeito mágico do belo?” (Rufino 2008:36).

¹⁹ Em sua linhagem, tinha Príamo a Zeus como seu sétimo antepassado.

²⁰ O nome grego para essa obra de Aristóteles é *Peri poietikés*, cuja tradução mais próxima do sentido poderia ser *Em torno do ato de criar*. Disso decorrem outras considerações que aqui achamos pertinentes para a elucidação etimológica do termo e de sua semântica, no tocante àquilo que dele foi derivado: primeiramente, seja destacada a palavra *poiethikés* que vem do verbo *poiéo*, que significa criar, um fazer tanto da ordem material, quanto espiritual; em seguida, ilustremos que, tendo o verbo *poiéo* esse sentido, decorre ser *poietés* o termo para o criador, e *poiéma* a palavra usada para indicar o resultado da ação de criar (feita pelo criador), ação esta que no grego se diz *poíesis*, palavra derivada do verbo *poiéo* mais o sufixo *sis*, que denota ação. Acerca do que expomos aqui, ao falar de *poiésis* e de *poiema* não podemos traduzi-los como *poesia* e *poema*, respectivamente, pois assim estaremos restringindo significativamente a amplitude de sentido desses termos. Se para a moderna teoria da literatura, a poesia é uma forma de criação estritamente literária, para Aristóteles a *poíesis* é toda ação criativa que resulta numa obra, numa imitação (*mímesis*).

Provocados pela epígrafe acima e introduzidos no seio da questão acerca da (i)legitimidade do feio na arte e suas (ainda) atuais manifestações na consciência estética do senso comum, somos convidados a ingressar nessa obra esotérica²¹ de Aristóteles (filósofo nascido em Estagira, em 384 a.C., de iminente importância para a posterior sistematização do pensamento estético ocidental). Nela tentaremos perceber os elementos que embasam a visão desse pensador acerca de tal problemática.

Ao iniciar a obra afirmando que a *poíesis* é imitação (*mímesis*), Aristóteles chama atenção para uma concepção da qual posteriormente ele tratará com mais detalhes. Ao ressaltar enfaticamente — logo no primeiro capítulo — que a imitação é um ato criativo²², o estagirita quer apresentar o que, sendo princípio teórico de sua visão filosófica sobre a verdade do real — a saber, a imanência —, será também fundamento de sua perspectiva estética: que a *mímesis* nos direciona a verdade, por ser natural à imanência e, portanto, tipicamente humana. Ao asseverar que “imitar é natural ao homem desde a infância” (*Poética*, IV, 1448b, 5-6) esse pensador parece já questionar a herança negativa que o conceito de imitação recebeu da concepção metafísica de Platão, por ser a imitação uma cópia do real que se encontra no Mundo das formas ideais, o que a torna, deste modo, algo distante da verdade em si. Se para essa

²¹ Essa obra aristotélica é chamada *esotérica*, porque se trata de uma compilação de anotações de aulas — por ele preparadas — para a explanação aos seus alunos, no interior do Liceu.

²² Esse ato de criar é semelhante à verdade, mas não é a verdade, porque o criador não está preocupado com a verdade em si, mas com sua representação, que será tão verdadeira, quanto atingir sua finalidade artística, que é a de suscitar uma experiência de sentido nas pessoas.

percepção platônica (de viés ontológico-metafísico), a imitação não é algo *nobre*, para Aristóteles ela merece atenção especial, visto que, além de ser inata ao homem desde a infância, é através dela que ele adquire os primeiros conhecimentos do mundo; e como para ele, a verdade está na dimensão sensível do mundo, a imitação merece seu reconhecimento como algo importante e digno, inclusive, de estudos (como ele mesmo o faz na *Poética*).

Esclarecidos ante essa observação acerca da importância e da legitimidade da imitação na arte, partamos agora à análise — sob a ótica do autor — daquilo que nos direcione a questão do feio. Queremos expor — propedeuticamente — a seguinte afirmação, presente no início do segundo capítulo:

Como aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (...), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dioniso pintava-os como eram (*Poética*, II, 1448a, 1-7).

Segundo este apontamento, Aristóteles quer mostrar que essas representações serão tão belas quanto mais alcançarem a finalidade estética²³ a que se propõem; em outras palavras, tão mais artística será, pois, uma obra, quanto mais envolver os sentidos do observador para a mensagem que ela enuncia. Diferentemente do que — acerca do feio — defenderia Immanuel Kant vinte séculos depois, para o

²³ Na sua etimologia grega, temos a palavra *aísthesis*, da qual temos a palavra *aísthésia* que significa recepção pelos sentidos, e o verbo médio *aísthanomai*, que significa perceber (para si) pelos sentidos.

estagirita não se faz necessário embelezar um objeto feio — na sua representação artística — para que ele seja considerado arte²⁴. Todos terão prazer em imitar algo, quanto mais perfeita for a imitação, o que não quer dizer, no entanto, que se deve modificar a aparência do objeto, tornando-o belo, já que, assim o fazendo, não se estaria prezando por um dos parâmetros fundamentais para se julgar uma boa imitação, segundo esse pensador, que é a *verossimilhança*²⁵.

Vejamos um exemplo que, certamente, Aristóteles poderia usar para ratificar tais posicionamentos críticos: para se falar da monstruosidade que, para os gregos arcaicos, era não se possuir costumes civilizados, Homero se utilizará de um eficaz artifício mimético; por meio da narração feita por *Odisseu* a *Alcínoo*, rei dos Feáceos, pela qual canta suas aventuras na guerra em Tróia e sua errante viagem de retorno à Ítaca, o poeta criará uma horripilante descrição física do ciclope *Polifemo* (Cf.: *Odisséia*, IX, vv. 106-566). Conforme a linha de pensamento de Aristóteles, essa é uma via artística louvável e digna de uma arte bem-feita, já que atinge pontualmente os que a contemplam, naquilo que é sua intenção de sentido. Ora, para potencializar o aspecto negativo dos hábitos não-civilizados de *Polifemo* — mostrando o quanto eles devem ser repudiados entre os gregos —, o poeta exacerbou a descrição da feiúra física do cíclope, um elemento da imitação que o possibilita

²⁴ Diante disso, eis uma grande contribuição de Aristóteles para a estética contemporânea. Afinal, “o feio aqui não pode ser belamente representado para se tornar arte, como propôs Immanuel Kant, porque embelezar”, por exemplo, “eventos horripilantes de nossa história cultural pela obra-de-arte é emoldurá-la como obra feia, no sentido de ser mal realizada, visto que a realidade não pode deixar de ser o que é para ganhar contornos coloridos, quando sua alma está marcada — por exemplo — pela palidez de morte” (Rufino 2008:35).

²⁵ Deriva do termo grego *eikós*, cuja tradução significa *aquilo que parece*.

alcançar a finalidade formativa de sua poesia: consolidar o *ethos* conforme as leis do costume. Na representação homérica sobre Polifemo, o feio ganha, portanto, uma decisiva função artística na promoção do sentido poético de melhor conformação à finalidade narrativa²⁶.

Para Aristóteles, a imitação deve prezar pelo elemento da verossimilhança, porque ela garante que aquele que contempla a criação artística possa imergir plenamente no horizonte de sentido que ela propõe. Se em nome de uma arte pura e ideal — conforme defenderia Platão — Homero descrevesse aquele ciclope com feições normais a qualquer ser humano,²⁷ não alcançaria o objetivo formativo de sua narração. Para o filósofo, a verossimilhança deve ser persuasiva (Cf.: *Poética*, XXIV, 1460a, 11-26) independente do que crie, pois sua verdade está na consecução do seu *télos* estético, mesmo que o que seja representado — como no caso de Polifemo — tenha uma forma que pareça impossível no mundo real; afinal, parece ser improvável que existam seres de igual monstruosidade no mundo humano. Contudo, conclui Aristóteles que “do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (*Poética*, XXV, 1461b, 11-12), do que decorre dizer que quando é bem construído, até o impossível é persuasivo, de modo que quando acontece o oposto, até a verdade perde credibilidade.

²⁶ “O poeta deve expressar, antes de mais nada, o que *deveria* ser a vida humana, no entanto, permanecendo no verossímil” (Philippe 2002:99-100).

²⁷ Vejamos o que diz Aristóteles no trecho IX, 1451a, 37-39 da *Poética*: “É claro, também, (...), que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, passíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”.

Ante o que foi dito até aqui, ao se embelezar um objeto que deve permanecer feio para alcançar sua finalidade estética, a imitação deixa de ser verossimilhante,²⁸ perdendo sua marca poética e não gerando prazer. “Prova disso”, afirma ele, “é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (*Poética*, IV, 1448b, 9-12). Assim, estará ele ratificando sua posição em relação ao feio: a arte não se torna feia pelo objeto que imita, mas pela forma como se o faz, como da mesma forma no tocante à representação de um objeto belo, de modo que mesmo “se alguém lambuzasse uma tela com as mais belas tintas em confusão, não agradaria como quem esboçasse uma figura em branco e preto” (*Poética*, VI, 1450b, 1-3). Sob essas convicções, Aristóteles será, pois, o primeiro pensador no Ocidente a colocar os alicerces da necessidade de se findar com o conceito de arte feia, como arte que representa o feio, pois não há, para ele, arte feia, mas arte mal-feita.

Ao fazer menção sobre os modos pelos quais se deve distinguir, por exemplo, uma epopéia bem-feita de uma malfeita, Aristóteles não fala sobre o feio ou o belo que nelas são objetos de representação, mas sobre aquilo que é próprio de uma boa epopéia, como o metro uniforme e narrativo. Ele analisa a tessitura da obra (como ação

²⁸ Sobre a estreita relação (de necessidade) entre a *imitação* e a *verossimilhança*, vejamos esta colocação em sua *Poética*: “Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, ‘esse é Fulano’; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante.” (IV, 1448b, 15-19).

criativa, a saber, *poíesis*, em busca de uma imitação verossimilhante) e não o que ela se propõe a representar.²⁹ Se fosse diferente, o que ele diria, então, destes versos (abaixo) e de muitos outros da *Iliada*, quando Homero apresenta tantas cenas sangrentas e repulsivas, como as que expõem os guerreiros sendo mortos brutalmente no campo de batalha?

A Moira capturou Diores Amarinceu.
No tornozelo destro uma pedra alcançou-o,
lançada pelo chefe trácio, Píroo de Enos.
O calhau impiedoso rompeu-lhe os tendões
e os ossos, e o rojou no pó, mãos estendidas,
ambas, aos companheiros. Exânime, dele
se evola o âmago. Píroo Imbrásida se acerca,
alanceia-o no umbigo. As entranhas desventra-lhe
e esparrama no chão. Lhe escura a treva os olhos (IV, vv.
518-526).

Já no exemplo da tragédia, para que ela seja considerada uma boa imitação, deve respeitar o critério de representar “uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada³⁰, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor³¹, opera a catarse própria

²⁹ Ratificamos que é pioneiramente na “*Poética* de Aristóteles, onde se é trabalhada a idéia de imitação (*mimesis*) pela qual ele afirma que uma boa arte deve bem representar o que está expresso nos contornos da realidade sensível, mesmo que ela seja feia. Aliás, Aristóteles admite que até as figuras mais desagradáveis do reino da natureza — aquelas inegavelmente feias, como, por exemplo, corpos repugnantes de animais ou cadáveres — podem suscitar prazer, se forem imitados fidedignamente na arte.” (Rufino 2008:35).

³⁰ Sobre isso, diz Aristóteles: “Chamo de linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto, e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrifcação e as outras, cantadas” (*Poética*, VI, 1449 b, 21-38). A propósito da palavra *exornada* utilizada pelo tradutor da obra que nos serve de referência, sugerimos a palavra *condimentada* como tradução mais aproximada do termo grego *hé dýsmenos*, usado por Aristóteles.

³¹ Sugerimos ao leitor outra tradução para a palavra grega que — no texto — nos serve de referência e que foi traduzida por *temor*. No original do texto grego, temos a palavra *phóbos*, ou seja, medo; traduzindo por temor, a palavra perde a totalidade de sua carga de sentido em relação ao que é próprio da tragédia, já que o temor paralisa, e no sentido próprio do trágico, a catarse gera, além da piedade, um medo que não paralisa, mas faz

dessas emoções” (*Poética*, VI, 1449b, 21-38). No tocante a noção de *catarse* (*katharsis*) — que aqui citamos —, muitos estudos já foram feitos tentando delimitar seu horizonte de significação a partir do que pensou Aristóteles, ao falar da tragédia; contudo, a *catarse* — que porta um sentido de purificação — pode apontar para várias dimensões, como as de cunho religioso, físico, espiritual, etc.. Assume-se de modo mais convencional, entretanto, o ponto de vista espiritual dessa acepção: a *catarse* é uma expressão do drama³² trágico que purifica o espírito por formá-lo conforme o exemplo do infortúnio do herói, fazendo com que ao ver a sorte daquele, o espectador infunda em si uma postura que lhe faça não cometer ação similar àquela que gerou a desventura do referido herói trágico.

A *catarse* faz com que os sofrimentos do espectador — que assiste à tragédia — sejam depurados pelo exemplo dramatizado, que educa (numa verdadeira *paideia*³³) a conduta moral do mesmo, já que ao mesmo tempo imprime piedade e medo. Ora, em princípio ele sente *piedade*³⁴ por se identificar com as ações da infortunada personagem e sofrer com o destino dela; sofre por ser levado a ter — por ele — uma imediata empatia, partilhando do seu sofrimento. E

correr, numa fuga que revela o sentimento do espectador de receio ante a possibilidade de praticar a mesma ação, que praticada pelo herói trágico, o levou à desventura.

³² Na moderna teoria estética, essa palavra porta uma carga de sentido mais voltada àqueles tipos de representações artísticas que enfocam ações tensas em torno de dilemas, confusas e comoventes. Contudo, é imprescindível recorrermos à noção original do termo, que remonta ao grego clássico. A palavra *drama* vem do verbo grego *drao*, denotando o significado de *ação*. Então, toda tragédia é dramática — não por representar cenas comoventes — mas por ser eminentemente imbricada de ações.

³³ Segundo Marie-Dominique Philippe, “a tragédia e a epopéia são de fato o cume de uma arte completamente desinteressada, que desempenha papel importante na educação, pela purificação das paixões e do imaginário que elas realizam” (2002:97-98).

³⁴ Há duas acepções para *piedade*: a que Aristóteles se refere — ao falar de *catarse* — é *éleos*, pois é uma piedade em relação ao outro. O sentimento de piedade em relação aos deuses se diz *eusebeia*.

por fim, sente *medo*, buscando fugir da mesma sina, evitando recair no mesmo erro que fez o herói ser punido pelos deuses.

Em vias do que foi dito, se concordamos, pois, com a inquestionável verdade de que a representação estética da tragédia enfatiza aspectos horripilantes e amedrontadores para suscitar uma catarse, podemos defender que, na tragédia, o *feio* também tem seu legítimo espaço mimético, mesmo tratando de homens melhores do que nós (Cf.: *Poética*, V, 1449b, 9-10). Ora, o feio imitado não reside na personagem em si, mas na condição que ele herda ao ver recair sobre si o fardo de um erro transcendental e grave. Portanto, a imitação bem-feita do *feio trágico* causa o efeito que todo bom tragediógrafo deve almejar: um prazer que repulsa por meio da catarse; sendo assim, o mesmo será tão bom quanto melhor representar a feiúra que é própria da condição decadente daquele, já que uma boa tragédia não se consolida pela glorificação do herói, mas pela imitação de sua desventura. Em outras palavras, por mais que fale de dano, ou de ruína, a tragédia será bem recebida por causa da sua construção.

É inegável a admiração que Aristóteles dispensava à arte dramática e narrativa. Podemos até asseverar que ele “se ‘contentou’ em elaborar na *Poética* o estudo filosófico da tragédia e da epopéia que representam para ele o que há de mais perfeito na atividade artística” (Philippe 2002:97), o que não o impediu, entretanto, de tecer alguns comentários acerca da *comédia*. Após iniciar a obra ratificando que, bem como a epopéia, o poema (*poíema*) trágico, o

ditirambo, a arte do flauteiro e a do citaredo, a comédia também é imitação (*mímesis*) (Cf. *Poética*, I, 1447a, 13-16), ele afirma que a imitação cômica visa representar pessoas inferiores a nós (*Poética*, V, 1449a, 31-32). Ademais, no trecho (*Poética*, V, 1449a, 33-36) o filósofo expressa algo fundamental que converge ao objeto deste estudo acerca do feio, quando diz “ser o cômico uma espécie do feio”. Ora, sendo a comédia uma imitação, que, não obstante, é a condição *sine qua non* de uma arte, e sendo a comédia uma expressão do feio, Aristóteles confirma mais uma vez a legitimidade artística do feio, como uma dimensão do sensível que é passível de representação. Além disso, cabe-nos outra importante observação acerca do que — no tocante ao cômico — ele entende por feio, cujo termo usado pelo filósofo é *gêloios*. Aqui, o feio não diz respeito à qualidade da arte, mas àquilo que, sendo representado, é baixo e risível por ser disforme e vil. Não há, pois, uma crítica com carga moral acerca da comédia, mas — tão somente — no objeto que ela representa. A imitação do disforme e do vergonhoso é louvável como arte da imitação, porque pode servir, inclusive, como uma pedagogia moral, não podendo – por essa razão – receber uma qualificação negativa (do ponto de vista estético) somente porque o disforme e o vergonhoso são — em si — feios no sentido estritamente moral.

Até aqui, podemos notar claramente que nas observações conceituais que Aristóteles faz em torno do ato de criar é recorrente — mesmo geralmente de maneira implícita — a defesa do feio como legítimo objeto estético. Mesmo quando aparenta discriminar o belo e

o feio como essencialmente mais ou menos artísticos, esse filósofo nunca prescinde de deixar em evidência *a dimensão do uso* dos mesmos *em relação aos princípios estéticos* que tangem cada expressão artística (diferente de Platão que defenderia o uso em relação aos princípios estritamente morais). Se tomarmos como exemplo a criação trágica, tratando especificamente o que tange ao problema do arranjo das ações (Cf.: *Poética*, VII, 1450b, 1-2) — que é, segundo ele, fator primeiro e mais importante da mesma —, iremos nos deparar com a asseveração aristotélica de que, sendo a tragédia “a imitação duma ação acabada e inteira³⁵, de alguma extensão” ela será tão mais bem-feita “quanto mais longa a fábula até onde o consinta a clareza do todo”, o que se expressa bem na seguinte afirmação (na qual toma por parâmetro a noção do belo):

o belo reside na extensão e na ordem, razão porque não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, como, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios (*Poética*, VII, 1450b, 35-40, 1451a, 1-3).

No trecho acima citado, o Aristóteles faz referência explícita e restrita ao belo; contudo, diferente do que aparenta, ele não está descartando o uso do feio como objeto de representação. O *belo*, em questão, não diz respeito à qualidade *a priori* do objeto que é causa da

³⁵ “Inteiro é o que tem começo, meio e fim” (*Poética*, VII, 1450b, 27-28).

representação (na esteira daquela idéia platônica de que o belo é *essencialmente* bonito), mas àquilo que é efeito da mesma, sendo, pois, o belo, o admirável por ser bem-feito. Ele se refere o *limite conforme a natureza da ação* referindo-se à questão do equilíbrio de tempo do drama, para que a encenação não se torne redundante e dispersiva, prejudicando a compreensão da fábula como um todo. Se numa tragédia, um animal representado é desproporcional, desvia, pois, o foco da atenção dos espectadores, prejudicando a ação catártica que se manifesta com a imersão dos mesmos no drama. Quanto ao *feio*, portanto, esse não deixa de ser admitido como possibilidade autêntica de imitação, desde que colabore — como tudo o mais — para a consecução do *fim* de uma determinada ação artística. Em resumo, o feio pode ser representado pela arte, desde que fique proporcional ao que se lhe propõe, o que também se exige no tocante ao belo.

Acerca do que dissemos acima, analisemos outra afirmação do estagirita, que pode — a princípio — nos levar à mesma falsa impressão que refutamos acima: “Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena (...)” (*Poética*, XIII, 1452b, 30-33). Sobre ela nos cabe reiterar que quando Aristóteles fala da noção de belo (em relação à tragédia), ele o faz referindo-se à dimensão do bem-feito, e não do belo no sentido moral, pois é indiscutível que é típico dos dramas trágicos a dramatização de acontecimentos horripilantes aos olhos dos espectadores (num grau

tão elevado que gera piedade e medo). Ora, quando diz a *tragédia mais bela* ele está aludindo à questão meramente estética, que diz respeito a sua boa feitura em relação à finalidade de gerar uma sensação catártica. Eis o significado expresso pela concepção estética de Aristóteles, que também esclarece a afirmação de que “a mais bela tragédia, portanto, à luz dos preceitos da arte, tem essa estrutura” (*Poética*, XIII, 1453a, 22-23) — fazendo nova menção à obra trágica *mais bela* — deixando emergir o opinioso e aparente juízo de que possa estar relacionando (numa perspectiva ontológica) a noção de belo e a de beleza (como aquilo que é perfeito em si mesmo).

Conclusão

A guisa de conclusão, Aristóteles se distingue de Platão e de toda uma tradição posterior, porque é o primeiro (e por muito tempo o único) a não julgar a tessitura da obra em sua artisticidade prática (*tékhne*) pelo que ela representa, mas pelas formas como o faz. Sendo ela criação humana (*poíesis*), a imitação não pode descartar o feio em defesa da promoção do belo ideal e perfeito. Em primeiro lugar, tanto o belo quanto o feio participam da realidade sensível do universo humano³⁶. E, por fim, a arte não pode se iludir em advogar o belo conforme a noção do perfeito ideal, pois tal idéia comporta necessariamente o princípio da completude e da auto-suficiência

³⁶ “O feio é estético porque está na esfera do sensível (*aisthesis*) e não na anestesia, isto é, na dimensão da carência da sensibilidade” (Vázquez 1999:212).

enquanto beleza. Ora, sendo a arte uma expressão humana, eminentemente passível à imperfeição ideal mediante a força que a mudança (o devir) lhe impõe, ela não pode querer representar um belo perfeito, sinônimo de beleza ideal, mesmo porque, sendo perfeita, não precisaria de representação por se bastar a si mesma e não poder ser melhorada, já que possui toda a beleza possível e necessária.

Referência bibliografia

- ARISTÓTELES et alii. 2005. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução do grego e do latim de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix.
- _____. 1969. **Metafísica**. Trad. de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo.
- ANDRADE, Janilto. 2006. **A arte e o feio combinam?** Recife: FASA.
- COLONNELLI, Marco V. Classe. 2009. **Poíesis, tékhne e mimesis em Aristóteles**. 120 p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- HOMERO. 2003. **Ilíada**. 4. ed. Vol. 1. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx.
- JAEGER, Werner Wilhelm. 2001. **Paidéia: a formação do homem grego**. 4. ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.
- MAZON, Paul. 1996. *Introduction à Théogonie*. In.: HÉSIODE. **Théogonie – Les travaux et les jours – Le bouclier**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres.
- PHILIPPE, Marie-Dominique. 2002. **Introdução à filosofia de Aristóteles**. Trad. Gabriel Hibon. São Paulo: Paulus. (Coleção Filosofia)
- PLATÃO. 2006. **A república**. Trad. e Org. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- _____. **Górgias**. 1986. 2. ed. Tradução, apresentação e notas de Jaime Bruna. São Paulo: DIFEL.
- REALE, Giovanni. 2002. **Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão**. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Paulus.
- _____.; ANTISERI, Dario. 1990. **História da filosofia**. Vol. 1. São Paulo: Paulus.
- RUFINO, Emmanoel de Almeida. 2008. O papel catártico e mimético da arte na estética contemporânea: a arte como representação crítica da condição humana. **Revista Consciência**. Palmas/PR, v. 22, n. 2, jul./dez., pp. 33-53. Disponível em: <http://projetos.cpea.br/gaia/protected/data/revista/artigos/f511186bo8b671a4ad5a1daae96e3104abd1dee126eo.swf>

- SUASSUNA, Ariano. 2004. **Iniciação à estética**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- TEIXEIRA, Evilázio F. Borges. 1999. **A educação do homem segundo Platão**. São Paulo: Paulus (Coleção Filosofia).
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. 1999. **Convite à estética**. Trad. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.