

A arte é uma atividade vinculada à própria existência do homem, mas ao longo da história despertou distintos níveis de preocupação e de abordagem, o que originou diversas concepções e ênfases sobre o seu valor, sua utilidade, sua racionalidade, sua liberdade, sua capacidade crítica, sua relação com a moral e sua necessidade, ou não, de expressar o belo. A presente obra pretende estudar filosoficamente a arte, estando inserido, portanto, no amplo campo de conhecimento da estética. A partir desse contexto, almejou-se estabelecer uma reflexão que responda se é possível compreender a arte como uma forma legítima de conhecimento e qual sua relação com a moral. Para tanto, foi proposto com esta pesquisa reconhecer a arte como essencialmente racional, sob a abordagem reflexiva do filósofo Jacques Maritain. Mais especificamente, desejou-se entender o conceito de estética e seu surgimento, bem como aprofundar os temas centrais da filosofia estética de Maritain, além de apresentar seu entendimento sobre a relação entre arte e moral.



A filosofia estética de Jacques Maritain

A filosofia estética de Jacques Maritain

Conhecimento poético e a relação entre arte e moral

Iuri Nack Buss
Donizeti Pessi



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Margoni

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

BUSS, Iuri Nack; PESSI, Donizeti

A filosofia estética de Jacques Maritain: conhecimento poético e a relação entre arte e moral [recurso eletrônico] / Iuri Nack Buss; Donizeti Pessi -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

79 p.

ISBN - 978-65-87340-56-2

DOI - 10.22350/9786587340562

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Jacques Maritain; 2. Estética; 3. Poético; 4. Arte; 5. Moral; I. Título.

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Dedicamos esse trabalho a todos os artistas, que têm a missão de cultivar em si a virtude da arte, para que pela sua intuição criadora façam florir e fruir o conhecimento poético e frutificar o belo em suas obras.

Agradecimentos

A Deus, por ser sustento e razão das nossas vidas e por ter dotado os homens e mulheres desta terra de uma intuição criadora, centelha do Seu próprio ato criador.

Aos nossos pais e irmãos, pelo amor, incentivo e apoio com que nos acompanham e por terem aceitado ser co-criadores da obra de Deus no Matrimônio.

Aos amigos, especialmente aos que nos acompanham na mesma etapa formativa: André Emanuel França, Gabriel Augusto Pereira Freytag e Jefferson Davi Sviercoski Sanchez. Na pessoa deles, agradecemos também a todos os colegas seminaristas que partilham ou já partilharam conosco a aventura de descobrir e responder ao chamado de Deus.

Aos colegas do IFITEME: Bergson, Frei Denilson, Frei David, Frei Marco Aurélio e Frei Rondinele, pelo companheirismo e amizade nesses anos de aprendizado conjunto e de partilha da alegria do seguimento de Jesus Cristo.

Ao Prof. Dr. Donizeti Pessi, orientador desse trabalho, pelo tempo e experiências doados e por aguçar meu interesse pela estética. Na pessoa dele, agradeço a todos os professores do IFITEME que partilharam seus conhecimentos com dedicação e disponibilidade, nutrindo em mim o amor à sabedoria.

Ao Reverendo Pe. Claudemir, diretor do IFITEME, pela confiança e incentivo fraternos. Na pessoa dele, agradeço à coordenação e a todas as funcionárias do IFITEME por criarem um ambiente acadêmico acolhedor.

Ao Reverendo Pe. Jaime Rossa, Reitor do Seminário Maior Diocesano São João Maria Vianney, e ao Excelentíssimo Reverendíssimo Dom Sérgio Arthur Braschi, Bispo da Diocese de Ponta Grossa, por favorecerem a

minha formação intelectual. Na pessoa deles, agradecemos a toda equipe formativa da Diocese por nos acompanhar e nos ajudar a crescer como pessoa e como cristão.

“A beleza é uma das dimensões humanas que em geral descuidamos. Falamos da verdade, da bondade e deixamos de lado a beleza. No entanto ela é tão importante quanto as outras. É importante encontrar Deus na Beleza.”

(PAPA FRANCISCO)

Sumário

Introdução	15
Capítulo I	17
A filosofia de Jacques Maritain e uma contextualização histórico-conceitual da estética	
1.1 Jacques Maritain e os fundamentos de sua filosofia	17
1.2 Contextualização histórico-conceitual da estética	20
1.2.1 <i>A gênese da estética enquanto teoria do conhecimento sensível</i>	20
1.2.2 <i>Características estéticas do período mitológico-poético</i>	22
1.2.3 <i>Características estéticas do pensamento platônico</i>	25
1.2.4 <i>Características estéticas do pensamento aristotélico</i>	28
1.2.4.1 O belo moral aristotélico	29
1.2.4.2 O belo formal aristotélico e as artes <i>miméticas</i>	30
Capítulo II	35
O conhecimento poético	
2.1 A filosofia estética de Jacques Maritain	35
2.1.1 <i>A arte na filosofia de Maritain</i>	36
2.1.2 <i>O belo e sua relação com a arte na filosofia de Maritain</i>	42
2.1.3 <i>O conhecimento poético na filosofia de Maritain</i>	46
Capítulo III	58
A relação entre arte e moral	
3.1 Relação inicial entre arte e moral	58
3.2 Noções básicas da moral	61
3.3 Relação aprofundada entre arte e moral	65
3.4 A purificação da fonte	70
Considerações finais	74
Referências	77

Introdução

A arte é uma atividade vinculada à própria existência do homem, mas ao longo da história despertou distintos níveis de preocupação e de abordagem, o que originou diversas concepções e ênfases sobre o seu valor, sua utilidade, sua racionalidade, sua liberdade, sua capacidade crítica, sua relação com a moral e sua necessidade, ou não, de expressar o belo. O presente trabalho pretende estudar filosoficamente a arte, estando inserido, portanto, no amplo campo de conhecimento da estética.

A partir desse contexto, almejou-se estabelecer uma reflexão que responda se é possível compreender a arte como uma forma legítima de conhecimento e qual sua relação com a moral. Para tanto, foi proposto com esta pesquisa reconhecer a arte como essencialmente racional, sob a abordagem reflexiva do filósofo Jacques Maritain. Mais especificamente, desejou-se entender o conceito de estética e seu surgimento, bem como aprofundar os temas centrais da filosofia estética de Maritain, além de apresentar seu entendimento sobre a relação entre arte e moral.

Considerando o panorama contemporâneo, a arte chegou a um patamar que conduz a dois pontos extremos. O primeiro é a instrumentalização da arte, que a torna mero meio de expressão de um sentimentalismo superficial e sedutor ou a torna estritamente canônica e técnica. O segundo é a super-valorização da arte, que a considera absolutamente independente, rompe com sua raiz humana e a insere como que numa câmara inviolável, de fora da qual o homem tem a sensação de que não pode mais atribuir qualquer definição do que sejam a arte e suas características fundamentais.

Em ambos os casos, percebeu-se a tendência a um tipo de irracionalismo – a negação de que a arte provém da unidade da razão humana. Daí a importância, e mesmo a necessidade, de resgatar e propor uma reflexão

filosófica sobre a arte – como é o caso da filosofia estética de Jacques Maritain – que a considere como fruto da integridade intelectual do homem. Uma reflexão que não considere a arte como uma canalização de sentimentos, nem como uma atividade estritamente lógica e mecânica, tampouco como completamente independente. Mas uma reflexão que apresente a arte enquanto inexistente sem o homem, ainda que autenticamente autônoma; inexistente sem a razão, ainda que autenticamente livre de restrições conceituais.

A fim de atingir os objetivos propostos, dispôs-se de uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico, recorrendo fundamentalmente às contribuições de Bayer (1993) e Maritain (1947; 1949; 1960; 1977), entre outras teorias de suporte periférico.

Desse modo, estruturou-se o trabalho em três capítulos. O capítulo primeiro situa a filosofia de Jacques Maritain, a partir do contexto em que viveu, apontando sua raiz aristotélico-tomista, mas destacando sua originalidade. Ainda nesse capítulo foi apresentada uma contextualização histórico-conceitual da estética, com ênfase no período da Antiguidade, fundamental para compreender as ideias escolásticas que, por sua vez, formam a base do pensamento de Maritain. O capítulo segundo apresenta a filosofia estética de Maritain por meio da análise de conceitos centrais, a saber: a arte, o belo, a poesia, a intuição criadora e o conhecimento poético. Por fim, o capítulo terceiro estabeleceu-se a compreensão da possibilidade de uma relação entre arte e moral, como decorrência inevitável do fato de ambas desdobrarem-se da integridade do homem.

Tendo em vista o horizonte traçado, pretendeu-se que esse trabalho proporcione uma reflexão filosófica original e permita, a quem o ler, adquirir um olhar sensível à capacidade que a arte carrega em si de gerar um conhecimento profundo de realidades inexprimíveis ou imperceptíveis de outros modos, a não ser por meio do belo e da poesia.

Capítulo I

A filosofia de Jacques Maritain e uma contextualização histórico-conceitual da estética

- Excelência, o senhor que costuma tirar proveito de tudo, olhe aqui um caneteiro inútil. Seria mais proveitoso plantar saladas que cultivar flores.

- Mme. Maglorie – respondeu o Bispo –, a senhora está muito enganada. O que é belo é tão útil como o que é simplesmente útil. – E acrescentou depois de uma pausa: – Talvez até mais.

(Diálogo de *Os Miseráveis* – VICTOR HUGO)

Conforme esclarecido na introdução, o presente trabalho pretende centrar-se em reflexões sobre a filosofia estética de Jacques Maritain. Para tanto, porém, é necessário apresentar primeiramente o contexto em que viveu este filósofo e quais são as bases do seu pensamento como um todo.

1.1 Jacques Maritain e os fundamentos de sua filosofia

Jacques-Aimé-Henri Maritain nasceu em Paris, França, no ano de 1882 e faleceu em 1973 na cidade de Toulouse. Filho de um advogado e batizado na fé protestante, por influência da mãe, teve uma consistente educação cultural e intelectual desde a infância, de modo que se destacava, já na adolescência, em discussões acadêmicas. Após obter formação em filosofia e depois em ciências na Sorbonne¹, Jacques Maritain e sua então colega universitária – e futura esposa – Raissa Oumansoff², cogitaram

¹ Universidade de Sorbonne: universidade francesa fundada oficialmente em 1257, cujas raízes remontam à Universidade de Paris e que no início do século XX apresentava forte caráter cientificista. (SORBONNE UNIVERSITÉ, 2019).

² Raissa Oumansoff Maritain (1883 – 1960): nascida na Rússia, em berço tradicionalmente judaico, migrou com a família para Paris, França, quando tinha dez anos. Desde cedo manifestou inteligência perspicaz e sensibilidade

seriamente o suicídio diante da angústia e da falta de sentido para os problemas que os atormentavam em meio a fortes influências de pensamentos cientificistas e materialistas, próprios da época e da formação que tiveram. Sobre esse modo de pensar dominante no ambiente onde estudou o casal Maritain, Raissa afirma em seus relatos autobiográficos intitulados “As Grandes Amizades”:

Os sábios, quando não filosofam, se limitam, em geral, ao simples bom-senso empírico. Mas como ser homem sem filosofar de modo algum? Na Sorbonne que conhecêramos, os sábios que filosofavam eram, geralmente, quando muito, partidários de teorias filosóficas como o mecanismo e o epifenomenismo, o determinismo absoluto e o monismo evolucionista; doutrinas que negam a realidade do espírito e a objetividade de todo saber que ultrapasse o conhecimento dos fenômenos sensíveis. (MARITAIN, 1970, p. 54).

E sobre as consequências dessas correntes de pensamento, Jacques afirma:

O cientismo impõe [...] à inteligência a própria lei do materialismo: só é inteligível aquilo que é materialmente verificável. Daí a consequência de ser o cientismo representado pelo mecanicismo universal. Que tudo se reduzisse à extensão e ao movimento, e que não houvesse outras leis, além das funções matemáticas, isso não constituía aos olhos dos sábios nem mesmo uma tese a demonstrar, era a própria exigência do pensamento. (MARITAIN, *s/a apud* MARITAIN, 1970, p. 55).

Diante do profundo anseio que Jacques e Raissa sentiam por referências sólidas e por uma verdade absoluta – que não fosse apenas teórica e parcial, mas vivencial e integral – o casal passou por uma espécie de libertação metafísica ao conhecer a filosofia de Bergson³. Foi a partir desse

artística, características que fundamentaram sua vida como filósofa, escritora e poeta. Sua busca pela verdade conduziu-a ao contexto acadêmico e, conseqüentemente, ao encontro, em 1900, e sucessivo relacionamento com Jacques Maritain, como também à conversão ao catolicismo. Seu papel é fundamental na vida do esposo, pois as obras de Jacques Maritain contam com suas contribuições direta ou indiretamente. (SHERWIN, 1999).

³ Henri Bergson (1859 – 1941): filósofo francês nascido em Paris, cujo pensamento, em suma, “é uma filosofia que pretende ser fiel à realidade, mas onde a realidade não é concebida como reduzida nem envolvida pelos ‘fatos’ dos positivistas.” (REALE; ANTISERI, 2006, p. 350).

contato filosófico, que Jacques e Raíssa iniciaram um processo de conversão, a princípio intelectual, mas que se tornou espiritual e culminou na adesão ao catolicismo, caminho este marcado também pela influência da amizade com Léon Bloy⁴. (SAMPAIO, 1997).

No desenrolar dessas mudanças em seu modo de pensar e viver, Jacques Maritain – ainda que reconhecesse a importância qualitativa do pensamento bergsoniano contra o cientificismo – criticou elementos inconsistentes que percebeu nessa filosofia, precisamente os que não consideram a integridade plena da razão humana. Então, foi a leitura de Tomás de Aquino⁵ que o fez perceber, definitivamente, que o verdadeiro conhecimento não poderia se limitar aos resultados empíricos e quantitativos da ciência moderna, tampouco era contrário à fé católica que há pouco abraçara e que o libertara de uma vida relegada à existência sem sentido. Por isso, Maritain posicionou-se junto a um movimento filosófico crescente de renovação tomista e metafísica, propondo logo em seguida, porém, a recusa a tradicionalismos arbitrários e a saudável relação com os elementos positivos do desenvolvimento da filosofia moderna. (SAMPAIO, 1997).

Em síntese, conforme ressalta Burgos (1995), a importância e originalidade da filosofia de Maritain encontram-se na profunda fundamentação que busca no tomismo atrelada à atualização e ao enriquecimento desse sistema, levando essa filosofia medieval a penetrar – com a consistência do realismo e agudeza da natureza humana racional – concepções modernas impensadas por Tomás de Aquino, como a política, a

⁴ Léon Bloy (1846 – 1917): escritor francês conhecido por uma escrita crítica e polemista e que após a própria conversão ao catolicismo pregava a necessidade de um revigoramento espiritual e de um coerente comprometimento com questões sociais na Europa. (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019). Jacques e Raíssa conheceram a obra de Bloy e sentiram-se atraídos pelo seu “zelo ardente pela justiça” e pela “beleza de uma doutrina elevada”, o que os fez procurá-lo pessoalmente em 1905. Após o primeiro encontro, brotou naturalmente uma amizade sólida que os fez questionar a própria vida, agora não pela filosofia ou pela ciência somente, mas pela via da fé. (MARITAIN, 1970, p. 83).

⁵ Tomás de Aquino é considerado o principal filósofo – e, evidentemente, teólogo – da Idade Média. Tomás nasceu, provavelmente, entre 1224 e 1225 no Castelo de Roccasecca, próximo à localidade de Aquino, Itália; foi religioso da Ordem Dominicana e estudou teologia em Paris com Alberto Magno (1206 ou 1207-1280). A obra de Tomás é muito vasta e abrange todos os gêneros filosóficos conhecidos na época, sendo que o centro da sua filosofia está na “[...] distinção entre a razão e a fé, e a necessidade de sua concordância.” (GILSON, 2013, p. 650). Tomás de Aquino faleceu em 1274 e foi declarado santo da Igreja Católica pelo Papa João XXII em 1323.

educação, a filosofia da história e a estética. Essa capacidade dialogal entre tomismo e modernidade demonstra um esforço sistemático e filosoficamente sólido de Maritain – bastante raro entre os seus contemporâneos – o qual, conforme Garcia (1973), faz sua obra transcender a alcunha simplificadora de neotomista, dando-lhe um caráter filosófico único.

1.2 Contextualização histórico-conceitual da estética

Tendo exposto o contexto e as bases da filosofia de Maritain, é necessário apresentar como surgiu o conceito moderno de estética, enquanto campo específico de conhecimento filosófico, para que se possa analisar, no próximo capítulo, o pensamento maritainiano a respeito desse tema.

Além da compreensão moderna, o caminho de contextualização histórico-conceitual da estética proposto aqui irá deter-se e aprofundar-se nos elementos estéticos da filosofia grega clássica, pois esta compõe os pilares do pensamento medieval que é, por sua vez, atualizado por Maritain.

1.2.1 A gênese da estética enquanto teoria do conhecimento sensível

Segundo Kirchoh (2003), é amplamente aceito pelos pensadores do século XX que o conceito de estética surgiu na metade do século XVIII com o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762). De acordo com Guyer (2008), o termo estética foi introduzido pela primeira vez por Baumgarten em 1735, na obra “Considerações filosóficas sobre alguns aspectos pertinentes ao poema” – significando o modo de conhecer a realidade pelos sentidos. Depois, em 1739, na sua “Metafísica”, Baumgarten ampliou a definição, considerando outros aspectos da percepção do belo e da arte. Até que em sua obra “*Aesthetica*”, produzida entre 1750 e 1758, Baumgarten chegou a um conceito mais sintético de estética, entendida como teoria do conhecimento sensível ou da percepção. Nesse processo de definição, o filósofo fez uma associação entre a terminologia grega já existente e a teoria que pretendia desenvolver:

Estética se origina de *aisthesis* e quer dizer, para os gregos, algo como a *percepção do mundo sensível* ou a *sensação*. [...] Seguindo a tradição grega, Baumgarten cria suas próprias faculdades cognitivas, procurando conferir um caráter mais positivo à forma cognitiva da ‘percepção’ [...]. (KIRCHOF, 2003, p. 28).

Nesse sentido, conforme o autor, a teoria estética de Baumgarten procura associar estudos da filosofia especulativa e da crítica literária em uma unidade epistemológica. Essa convergência conceitual tornou o nome de Baumgarten referência do surgimento da estética moderna, mas desde o começo do século XVIII já crescia consideravelmente o interesse de outros diversos pensadores europeus em relação a temas estéticos de modo que:

[...] formou-se uma torrente de escritos sobre o caráter e o valor do belo e sobre outras propriedades, especialmente o sublime, tanto na arte como na natureza em si, uma torrente para a qual contribuíram filósofos profissionais e também outros homens de letras [...] e que, desde então, manteve-se caudalosa. (GUYER, 2008, p. 27).

Ainda antes, porém, dessa tendência moderna de crescente interesse estético e antes do empreendimento conceitual de Baumgarten, a estética, segundo Bayer (1993), já estava presente em reflexões filosóficas e mesclada com a história da arte e com a crítica literária, uma vez que os valores estéticos⁶, por serem propriamente humanos, não estão isolados dos valores culturais, históricos, políticos, religiosos e econômicos das sociedades.

Tendo em mente o conceito moderno da estética, é possível refazer o percurso histórico da humanidade buscando a presença dos elementos que são objetos dessa área de conhecimento desde os primórdios das atividades humanas – mesmo que, nos contextos de então, tais elementos não estivessem sistematizados epistemologicamente. Já na pré-história é

⁶ Entenda-se por “valores estéticos” os graus de importância atribuídos pelo homem àquilo que apreende da sensibilidade.

possível averiguar o surgimento de atividades artísticas e de uma capacidade de percepção estética como características peculiares de diferenciação entre os seres humanos e os animais. E mesmo considerando que:

[...] a Pré-história não possui autores estéticos, os testemunhos materiais que os nossos antepassados distantes nos deixaram constituem, em certa medida, textos, e a sua análise não nos diz apenas que o *Homo Sapiens* pré-histórico tinha um inegável sentido das formas, dos volumes e das cores, mas também que os artistas obedeciam a certas normas ditadas por tal ou tal concepção das representações animais, humanas ou simbólicas. Isto com vista a fins práticos, sem dúvida, mas talvez também para ilustrar qualquer ideia do belo. (BAYER, 1993, p. 15).

Além disso, é importante destacar as representações de figuras animais e humanas a partir de danças e da pintura, gravação ou escultura realizadas em paredes e pedras de grutas e cavernas, que possivelmente tinham objetivos rituais ou mágicos que favorecessem a atividade da caça. Essa característica da imitação da realidade, dos gestos, das feições e das atitudes é designada pelo termo grego *mimesis* e na antiguidade tornou-se de fundamental importância para algumas reflexões filosóficas, como ficará mais claro na sequência. (BAYER, 1993).

De modo geral, é possível concluir que, desde a pré-história, só o ser humano é capaz de perceber a realidade com precisão e interpor uma interpretação entre o real e a sua apreensão, assim como só o ser humano pode dar sentido à sua memória e reproduzi-la de forma simbólica.

1.2.2 Características estéticas do período mitológico-poético

Os aspectos estéticos mencionados acima, observados desde o surgimento da própria humanidade, manifestaram-se com especial intensidade na origem da poesia – e do que na modernidade se convencionou chamar literatura. Essa manifestação poético-literária se deu principalmente a partir do contexto da Grécia Antiga, por volta do século VIII a.C., e dos

grandes nomes dos poetas Hesíodo e Homero⁷, que são os mais emblemáticos, ainda que outros tenham vivido nesse período conhecido como mitológico-poético, até o século VI a. C., quando começou a surgir o pensamento filosófico propriamente dito. (REALE; ANTISERI, 1990).

Considerando esse contexto, percebe-se a frequente recorrência ao termo grego *kalos* (belo) e suas diferentes concepções e aplicações nas obras poéticas. Bayer (1993) destaca, por exemplo, que para Hesíodo, a beleza é sempre exterior e impressiona os olhos pela harmonia. Nesse sentido, o poeta relaciona a beleza com a figura da mulher e do mar. Por isso, Afrodite é apresentada como a encarnação da beleza que brota do mar. Além disso, Hesíodo intuiu uma relação entre o belo e o bem – que fica explícita na filosofia grega – sendo que o conceito do que é bom está relacionado ao que é útil. Mas o próprio Hesíodo também diferenciou a utilidade – meio para um fim – da beleza – imediata e livre.

Por outro lado, analisando características estéticas da obra de Homero, segundo Bayer (1993), o termo *kalos* é relacionado à natureza, considerada fonte da beleza. Por isso, flores, mares, águas correntes e animais aparecem primeiro no que se poderia chamar de hierarquia da beleza homérica. A figura da mulher, ao contrário de Hesíodo, vem depois. Em Homero, a beleza humana – feminina e masculina – está mais ligada a elementos externos, como adornos ou armaduras; ou a elementos internos, como as virtudes da força e da coragem, do que ao corpo em si, como um todo.

Ademais, Homero não estabeleceu ligação entre o belo e o bem – útil. O belo aparece aos olhos, por isso não há uma necessidade intrínseca de que algo útil seja belo e vice-versa. “[...] Homero distingue claramente a beleza do acto, que é toda exterior, e a beleza interior, especificamente moral”. (BAYER, 1993, p. 28).

⁷ “Antes do nascimento da filosofia, os poetas tinham imensa importância na educação e na formação espiritual do homem entre os gregos [...]. O helenismo inicial buscou alimento espiritual predominantemente nos poemas homéricos, ou seja, na *Iliada* e na *Odisseia* [...], em Hesíodo e nos poetas gnômicos dos séculos VII e VI a.C.” (REALE; ANTISERI, 1990, p. 15).

Depois desse período, ainda voltado para a mitologia presente nas produções poéticas, houve um processo de transição na maneira de abordar a realidade por parte dos gregos. A partir de então, a razão passou a ter preeminência na obtenção do conhecimento e essa é considerada a época da gênese da filosofia, por volta do século VI a. C. O início do método filosófico foi caracterizado pela busca de um princípio único – *arché* – que fosse o fundamento de toda multiplicidade da realidade – *physis*. Contudo, não se identifica um pensamento propriamente estético nos primeiros sistemas filosóficos. Sendo assim, Pitágoras, nascido em Samos entre 580 e 570 a. C., é tido como o primeiro filósofo a considerar em seu pensamento elementos estéticos, ainda que não de maneira tão específica – como Platão fez mais tarde ao inquirir sobre o belo – nem de maneira sistemática – como na modernidade. (BAYER, 1993).

Para os pitagóricos, há uma espécie de mística científica, uma música ou harmonia no universo que dá unidade ao todo, e o ser humano deve perceber e adequar-se a esse ordenamento – daí a importância dos números como fundamento da realidade sensível. Essa percepção pode ser considerada uma capacidade estética latente nesse sistema filosófico. (BAYER, 1993).

Um pouco mais tarde, Sócrates⁸ trouxe à tona uma tradição popular caracteristicamente helênica – intuída pelos poetas – que diz respeito ao conceito de *kalocagatia*, ou seja, uma espécie de fusão entre beleza e bem moral, de modo que:

[...] ou um indivíduo tem um valor moral, e então é possível que seus actos sejam ao mesmo tempo belos; ou um indivíduo é fisicamente belo, e é possível que os seus actos sejam morais; no primeiro caso, há uma ligação necessária, mas os dois atributos não visam o mesmo objecto; no segundo caso, a ligação não é necessária, ainda que o mesmo objecto se encontre nos dois atributos. (BAYER, 1993, p. 34).

⁸ “Sócrates nasceu em Atenas em 470/469 a. C. e morreu em 399 a. C. [...] Era filho de um escultor e uma obstetriz. Não fundou uma escola, como os outros filósofos, realizando o seu ensinamento em locais públicos [...], como uma espécie de pregador leigo [...]”. (REALE; ANTISERI, 1990, p. 85).

Quando, então, Sócrates pergunta-se sobre o conceito da beleza em si, compreende que tudo o que é belo e bom simultaneamente, é também útil, ou seja, corresponde a uma finalidade intrínseca.

Sócrates chega à conclusão de que a beleza em si (*kalon kath'auto*) não existe sem estar associada ao conceito *kromenon*, ao útil: é o *kalon pros ti* (belo por causa de). [...]. Sócrates é portanto o chefe da beleza antiformalista, partidário do conteúdo, e a sua estética utilitária torna-se para ele uma espécie de lógica sem espontaneidade. (BAYER, 1993, p. 35).

Desse modo, diante dessas primeiras concepções estéticas, a filosofia grega começa a procurar definir o conceito de belo mais claramente e tenta distinguir a compreensão do belo em si das coisas belas.

1.2.3 Características estéticas do pensamento platônico

Pode-se dizer que Platão⁹, conforme Figurelli (2009), foi o primeiro filósofo a escrever um texto completo propriamente estético ao empreender uma investigação específica a respeito do belo, ainda que, na época, não existisse o conceito de estética como teoria sistemática do conhecimento sensível, próprio da modernidade. O referido texto é um diálogo da fase inicial das reflexões filosóficas de Platão e leva o título de “Hípias Maior”. O diálogo apresenta um viajante sofista¹⁰, entendido de todas as artes, Hípias de Élide, o qual é indagado por Sócrates, em Atenas, sobre o que é o belo – não sobre o que é belo. Antes disso, o próprio Sócrates havia sido questionado sobre o mesmo assunto por outro interlocutor, mas não tendo resposta satisfatória decide inquirir o sofista de Élide:

⁹ Platão nasceu em 428 ou 427 a. C., em Atenas. Aristócles era seu nome verdadeiro. O apelido Platão vem do termo *platos* que significa largueza e possivelmente se referia ao seu vigor físico, ou à amplitude do seu pensamento, ou mesmo ao tamanho de sua testa. Aos vinte anos encontrou Sócrates e desejava preparar-se para a vida política, mas acabou seguindo o caminho da filosofia. (REALE; ANTISERI, 1990).

¹⁰ “Sofista’ é um termo que significa ‘sábio’, ‘especialista do saber’. A acepção do termo, que em si mesma é positiva, tornou-se, porém, negativa sobretudo pela tomada de posição fortemente polêmica de Platão e Aristóteles. Como já havia feito Sócrates, eles sustentaram que o saber dos sofistas era ‘aparente’ e não ‘efetivo’ e que, ademais, não era professado tendo em vista a busca desinteressada da verdade, mas sim com objetivos de lucro.” (REALE; ANTISERI, 1990, p. 73).

[...] **Sócrates** – [...] Recentemente, meu caro, alguém me pôs em grande apuro, numa discussão em que eu rejeitava determinadas coisas como feias e elogiava outras por serem belas, havendo me perguntado em tom sarcástico, o interlocutor: Qual é o critério, Sócrates, para reconheceres o que é belo e o que é feio? Vejamos, poderás dizer-me o que seja o belo? – Com a ignorância que me é própria, fiquei atrapalhado e não pude encontrar resposta satisfatória. [...].

Hípias – Como assim, Sócrates? O autor dessa pergunta deseja saber o que é belo?

Sócrates – Penso que não, Hípias; porém o que seja o belo.

(PLATÃO, 2009, p. 549 – 551, grifo do autor).

De maneira sintética, o diálogo apresenta três possibilidades para definir o belo: o conveniente, o útil e o prazeroso. Contudo, tais definições “[...] podem ser reduzidas a duas vertentes, a saber: 1. O belo como adequação à finalidade; 2. O belo como prazer para a vista e para o ouvido.” (FIGURELLI, 2009, p. 545).

O “Hípias Maior” acaba sem uma resolução completa e o belo é apresentado como algo agradável e vantajoso, de modo que “[...] reencontramos o tema velado, mas persistente, que se desenvolve, sem nunca se patentear, sob toda a obra: o parentesco inelutável da noção do belo e da do bem, a *kalocagatia* socrática”. (BAYER, 1993, p. 39).

Ademais, outras obras platônicas também abordam temas estéticos: o elogio ao amor e à beleza feito em “O Banquete”; a crítica feita em “A República” aos poetas e pintores pelo exercício da imitação – *mímesis*; a presença, nas “Leis”, de influências pitagóricas sobre a medida e a proporção. (FIGURELLI, 2009).

Em “O Banquete”, o belo é apresentado como o objeto do amor, ou seja, como um desejo constante e insaciável. De modo que, segundo Bayer (1993, p. 40):

No *Banquete*, a manifestação superior é a beleza da alma. O belo alia-se ao bem e está-lhe mesmo subordinado; um é a medida do outro. Alia-se, por outro lado, à Ideia de verdadeiro; o belo torna-se assim universal pela sua

vizinhança com o bem e o verdadeiro. [...]. Mas a beleza fica no domínio do sensível; mantém-se na aparência, ao passo que o verdadeiro e o justo residem no interior das coisas. Isto parece à primeira vista em contradição com a concepção platônica toda racional e intelectual. A Ideia é o supremo escalão da dialética que a ela conduziu. Mas a Ideia em si, para ser percebida, não exige apenas um processo intelectual, mas um salto último [...] que permite à beleza ter a sua manifestação na aparência. (Grifo do autor)

Além dessa busca pela compreensão do belo como um valor supremo, Platão também faz uma análise das artes¹¹, que para ele, segundo Bayer (1993), devem ser consideradas a partir de sua função na sociedade, de um ponto de vista utilitário – como são apresentadas na “República” e nas “Leis”. Por isso, a teoria platônica não trata as artes como meios de alcançar o valor supremo da beleza. Sendo assim, as artes da *mimesis* – como a tragédia e mesmo a pintura e a escultura – não são capazes, segundo este ponto de vista, de favorecer o salto último que alcança o mundo do conhecimento verdadeiro, que passa do sensível ao ideal, mas conduzem exatamente para o caminho contrário. Isso se dá porque tais artes, ao imitar modelos que por si só já são imperfeitos – cópias das essências do mundo ideal – tornam-se, por fim, cópias das cópias. Sobre essa concepção platônica do belo e da arte, Lacoste (1986, p. 20) afirma:

As coisas belas [...] só são belas porque conduzem, pouco a pouco, aquele que as ama a procurar a unidade delas, a buscar para além dos sentidos a essência que faz essas coisas serem belas. [...]. A arte de imitação, [contudo], sob esse ponto de vista, é sobretudo um obstáculo à busca da beleza, dado que convida, primordialmente, a permanecer no mundo sensível que ela reproduz.

¹¹ Para os gregos antigos, de um modo geral, não existia um conjunto próprio de atividades chamado de “arte”. O termo grego que se convencionou traduzir por arte é *téchne*, em cujo conceito não estava incluso um compromisso estético, mas designava a aplicação de um determinado saber na produção de algo. Dessa forma, tanto a olaria, a pintura, a escultura e a forja, quanto a medicina e a arquitetura eram artes – *technai*. Além disso, essas atividades estavam relacionadas a utilidades práticas, sendo vistas, de modo geral, como servis, próprias dos artesãos. Por isso, a busca pelo belo, pelo bem, e pela verdade não está, de imediato, relacionada a essa concepção grega de arte – *téchne*. O conceito crucial que pode dar à arte outro caráter, para além da *téchne*, é a *mimesis*, que simplificada é a imitação da realidade feita pelos poetas, especialmente nas poesias trágicas. As artes *miméticas* – sobretudo as modernamente classificadas como literatura, mas também as plásticas, por extensão interpretativa – tornaram-se o ponto de divergência entre Platão e Aristóteles, ou seja, podem ser consideradas como o parâmetro – de modo oposto para cada um – para classificar as artes como servis e afastadas da verdade, ou como livres e fontes de conhecimento, como ficará mais claro na sequência. (SANTORO, 2006).

Tendo considerado essas características centrais do pensamento estético de Platão, é possível afirmar desse contexto, que o belo como um valor metafísico ideal é buscado a partir da realidade natural em geral ou da moralidade humana e não a partir das coisas criadas pelo homem¹² artisticamente.

1.2.4 Características estéticas do pensamento aristotélico

Aristóteles¹³ aborda a realidade de maneira diferente de Platão, de forma mais naturalista do que idealista e com maior precisão lógica do que intuitiva. Por isso, a filosofia aristotélica não é tanto estética quanto sistemática. Contudo, enquanto que, para Platão, é mais importante alcançar o conhecimento do mundo ideal – que tem uma existência à parte da realidade sensível – para Aristóteles a essência da realidade só pode ser abstraída após passar pelos sentidos, o que não deixa de ser um princípio estético. (BAYER, 1993).

Ademais, o conhecimento para Aristóteles é causal, ou seja, para de fato conhecer um objeto é necessário determinar as quatro causas que compõem a sua realidade completa: a causa material – matéria que constitui o objeto; a causa formal – modo concreto de ser do objeto, que o identifica como tal; a causa eficiente – o que produziu, deu lugar ou originou o objeto; a causa final – finalidade ou para que serve o objeto. Sendo assim, a natureza contém as causas das suas transformações, enquanto que uma obra ou uma ação tem suas causas em um sujeito criador ou ator, na sua razão, que visa o fazer técnico ou o agir moral. (BAYER, 1993).

¹² Todas as vezes que o termo **homem** é mencionado no presente trabalho, significa amplamente todo sujeito humano, homem ou mulher.

¹³ “Aristóteles nasceu em 384/383 a.C. em Estagira, na fronteira macedônica. [...] com dezoito anos, [...] Aristóteles, que já há alguns anos havia ficado órfão, viajou para Atenas e logo ingressou na Academia platônica. Foi precisamente na escola de Platão que Aristóteles amadureceu e consolidou sua própria vocação filosófica de modo definitivo, tanto que permaneceu na Academia por vinte bons anos, ou seja, enquanto Platão viveu.” (REALE; ANTISERI, 1990, p. 173).

Em relação às características propriamente estéticas, muitas vezes se considera que a principal obra aristotélica nesse âmbito é a “Poética”. No entanto, Bayer (1993) ressalta que é necessário buscar elementos que tratam da percepção estética também em outras obras – especialmente na “Metafísica” – uma vez que a “Poética” é mais uma doutrina técnica da arte do que uma filosofia estética.

1.2.4.1 O belo moral aristotélico

Ao considerar o conceito de belo, Aristóteles busca relacioná-lo com o bem – como já se mostrou próprio dos gregos – ou seja, o belo tem antes um valor metafísico do que um valor relacionado a técnicas ou categorias específicas. Pode-se afirmar, portanto, que também na obra aristotélica há um conceito de belo moral, o qual está relacionado a um bem cósmico, a um bem prático ou a um bem útil. O bem cósmico pertence ao âmbito da causa final, ou seja, tudo o que se observa na natureza ou em obras criadas tem uma finalidade que é determinada:

[...] por um fim superior em relação ao qual se torna um meio. Daí uma hierarquia de fim e de meios que deve ter um elemento último, um fim último: o bem. O que caracteriza esse fim último é não poder ser um meio. (BAYER, 1993, p. 49).

Esse bem em si – fim último de todos os meios – proporciona a harmonia do cosmos, por isso é chamado de bem cósmico. Depois, há que se considerar o bem prático e o bem útil, que estão relacionados à vontade da ação humana. Quando se trata de um bem entre outros, visando uma ação específica, refere-se ao bem útil, que pode ser entendido como uma virtude – um domínio racional adquirido sobre os desejos e apetites. Mas quando se trata do bem em si, ou seja, do bem supremo, refere-se ao bem prático – *eudemonia* – que significa a realização plena que cada ser alcança ao desempenhar seus dons inatos e as virtudes mais excelentes, segundo sua

própria natureza racional. O bem prático configura-se então como a realização que cada ser alcança de seu fim próprio.¹⁴ Portanto:

[...] o bem moral aproxima-se do belo em dois pontos. Primeiro, residindo numa justa medida, num equilíbrio das nossas inclinações individuais, é essencialmente *individual* ele próprio. Por outro lado, supõe um *prazer* que, embora resultante dum equilíbrio individual, não é egoísta. [...]. O bem que se tornou subjectivo, sendo actividade do homem, chama-se virtude, e possui elementos de grandeza, de finalidade e de conveniência. Segundo Aristóteles, ela consiste essencialmente na acção desinteressada. Esta acção não é apenas boa, é bela. [...]. [Portanto], para Aristóteles, o belo é síntese de qualquer coisa de moral (desinteresse) e de qualquer coisa de estético (grandeza). (BAYER, 1993, p. 50 – 51, grifo do autor).

A partir desse conceito de belo moral aristotélico, percebe-se o grande valor que Aristóteles, segundo Reale (1990), dá à razão, pois é a atividade racional a responsável por aperfeiçoar moralmente o homem, enquanto o diferencia dos seres vegetativos e animais e o conduz a viver segundo a sua natureza – que tende ao equilíbrio dos impulsos e à felicidade. Por conseguinte, o próprio conceito do belo para Aristóteles é fundamentalmente racional, como ficará claro a seguir.

1.2.4.2 O belo formal aristotélico e as artes *miméticas*

Além do belo moral, que Aristóteles relaciona com os conceitos de bem acima descritos, há em sua filosofia a concepção do belo formal, segundo a qual há uma harmonia de carácter matemático que define as formas supremas do belo, que são três: conformidade com as leis, simetria e determinação. Primeiramente, o belo é fundamentalmente racional para Aristóteles, não é arbitrário, mas respeita um ordenamento lógico, está em

¹⁴ O termo grego *eudemonia* pode ser entendido como o alcance pleno do bem prático e, por isso, é muitas vezes traduzido como felicidade. “Todas as ações humanas tendem a ‘fins’ que são ‘bens’ [bem útil]. O conjunto das ações humanas e o conjunto dos fins particulares para os quais elas tendem subordinam-se a um ‘fim último’, que é o ‘bem supremo’ [bem prático], que todos os homens concordam chamar de ‘felicidade’ [*eudemonia*]”. (REALE; ANTISERI, 1990, p. 203).

conformidade com as leis causais. Em segundo lugar, o belo é percebido na simetria, a qual, conforme o pensamento aristotélico, é símbolo do perfeito e remete à unidade. E por fim, o belo é percebido em objetos bem definidos, ou seja, cujas características essenciais apresentam-se claramente determinadas. Em síntese, a partir do pensamento metafísico de Aristóteles, o belo tem uma essência racional, mas só pode ser percebido sensivelmente. (BAYER, 1993).

Após a apresentação das principais características do belo formal, é possível analisar a referida obra de caráter mais técnico que não pode ser ignorada em uma análise da estética aristotélica: a “Poética”. Trata-se de uma obra da maturidade do pensamento aristotélico, cujo tema central é o estudo da tragédia enquanto a arte por excelência. Aristóteles procura justificar a *mimesis* como um meio de imitação do real que não é uma simples reprodução, mas que é capaz de completar o que na natureza falta e mesmo de gerar conhecimento. Essa característica não é exclusiva da tragédia, mas é própria do ser humano nas variadas atividades artísticas ou poiéticas¹⁵. Contudo, segundo Santoro (2006), como o conceito grego de arte – *téchne* – não tinha o mesmo sentido que atualmente, Aristóteles tratava em sua obra, a princípio, especificamente da poesia trágica e de outras formas do que hoje chamaríamos literatura e teatro, como a comédia e a epopeia. Evidentemente, também estavam implícitos nessas expressões os conceitos de música – ritmos e melodias – e dança. O fato é que a dramatização poética era a arte *mimética* mais valorizada e não havia uma consideração explícita das artes plásticas, como a pintura e a escultura, que estavam em uma mesma classificação dos trabalhos servis de fabricação manual.

Ainda assim, ampliar as considerações aristotélicas, tratando as artes plásticas como artes *miméticas*, é uma interpretação válida e amplamente realizada nos estudos estéticos modernos, pois ao atribuir à *mimesis* o devido valor:

¹⁵ Poiético: conceito oriundo do termo grego *poiesis*, que designa o ato de fazer, produzir ou criar algo e que, portanto, é o fundamento das artes – *téchne*.

[...] se pode definir um campo próprio não só para a literatura, como também para as artes em geral: tudo que é *poiético* é mimético, sendo portanto a mimese que diz aquilo até então sem nome, incluindo ainda música, dança e pintura. (BRANDÃO, 2018, p. 10, grifo do autor).

Nesse sentido, segundo o pensamento aristotélico, a *mímesis* parte de três parâmetros:

[...] os meios (literalmente, em que ou com o que se mimetiza), os objetos (o que se mimetiza) e os modos (como se mimetiza). Assim como poetas e prosadores o fazem com o discurso (o logos), pintores trabalham com figuras e cores, músicos, com harmonia e ritmo, dançarinos, só com o ritmo. (BRANDÃO, 2018, p. 10).

Assim, ao fundamentar a prática *mimética*, Aristóteles reconhece nas artes que têm essa característica um meio próprio da natureza racional humana adquirir conhecimentos e experimentar prazeres estéticos:

O ato de mimetizar é inato aos homens desde a mais tenra infância e nisso diferem dos outros animais porque é o mais mimético e por meio da *mímesis* adquire também os primeiros conhecimentos e também quanto ao fato de todos se alegrarem com as mimetizações.

[...] causa disso é que aprender é agradabilíssimo não apenas aos filósofos, mas também aos outros igualmente, participando, <estes> contudo, disso em menor grau. Pois, por isso, alegram-se vendo as imagens porque acontece que os que contemplam aprendem e concluem o que <é> cada coisa, por exemplo, que este é aquele [...]. (ARISTÓTELES, 2018, p. 37 - 39, grifo do autor).

Esse caráter da *mímesis* como meio de conhecimento estético exposto na “Poética” está em consonância com o que Aristóteles (2002, p. 3) afirma na *Metafísica* sobre o conhecimento sensível: “Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações”. E o fundamento do conhecimento que a *mímesis* proporciona está na sua inerente capacidade de conduzir ao universal, ponto crucial de diferença entre a estética aristotélica e a platônica. Enquanto para Platão a *mímesis* implica uma cópia do mundo sensível – que já é cópia do mundo ideal – e se

distancia do conhecimento das essências, para Aristóteles, a *mímesis* permite o reconhecimento de um conceito universal e não a simples reprodução de um particular:

[...] pois não se exige que quem contempla a pintura da árvore reconheça que se trata de uma árvore apenas se tiver visto antes a árvore particular que serviu de modelo ao pintor, mas por reconhecer a forma de árvore. (BRANDÃO, 2018, p. 14).

Nesse sentido, Brandão (2018, p. 14) ressalta que o objetivo da *mímesis*, especialmente no gênero da tragédia, exposto por Aristóteles, é atribuir “[...] a uma personagem (naturalmente fictícia) de caráter elevado – um deus ou um herói – palavras e ações convenientes a sua condição”, mais do que reproduzir ou adequar-se perfeitamente a algo particular e externo à obra. Por isso, em sua definição, Aristóteles (2018, p. 45 – 47) afirma que a tragédia é “[...] *mímesis* de ação elevada e completa, [...] com linguagem ornamentada, [em que] atuando <os agentes> [...], mediante compaixão e terror, leva a cabo a catarse de tais afecções”. (Grifo do autor).

Sendo assim, além do conhecimento e do prazer estético, a *mímesis*, enquanto fundamento das artes, segundo Aristóteles, deve proporcionar um efeito catártico. Por isso, ao comentar a definição de tragédia, acima citada, contida na “Poética”, Brandão (2018) explica que a catarse é a purificação dos afetos, de modo que os espectadores, individualmente ou em público, diante da dramatização – ou diante de uma obra de arte por extensão interpretativa – experimentem uma espécie de alívio físico e psicológico de suas emoções.

Portanto, alargando a interpretação da estética aristotélica, pode-se entender que o belo, enquanto um elemento racional por excelência, quando é buscado como a finalidade das artes *miméticas* – amplamente consideradas – acaba por libertá-las de outras utilidades, de modo que o conhecimento, o prazer estético e a catarse, obtidos por meio da arte, tornam-se efeitos colaterais – mas naturais e espontâneos – da experiência artística.

Tendo apresentado as principais características estéticas da filosofia grega antiga, é possível, na sequência, retomar o pensamento de Jacques Maritain e apresentar a sua reflexão estética, partindo da sua atualização da filosofia medieval, a qual, por sua vez, como já mencionado, tem suas raízes nas premissas fundamentais do pensamento grego.

Capítulo II

O conhecimento poético

“A integridade de um artista eleva-o acima do nível do mundo sem, contudo, desprendê-lo dele.”

(THOMAS MERTON)

Conforme exposto no capítulo anterior, a filosofia estética abrange uma grande diversidade de objetos de estudo relacionados à percepção sensível. No entanto, um dos elementos mais estudados pela estética é a arte – especialmente enquanto voltada para a expressão do belo. Portanto, pode-se afirmar, pelo estudo de sua obra, que a filosofia estética de Maritain é, acima de tudo, uma filosofia da arte, como será possível averiguar a seguir.

2.1 A filosofia estética de Jacques Maritain

O objetivo de Maritain (1949) é construir uma filosofia da arte embasada na tradição filosófica da Idade Média¹, especialmente da escolástica tomista.² No entanto, Maritain observa em seu livro “Arte e

¹ Não há um período histórico preciso no qual se desenvolveu homogeneamente uma filosofia medieval. Geralmente, a Idade Média tem seu início situado na queda do Império Romano do Ocidente, em 476. Mas o pensamento cristão – essência da filosofia medieval – estava sendo gestado há tempos, bebendo das fontes da antiguidade e moldando-se no encontro da cultura greco-romana com a fé cristã. Esse pensamento foi ainda marcado pela preocupação dos chamados Padres da Igreja, desde o século II, em defender a fé em Jesus Cristo com argumentos racionais. Por isso, Agostinho de Hipona (354 – 430) é referência da transição entre a patrística e a filosofia medieval. (COPLESTON, 2017).

² Segundo Copleston (2017), a coroação de Carlos Magno como imperador romano, em 800, é referência do início da escolástica, período marcado pelo desenvolvimento de escolas que ensinavam a doutrina cristã com cada vez mais recursos racionais. Até então, o pensamento medieval tinha características enciclopédicas e místicas. “No período áureo da Escolástica (séculos XII e XIII), os teólogos procuram apoiar a fé na razão, [...] sendo necessário o trabalho de argumentação [...], criando o método *escolástico*, constituído por várias etapas: a leitura (*lectio*), o comentário (*glossa*), as questões (*quaestio*) e a discussão (*disputatio*). No século XIII, apogeu da Escolástica, seu principal

Escolástica”³ que nenhum escolástico escreveu exclusivamente um tratado sobre filosofia da arte. Por isso, Maritain levou em conta os estudos escolásticos que tratam da arte em geral – realizada por artesãos, construtores, lógicos e gramáticos – e os uniu aos conceitos da metafísica clássica sobre o belo para estruturar uma filosofia da arte integral, que abrange tanto a utilidade quanto a expressão do belo – ainda que esta última característica seja o alvo principal do estudo estético maritainiano.

Levando em conta as considerações acima, o presente capítulo tem o intuito de apresentar e analisar alguns aspectos centrais da filosofia estética de Maritain, a saber: a arte, o belo, a poesia e a intuição criadora, a fim de que seja possível considerar a atividade artística como proporcionadora de um tipo legítimo de conhecimento, o conhecimento poético.

2.1.1 A arte na filosofia de Maritain

Para Maritain (1949), a arte provém da razão⁴. Por isso, em outro livro voltado à estética “A intuição criadora na arte e na poesia”⁵, baseado no pensamento escolástico, Maritain (1977) apresenta a arte, a princípio, como toda atividade criadora, produtora ou fabricadora que o homem desenvolve a partir de um conhecimento. Portanto, a arte é disposta por Maritain (1949) como uma operação do intelecto e, mais especificamente, como pertencente à ordem prática do intelecto, pois tal ordem não visa apenas o gozo do conhecimento por si mesmo – como é próprio da ordem

exponente é o dominicano Santo Tomás de Aquino [...]. Discípulo de Alberto Magno, [que] continua o esforço do mestre na divulgação e comentário da obra de Aristóteles [...].” (ARANHA, 1996, p.73 – 74). Devido à importância de Tomás de Aquino para o pensamento desse período, cunha-se, portanto, o termo escolástica tomista.

³ Tradução nossa. “*Art and Scholasticism*”.

⁴ “A razão como uma faculdade é uma totalidade auto-subsistente completa, mas funciona de maneiras bem diferentes dependendo se conhece a fim de conhecer ou conhece a fim de agir/fazer.” (MARITAIN, 1949, p. 5). Tradução nossa. “The Mind as a faculty is a complete self-subsisting whole, but it goes to work very differently according as it has knowledge for the sake of knowing or for the sake of doing.”

⁵ Tradução nossa. “Creative intuition in art and poetry”.

especulativa do intelecto – mas realiza-se em uma obra concreta ou visa alguma ação.⁶

Ainda do ponto de vista escolástico, segundo Maritain (1949), na ordem prática do intelecto existe uma distinção entre o agir – *agibile* – e o fazer – *factibile*. O agir diz respeito ao uso que o homem faz das próprias faculdades em uma ação livre com a finalidade de alcançar o bem de si mesmo, encontrando-se na esfera da moralidade, pois depende da vontade e das inclinações do homem, assim como da virtude da prudência. Já o fazer diz respeito às coisas que o homem produz, ou seja, é a ação ordenada para um fim particular em si mesmo, que busca a perfeição e o bem do próprio trabalho produzido e não do sujeito que pratica esta ação.

Portanto, a arte pertence à ordem prática do intelecto e, mais especificamente, à esfera do fazer, pois sua finalidade e mesmo suas regras e valores não dependem diretamente da moralidade, mas são voltados à obra produzida em si mesma. Ainda assim, mesmo que a finalidade da arte não seja propriamente humana, o elemento formal da arte é o intelecto. Ou seja, a arte não existe sem o homem, de modo que a obra a ser produzida é a matéria da arte e a reta razão – *recta ratio factibilium* – é a sua forma.⁷ Por isso, a arte implica a impressão de um tipo de conhecimento sobre a matéria e “[...] é intelectual por essência, como o perfume de uma rosa pertence à rosa, ou uma centelha ao fogo” (MARITAIN, 1977, p. 49)⁸.

Desse modo, a arte pode ser entendida como um meio de aperfeiçoamento do intelecto, ou seja, na linguagem latina da tradição escolástica, a arte é um *habitus* do intelecto: termo traduzido por virtude e que significa uma disposição permanente, qualitativa e estável que, quando

⁶ Segundo a tradição escolástica, o intelecto tem como fim próprio a pura fruição do conhecimento, que é chamada de ordem especulativa do intelecto. Tal ordem é aperfeiçoada pelas virtudes da ciência – conhecimento por demonstração – e da sabedoria – conhecimento das causas primeiras. A ordem especulativa é exclusivamente interna ao intelecto, pertence ao ser em si e não está sujeita à moralidade. Já a ordem prática do intelecto tende a outras coisas que não somente o conhecimento em si mesmo, ou seja, volta-se para o exterior do próprio homem. (MARITAIN, 1949).

⁷ Termos propriamente aristotélico-tomistas, matéria e forma indicam as causas intrínsecas de um dado objeto de conhecimento. Já a expressão latina, propriamente escolástica, *recta ratio factibilium*, indica uma determinada qualidade do intelecto na ordem prática do fazer que é explicada no próximo parágrafo pelo termo *habitus* – virtude.

⁸ Tradução nossa. “Art is intellectual by essence, as the odor of rose pertains to the rose, or spark to fire.” (MARITAIN, 1977, p. 49).

desenvolvida, eleva as faculdades do homem a um nível superior, segundo sua própria natureza – a saúde, por exemplo, é uma virtude do corpo. (MARITAIN, 1977).

Nesse sentido, por analogia, a arte é uma virtude do intelecto prático na esfera do fazer – amoral –, assim como a prudência é uma virtude do intelecto prático na esfera do agir – moral. Portanto, a arte pode aperfeiçoar o homem em relação à sua capacidade criadora, fabricadora e produtora. Maritain (1949) adverte, porém, que uma virtude não deve ser confundida com o conceito técnico mais usual de hábito, que seria uma repetição mecânica para desenvolver determinada habilidade, pois a virtude é uma potência interior espontânea e boa em si mesma que pode, ou não, ser efetivamente usada pelo homem, passível de falhas.

O homem virtuoso não é infalível, pois frequentemente, enquanto age, não faz uso da sua virtude; mas a virtude, por si mesma, nunca está errada. O homem que possui a virtude da arte não é infalível em sua obra, pois frequentemente, enquanto age, não faz uso da sua virtude. Mas a virtude da arte, por si mesma, nunca está errada. (MARITAIN, 1977, p. 49).⁹

A partir disso, resgatando uma máxima aristotélica, Maritain (1977) ressalta que o intelecto prático trabalha em conjunto com a vontade; e a conformidade do intelecto com o reto desejo conduz à verdade. Em questões relativas à moral – intelecto prático na esfera do agir –, por exemplo, quanto mais o desejo é aperfeiçoado pela virtude da prudência, mais o intelecto se aproxima da verdade em uma ação que busca o bem da vida humana. Já no que diz respeito à arte, o reto desejo se expressa na busca pelo bem da obra em si que será produzida ou está sendo produzida.

Os escolásticos ainda identificavam duas maneiras de exercitar a virtude prática da arte: por meio das artes servis e das artes liberais. As primeiras indicavam as artes que causam algum efeito ou alteração em uma matéria – fabricação de móveis, pintura e escultura, por exemplo. As

⁹ Tradução nossa. “The virtuous man is not infallible, because often, while acting, he does not use his virtue; but virtue, of itself, is never wrong. The man who possesses the virtue of art is not infallible in his work, because often, while acting, he does not use his virtue. But the virtue of art is, of itself, never wrong.” (MARITAIN, 1977, p. 49).

outras são construídas na própria mente – aritmética, gramática e música, por exemplo.¹⁰ Há também uma distinção – posterior à Idade Média – entre belas-artes e artes úteis, termos que aprofundam a reflexão a respeito da experiência estética na modernidade. (MARITAIN, 1949).

Consideram-se artes úteis, aquelas voltadas para uma necessidade particular, conforme Maritain (1977). Assim, o reto desejo expressa-se na descoberta de regras pelo intelecto para satisfazer tal necessidade, a qual é, ela própria, a primeira regra.¹¹ Já em relação às chamadas belas-artes¹², o desejo se manifesta como a demanda pela pura realização da criatividade da alma humana em sua ânsia por beleza. E a retidão desse desejo se dá no seguimento de regras descobertas pelo intelecto, sendo a primeira delas a intuição criadora¹³.

O intelecto em nós esforça-se para criar. Ele está ansioso por produzir, não apenas a palavra interior, o conceito, que permanece dentro de nós, mas uma obra ao mesmo tempo material e espiritual, como nós mesmos, e na qual algo da nossa alma transborda. [...] Essa criatividade do espírito é a primeira raiz ontológica da atividade artística. (MARITAIN, 1977, p. 55).¹⁴

Assim, as belas-artes encontram-se para além de uma utilidade específica, pois a necessidade a ser suprida por tais artes é a de que o intelecto – cujo universo é infinito e transcendental – regozije-se, mediante a obra,

¹⁰ As artes liberais eram próprias do homem livre, não dos servos. Tais artes eram ensinadas no período da escolástica a partir de uma subdivisão que, por sua vez, era baseada na Antiguidade: o *trivium* e o *quadrivium*. “No *trivium*, constam as disciplinas de gramática, retórica e dialética, correspondentes ao ensino médio. O *quadrivium*, formado por geometria, aritmética, astronomia e música, é de nível superior [...]” (ARANHA, 1996, p. 77).

¹¹ Para explicar esse conceito, Maritain (1977) apresenta o exemplo da primeira embarcação construída pelo ser humano: a necessidade apreendida era atravessar um rio ou lugar alagado; surge o desejo de construir algo capaz de suprir essa necessidade; esta necessidade se tornou a primeira regra a ser observada na fabricação; outras regras a respeito das técnicas e dos materiais foram descobertas, mas a fundamental, que garante a retidão do desejo, é a própria necessidade de atravessar um rio ou lugar alagado.

¹² Por belas-artes entende-se, aqui, o conjunto: pintura, escultura, literatura, música, dança, teatro, arquitetura, podendo-se acrescentar outras, como cinema e fotografia. O ponto fundamental é que sejam compreendidas como resultado da criação/produção/fabricação humana em vista da participação do belo, não havendo necessidade, para o escopo do presente trabalho, de uma hierarquização de tais artes.

¹³ O conceito de intuição criadora será devidamente aprofundado adiante.

¹⁴ Tradução nossa. “The intellect in us strives to engender. It is anxious to produce, not only the inner word, the concept, which remains inside us, but a work at once material and spiritual, like ourselves, and into which something of our soul overflows. [...] This creativity of the spirit is the first ontological root of the artistic activity.” (MARITAIN, 1977, p. 55).

com o belo – igualmente infinito e transcendental. Portanto, essa necessidade não é considerada uma utilidade, pois forma uma unidade com o próprio intelecto, de modo que:

A necessidade do intelecto de manifestar externamente o que é apreendido em si mesmo na intuição criadora, e de manifesta-lo no belo, é basicamente a característica essencial das belas-artes. (MARITAIN, 1977, p. 56).¹⁵

No entanto, a compreensão de que a verdade do intelecto prático depende do seu alinhamento como o reto desejo adquire um significado mais profundo quando se trata da criação artística que busca a expressão do belo. Isso significa que o intelecto prático em ação nas belas-artes, deve ir além da razão lógica e descritiva, porque é conduzido por uma ânsia de perceber-se conatural com o próprio belo.¹⁶ “Para produzir no belo, o artista deve estar apaixonado pelo belo.” (MARITAIN, 1977, p. 58).¹⁷

Considerando isso, Maritain (1977) entende que as regras das belas-artes devem ser perpetuamente renovadas, pois não há nenhum estilo ou período de produção artística capaz de confinar o belo. Assim, as regras das belas-artes são descobertas pelo próprio intelecto subjetivo em seu âmbito profundamente criador e expressam a fidelidade do artista à busca pela participação no belo, que pode ter infinitas maneiras. Tais regras não se referem a conjuntos específicos de técnicas e modos de fazer – os quais são meios necessários, mas que não determinam a essência da arte. A obra tem um fim em si mesma e “[...] toda vez e para cada obra, há um novo e único modo de o artista buscar o seu fim e impor à matéria a forma da mente.” (MARITAIN, 1977, p. 57)¹⁸. Permanece, no entanto, a primeira

¹⁵ Tradução nossa. “The need of the intellect to manifest externally what is grasped within itself, in creative intuition, and to manifest it in beauty, is simply the essential thing in the fine arts.” (MARITAIN, 1977, p. 56).

¹⁶ A partir desse ponto, percebe-se a originalidade da estética de Maritain, que se distancia de uma repetição de conceitos aristotélico-tomistas. A arte vai além de um exercício intelectual lógico ou de uma atividade mecânica e adquire um significado mais profundo que leva em conta a transcendência e unidade do espírito humano que anseia participar e exprimir o valor transcendental do belo. Nesse sentido, também se percebe a influência de Bergson, mas considerando a ressalva apresentada no capítulo anterior de que Maritain não admite uma dicotomia interna à razão.

¹⁷ Tradução nossa. “To produce in beauty the artist must be in love with beauty.” (MARITAIN, 1977, p. 58).

¹⁸ Tradução nossa. “[...] every time and for every single work, there is for the artist a new and unique way to strive after the end, and to impose on matter the form of the mind.” (MARITAIN, 1977, p. 57).

regra fundamental das belas-artes, que é a intuição criadora, a qual tende a produzir uma obra que participa do valor transcendental do belo.

Devido a essa relação com o belo, segundo Maritain (1977), as belas-artes são livres, pois partem da liberdade criadora do espírito e são artes verdadeiramente liberais, ainda que os filósofos clássicos e escolásticos não as tenham classificado dessa maneira, pois qualquer trabalho manual designava servidão. A liberdade da criação, a partir do intelecto, dá às belas-artes características transfiguradas em relação às artes em geral.

As belas-artes são, de fato, uma virtude do intelecto prático, no entanto, é a raiz intuitiva da razão que exerce o principal papel em uma criação artística que busca livremente o belo e não a razão discursiva, lógico-conceitual. Por isso, as belas-artes são transcendentais em relação às artes úteis, de modo que a distinção entre esses dois tipos de arte precisa ser melhor compreendida a partir da filosofia. Nesse sentido, Sampaio (1997, p.145) ressalta que:

Maritain julga não fundada filosoficamente a distinção tradicional entre as belas-artes e as artes úteis; pois, diz ele, como o belo é transcendental, não pode servir para definir um gênero; penetra-os todos. Baseando-se nessa consideração, Maritain prefere falar em ‘artes subordinadas’ e em ‘artes independentes ou autossuficientes’.

Com esses termos próprios, Maritain (1977) deseja manter a diferença entre os tipos de arte, mas com limites mais flexíveis. Ou seja, as artes deveriam ser classificadas filosoficamente de acordo com o grau de seu comprometimento:

- a) com o bem da obra em si, na liberdade criadora, imersa na infinidade de expressões do belo;
- b) com uma necessidade específica da humanidade.

Em muitos casos as obras não estão completamente comprometidas com apenas um desses dois campos, ainda que especialmente as belas-artes – filosoficamente entendidas como autossuficientes – almejem estar

totalmente e livremente voltadas para a pureza da criação no belo. Portanto, há a necessidade de compreender o que é, filosoficamente, o belo que, desejado pela intuição criadora, determina a verdadeira autossuficiência e liberdade da arte.

2.1.2 O belo e sua relação com a arte na filosofia de Maritain

Quanto ao valor transcendental do belo, do qual a arte busca participar, Maritain (1977) também o entende partindo de conceitos da filosofia antiga e, especialmente, da escolástica tomista.

A primeira preocupação específica em fazer uma reflexão sobre o belo surge com Platão – como ficou evidenciado no capítulo anterior. Tal reflexão permitiu o desenvolvimento subsequente de correntes filosóficas da tradição ocidental que incluíssem a consideração do belo como um aspecto importante da filosofia, principalmente da metafísica. E, segundo Maritain (1977), Tomás de Aquino foi capaz de sintetizar uma teoria do belo que considerasse esse desenvolvimento filosófico desde a antiguidade de maneira profunda e objetiva.

Sendo assim, o belo, conforme a teoria tomista, é aquilo que ao ser visto causa prazer. Ou seja, o belo é um tipo de conhecimento intuitivo que, de imediato, causa um prazer que transcende o próprio objeto de tal conhecimento. E, como é o intelecto que conhece, a inteligência é a faculdade própria da percepção do belo. Portanto, Maritain (1977, p. 161) afirma:

Se o belo deleita o intelecto, é porque essencialmente significa certa excelência na proporção das coisas para o intelecto. Daí as três características essenciais ou elementos integrantes tradicionalmente reconhecidos no belo: *integridade*, pois o intelecto tem prazer na plenitude do Ser; *proporção ou consonância*, pois o intelecto tem prazer na ordem e na unidade; e *esplendor ou claridade*, pois o intelecto tem prazer na luz, ou naquilo que, emanando das coisas, faz a inteligência ver.¹⁹ (Grifo do autor).

¹⁹ Tradução nossa. "If beauty delights the intellect, it is because it essentially means a certain excellence in the proportion of things to the intellect. Hence the three essential characteristics or integral elements traditionally

A característica do esplendor ou claridade é a mais importante, pois indica precisamente o anseio do intelecto de conhecer, mas é também a característica que pode ser mais mal compreendida. Por isso, Maritain (1977) explica que se deve partir do conceito de **forma** da filosofia aristotélica, que significa o princípio ontológico, a essência ou o modo próprio de cada coisa ser, existir, agir. Assim, é possível compreender a característica da claridade como o **esplendor da forma**, ou seja, como a emanção de segredos do ser – elementos essenciais – apreendidos por meio da visão intuitiva da inteligência.

No entanto, para evitar equívocos, Maritain (1977) lembra que o ser permanece quase sempre obscuro ao intelecto humano, não é sempre inteligível em sua essência, por estar ou encoberto pela própria matéria ou por ser de natureza muito elevada à apreensão do intelecto.

Além disso, as três características do belo devem ser consideradas amplamente como noções análogas e não como conceitos estritamente específicos. Ou seja, a beleza de uma árvore é diferente da beleza de uma demonstração matemática, que é diferente da beleza de um ser humano ou da beleza de um gesto de generosidade, por exemplo. O que faz esses casos serem reunidos sob a mesma consideração de serem belos é a analogia. Isso demonstra que o belo é um valor primordialmente transcendental – como considerava Platão. Tal valor também pode ser compreendido dessa maneira a partir do pensamento escolástico, pois, ainda que não tenha sido explicitamente considerado na tradicional tríade de transcendentais: Unidade, Verdade, Bondade – propriedades metafísicas do ser – “[...] o Belo é o esplendor de todos os transcendentais unidos.” (MARITAIN, 1977, p. 162).²⁰

recognized in beauty: integrity, because the intellect is pleased in fullness of Being; proportion or consonance, because the intellect is pleased in order and unity; and radiance or clarity, because the intellect is pleased in light, or in that which, emanating from things, causes intelligence to see.” (MARITAIN, 1977, p. 161).

²⁰ Tradução nossa. “It may be said that Beauty is the radiance of all transcendentals united.” (MARITAIN, 1977, p. 162).

Sendo um transcendental, o belo não está restrito a nenhuma categoria ou gênero, de modo que todo ser é belo segundo seu próprio modo. Assim, é possível compreender, a partir de Tomás de Aquino, que o belo pertence à Causa Primeira, ou Ato Puro, sendo um dos Nomes Divinos, de modo que todas as coisas consideradas como criadas participam da beleza do Criador. (MARITAIN, 1977).

Contudo, o belo transcendental não pode ser considerado simplesmente como o belo percebido pelos sentidos. É necessário compreender o conceito do belo estético para compreender sua relação com a arte. O belo em uma obra não é subsistente em si mesmo, não é o próprio Nome Divino, mas pertence à ordem natural da criatividade do espírito humano. Esse conceito estético, por depender essencialmente da percepção dos sentidos, não conduz à conclusão de que todas as coisas são belas. O belo, para ser apreendido, depende de certas disposições do sujeito, de modo que algo pode ser percebido como belo por alguns e não por outros, por ser belo sob determinados aspectos mais suscetíveis ao discernimento do intelecto de uns que de outros. (MARITAIN, 1977).

O belo estético é uma determinação particular do belo transcendental, proporcional ao intelecto humano, mas que não confronta apenas o intelecto e, sim, o intelecto e os sentidos simultaneamente no mesmo ato. Desse modo, os sentidos, permeados pela inteligência, percebem a realidade como bela ou feia – não bela. (MARITAIN, 1977).

Por isso, o feio não é um transcendental, uma vez que o intelecto puro – que só existe em Deus – apreende sempre o ser em si, que pode ter maior ou menor grau de participação no belo, mas nunca é feio. Já o modo de conhecer do ser humano sempre depende dos sentidos e, portanto, pode perceber coisas como repugnantes ou desproporcionais aos próprios sentidos. A partir disso, é possível compreender a relação entre o belo transcendental e o belo estético por meio da atividade artística, pois:

[...] a arte esforça-se para imitar, a seu modo, a condição peculiar aos espíritos puros: ela extrai beleza de monstros e coisas feias, ela tenta superar a divisão entre belo e feio absorvendo a feiura em uma espécie superior de beleza e

transferindo-nos para *além* do belo (estético) e do feio. Em outras palavras, a arte luta para transpor a diferença entre o belo estético e o belo transcendental e para absorver o belo estético no belo transcendental. (MARITAIN, 1977, p. 165, grifo do autor).²¹

Tal relação intermediada pela arte só é possível porque o belo estético, ainda que dependente dos sentidos, tem sua raiz última no intelecto. Somente os sentidos, por si mesmos, não podem perceber o belo, mas o fazem quando são instrumentos da inteligência. Assim, o belo estético guarda em si uma centelha da essência transcendental, a qual “[...] se manifesta ao homem da maneira mais admirável no belo artístico, pois aí, o belo, a fim de existir em uma coisa, foi previamente concebido e nutrido em um intelecto humano.” (MARITAIN, 1977, p. 165 – 166).²²

Portanto, ao confrontar-se com uma obra de arte produzida pelo intelecto, o homem tem a possibilidade de experimentar um prazer simultaneamente sensível e intelectual, de tal modo que, à medida que realiza esse confronto, torna-se mais capaz de reconhecer no belo artístico o valor do belo transcendental, por meio da analogia que a arte propicia. (MARITAIN, 1977).

Nesse sentido, a arte que busca criar no belo não é totalmente perfeita, pois isso é impossível em qualquer produção humana. Na realidade, é justamente a imperfeição do belo artístico que permite à arte exprimir, analogamente, o valor do belo transcendental e, por meio de uma linguagem própria, revelar algo de essencial, seja a respeito do ser das coisas ou do ser do homem. Uma vez que isso esteja claro, é importante compreender, a seguir, como se dá e em que consiste a linguagem própria da arte.

²¹ Tradução nossa. “[...] art endeavors to imitate in its own way the condition peculiar to the pure spirits: it draws beauty from ugly things and monsters, it tries to overcome the division between beautiful and ugly by absorbing ugliness in a superior species of beauty, and by transferring us beyond the (aesthetic) beautiful and ugly. In other words, art struggles to surmount the distinction between aesthetic beauty and transcendental beauty and to absorb aesthetic beauty in transcendental beauty.” (MARITAIN, 1977, p. 165).

²² Tradução nossa. “[...] appears to man in the most striking manner in artistic beauty because, there, beauty, in order to exist in a thing, was previously conceived and nurtured in a human intellect.” (MARITAIN, 1977, p. 165 – 166).

2.1.3 O conhecimento poético na filosofia de Maritain

Ao referir-se à experiência estética, Maritain (1977) considera a mútua relação entre o homem e a natureza – entendida como toda a realidade, incluindo as coisas produzidas ou transformadas pelo próprio homem. Diante dessa realidade, o homem pode entrar numa relação de identificação intencional com as coisas, por meio do prazer causado pela beleza, por exemplo. De certa forma, o homem é como que invadido pela natureza a partir do prazer de uma visão intuitiva proporcionada pela experiência estética. Sendo assim, a partir dessa experiência, é inevitável que haja um tipo de invasão da natureza pelo homem em sentido recíproco.

Essa relação recíproca homem-natureza acontece no decorrer da história, à medida que a inteligência e o labor humanos dão significados à realidade e permitem que a beleza natural desabroche. Esse processo depende, segundo Maritain (1977), da emoção, não em um sentido primitivo, instintivo ou sensual, mas no sentido associado diretamente ao conhecimento, ou seja, ao prazer de uma visão intuitiva.

Assim, além de considerar a experiência de percepção estética a partir do entrelaçamento mútuo homem-natureza, Maritain (1977) investiga o processo de criação artística que, necessariamente, envolve essa mesma relação que se dá, de maneira mais específica, entre o eu do artista e as coisas.²³ Quanto mais a produção artística busca apreender e expressar a face interna das coisas e seus significados mais profundos, escondendo o eu do artista, mais acaba por revelar, ainda que sutilmente, a subjetividade do artista. Por outro lado, quanto mais a produção artística busca apreender e expressar a subjetividade do artista, mais acaba por revelar aspectos profundos e secretos do ser das coisas. Diante disso, Maritain. (1977, p. 33 – 34) afirma:

²³ Maritain (1977) deseja designar toda a singularidade e ao mesmo tempo a profundidade interior do homem-artista em sua totalidade (carne, sangue, espírito) por meio da palavra **eu**. Assim como deseja referir-se a todos os seres, aspectos e acontecimentos na complexidade física e moral de horror e beleza de toda realidade pela palavra **coisas**.

Nossa pesquisa descritiva e indutiva sugere que, na raiz do ato criador, deve haver um processo intelectual bastante particular, sem paralelo no campo da razão lógica, pelo qual as coisas e o eu são apreendidos em conjunto, por meio de uma espécie de experiência ou conhecimento que não possui expressão conceitual e que é apenas expresso na obra do artista.²⁴

A partir desse sentido mais profundo, Maritain (1977) utiliza o termo poesia, não como a arte específica de escrever versos, mas sim como o elemento que, veladamente, dá vida a todo tipo de arte. Ou seja, poesia é o elemento capaz de proporcionar uma intercomunicação entre o ser das coisas e o ser do homem em uma obra de arte. Esse elemento provém da mencionada raiz do ato criador, que é essencialmente pertencente à razão, mas não é reduzida a uma expressão lógico-conceitual, pois antes de tudo, é um conhecimento intuitivo pré-consciente.

Sendo assim, Maritain (1977) parte de um aparente paradoxo para compreender a arte. As belas-artes, ou artes autossuficientes, provém do intelecto prático – como ficou esclarecido acima – mas apresentam, simultaneamente, uma tendência ou ânsia de libertarem-se da razão, especialmente quando se observa a história da arte moderna. No entanto, mais do que uma libertação da razão, essa tendência diz respeito à tomada de consciência, por parte dos artistas, do profundo aspecto poético da arte. Por isso, é fundamental que esse processo evolutivo da arte em vistas de adquirir maior liberdade e autenticidade esteja fundado em uma concepção integral e real da razão, para não se levar simplesmente por impulsos, instintos e sentimentos automáticos.

O primeiro fundamento dessa concepção é que a arte moderna, inspirada pela força libertadora da poesia, deseja libertar-se da natureza em suas formas. Isso não significa o apelo a uma simples deformação das aparências naturais da realidade, mas indica o poder da arte de expressar um novo universo de relações entre as formas da natureza e a sensibilidade

²⁴ Tradução nossa. "Our descriptive and inductive inquiry suggests that at the root of the creative act there must be a quite particular intellectual process, without parallel in logical reason, through which Things and the Self are grasped together by means of a kind of experience or knowledge which has no conceptual expression and is expressed only in the artist's work." (MARITAIN, 1977, p. 33 - 34).

humana. Ou seja, isso não significa que os artistas modernos autênticos alimentem um “[...] desprezo ou divórcio em relação à natureza. Mas antes significa que eles roubam da natureza seus próprios segredos poéticos.” (MARITAIN, 1977, p. 73).²⁵

O segundo fundamento da concepção da razão integral presente na evolução da arte diz respeito à sua potência de transformar a linguagem racional, geralmente utilitária, excessivamente lógica e estéril. A obra de arte tem a capacidade de comunicar, por meio de sua poesia, algo além do que seria possível comunicar com um discurso estritamente lógico. Nesse sentido, a “[...] arte liberta dos artificios e esqueletos de uma linguagem mecanizada, adaptada às necessidades mais superficiais do ser humano [...].” (MARITAIN, 1947, p. 102).

A partir dessa transformação ou transfiguração da linguagem, chega-se ao terceiro fundamento da raiz racional da arte que é, precisamente, a plena liberdade do senso poético em relação ao senso lógico, de modo que a arte fala diretamente à intuição, ainda que pareça completamente muda sob qualquer aspecto de intelecção lógica. “É perfeitamente lícito imaginar que, [...] no universo da poesia, o homem não tem diante de si menos segredos a descobrir do que no mundo das ciências e do conhecimento da natureza.” (MARITAIN, 1947, p. 102).

No patamar profundo das artes autossuficientes:

[...] o senso lógico foi digerido, por assim dizer, pelo senso poético, foi rompido, deslocado, a fim de subsistir apenas como uma espécie de matéria variada do senso poético. Somente o senso poético cintila no escuro. Esse senso poético, que não é outra coisa se não a própria poesia, é a essência, a plena realização ontológica do poema, e dá a ele seu próprio ser e seu significado substancial. (MARITAIN, 1977, p. 75).²⁶

²⁵ Tradução nossa. “[...] contempt for or divorce from nature. They rather steal from nature its own secrets of poetry.” (MARITAIN, 1977, p. 73).

²⁶ Tradução nossa. “[...] the logical sense has been digested, so to speak, by the poetic sense, it has been broken up, dislocated, to subsist only as a kind of variegated matter of the poetic sense. The poetic sense, which is but one with poetry itself, is the inner, ontologic entelechy of the poem, and gives it its very being and substantial significance.” (MARITAIN, 1977, p. 75).

Sendo assim, o ponto crucial a ser esclarecido é que o processo de libertação presente na evolução da arte é legítimo enquanto respeita a integridade da razão:

[...] ele não é de modo algum, em sua essência, um processo de libertação da razão em si, se é verdade que a razão possui uma vida tanto mais profunda quanto menos consciente do que sua vida lógica e articulada. Pois a razão, de fato, não apenas articula, conecta e infere, mas também vê; e a apreensão intuitiva da razão, *intuitus rationis*, é o ato primário e a função daquele poder único e singular chamado intelecto ou razão. Em outras palavras, não há somente a razão lógica, mas também, e anterior a esta, a razão intuitiva. (MARITAIN, 1977, p. 75).²⁷

A respeito desse ponto, é importante compreender o que se entende por inconsciente, quando se refere à vida profunda da razão intuitiva. Primeiramente, esse termo não indica uma inconsciência absoluta, mas diz respeito à atividade do intelecto que emerge da obscuridade ao consciente, de modo que Maritain (1977) reconhece a existência de dois grandes domínios do inconsciente: o pré-consciente espiritual – que apresenta fontes de vida – e o inconsciente instintivo, como concebido por Freud²⁸ – que contém tendências, complexos, imagens reprimidas, memórias traumáticas e outros sentimentos automáticos. Esses dois modos de inconsciência estão, por assim dizer, simultaneamente em funcionamento, podendo influenciar o consciente de modo mais ou menos intenso. Isso significa que ambos operam de maneira essencialmente distinta, mas nunca um age plenamente sem que o outro esteja envolvido, ainda que muito sutilmente.

O fato é que antes da inteligência ou da vontade manifestarem-se à consciência e dirigirem o homem a determinado ato ou pensamento –

²⁷ Tradução nossa. “[...] it is by no means, in its essence, a process of liberation from reason itself, if it is true that reason possesses a life both deeper and less conscious than its articulate logical life. For reason indeed does not only articulate, connect, and infer, I also sees; and reason’s intuitive grasping, *intuitus rationis*, is the primary act and function of that one and single power which is called intellect or reason. In other words, there is not only logical reason, but also, and prior to it, intuitive reason.” (MARITAIN, 1977, p. 75).

²⁸ Sigmund Freud (1856-1939), vienense, formado em medicina, criador da teoria psicanalítica, segundo a qual o inconsciente é “[...] a parte do aparato psíquico onde foram *reprimidos* desejos e pulsões dos quais o *Ego* se envergonha e que são mantidos freados pela *censura* exercida pelo *Superego* (ideias, valores e comportamentos da sociedade mais ampla).” (REALE; ANTISERI, 2006, p. 65).

sejam plenamente livres ou não – é absolutamente necessário que tenha havido um movimento inconsciente no interior do homem. (MARITAIN, 1977).

Na Antiguidade e na Idade Média, existia uma concepção filosófica de que o intelecto, em sua essência, é diferente dos sentidos e, portanto, considerado como pertencente à dimensão espiritual do ser humano. Mas não havia nenhuma teoria específica sobre a mencionada dimensão inconsciente – seja dos sentimentos, seja da inteligência. Na escolástica anterior a Tomás de Aquino e na tradição aristotélica, compreendia-se que o intelecto humano era iluminado pela luz de um Intelecto que agia perpetuamente de maneira pura, ou seja, o Intelecto Iluminador de Deus, que agia separadamente, por si mesmo, despertando o potencial da inteligência em cada ser humano. Tomás de Aquino, no entanto, propôs a concepção de uma iluminação inerente ao próprio ser humano, parte da estrutura do seu intelecto. Tal iluminação é uma participação humana no Intelecto Iluminador de Deus, mas não uma consequência de uma ação divina externa e separada, como antes. (MARITAIN, 1977).

O processo de conhecimento, a partir dessa concepção, é descrito da seguinte maneira:

O Intelecto Iluminador somente ativa, ele não conhece. O intelecto, por outro lado, [...] é primeiramente e por si mesmo uma *tabula rasa* [...] – o intelecto cognoscente, a fim de conhecer, precisa ser acionado, e conformado, pelo que é captado das imagens, e as imagens são imbuídas de materialidade. Assim, em um primeiro passo, o conteúdo inteligível presente nas imagens, e que, nas imagens, eram inteligíveis apenas em potência (ou capazes de *serem feitos capazes* de se tornarem um objeto da visão intelectual), é feito inteligível em ato em uma forma espiritual (*species impressa*, padrão gravado), digamos, em um germe inteligível, o qual é recebido das imagens pelo intelecto, sob o acionamento do Intelecto Iluminador. Mas isso ainda não é suficiente para conhecer. É necessário que o conteúdo inteligível captado das imagens não seja somente inteligível em ato, ou capaz de se tornar um objeto da visão intelectual, mas seja apreendido em ato [...]. Então, é o próprio intelecto que, tendo sido impregnado pelo padrão gravado ou germe inteligível, vitalmente produz – sempre sob o acionamento do Intelecto Iluminador – um fruto interno, uma

forma espiritual final e mais plenamente determinada (*species expressa*), o conceito, no qual o conteúdo captado das imagens é trazido ao mesmo estado de espiritualidade-em-ato no qual o intelecto-em-ato está, e no qual esse conteúdo, agora perfeitamente espiritualizado, é visto, e é atualmente um objeto da visão intelectual. (MARITAIN, 1977, p. 97 – 98, grifo do autor).²⁹

Essa descrição demonstra claramente que, até um conhecimento tornar-se propriamente conhecido, existe um processo necessariamente inconsciente e vital, de modo que, especialmente o Intelecto Iluminador e a forma espiritual do padrão gravado – *species impressa* – escapam totalmente à experiência e à consciência. Por isso, esses elementos são fundamentais para compreender o conhecimento intuitivo e a sua importância no processo criativo, principalmente como fonte da poesia. (MARITAIN, 1977).

Ainda a partir de conceitos aristotélico-tomistas, a alma humana tem diferentes potências naturalmente ordenadas de acordo com suas funções. Primeiramente, as potências nutritivas da alma evidenciam-se, em seguida as potências sensitivas e por fim as potências intelectivas. Esse ordenamento de prioridades se dá num sentido hierárquico-natural e não num sentido físico-temporal. Assim, segundo a ontologia tomista, cada potência origina-se da mesma e única essência da alma humana através da mediação da potência precedente.

Consequentemente, devemos dizer que a imaginação procede ou emana da essência da alma através do intelecto e que os sentidos externos procedem da essência da alma através da imaginação. Pois eles existem no homem para

²⁹ Tradução nossa. "The Illuminating Intellect only activates, it does not know. The intellect, on the other hand, [...] is first and of itself a tabula rasa [...] – the knowing intellect, in order to know, must be actuated, and shaped, by what is drawn from the images, and the images are imbued with materiality. Thus, at a first step, the intelligible content present in the images, and which, in the images, was only intelligible in potency (or capable of being made capable of becoming an object of intellectual vision), is made intelligible in act in a spiritual form (*species impressa*, impressed pattern), let us say, in an intelligible germ, which is received from the images by the intellect, under the activation of the Illuminating Intellect. But still this is not enough to know. It is necessary that the intelligible content drawn from the images should be not only intelligible in act [...]. Then it is the intellect itself, which, having been impregnated by the impressed pattern or intelligible germ, vitally produces – always under the activation of the Illuminating Intellect – an inner fruit, a final and more fully determined spiritual form (*species expressa*), the concept, in which the content drawn from the images is brought to the very same state of spirituality-in-act in which the intellect-in-act is, and in which this now perfectly spiritualized content is seen, is actually an object of intellectual vision." (MARITAIN, 1977, p. 97-98).

servir à imaginação e, através da imaginação, servir à inteligência. (MARITAIN, 1977, p.107).³⁰

Portanto, as faculdades da alma que interessam a Maritain (1977) no processo perceptivo e criativo são descritas em sua ordem de precedência: o intelecto, a imaginação e os sentidos externos. Ademais, o filósofo destaca que cada uma dessas faculdades apresenta uma formação explícita – consciente – e uma formação implícita, que pertence ao pré-consciente ou inconsciente espiritual. O intelecto é expresso conscientemente por meio da razão lógica, conceitual e discursiva. A imaginação é expressa conscientemente pela organização de imagens com finalidades práticas obtidas a partir das informações sensitivas. Já a faculdade dos sentidos externos é praticamente formada por dados intuitivos inconscientes que se tornam uma percepção sensitiva à medida que são interpretados e organizados pelas demais faculdades. De modo que:

[...] o universo da percepção sensitiva está no universo da imaginação, o qual está no universo da inteligência. [...] os dois primeiros universos movem-se sob a atração e para o bem maior do universo do intelecto e, na medida em que não estão separados do intelecto pelo inconsciente automático ou animal, no qual vivem independentes e de maneira selvagem, a imaginação e os sentidos são elevados no homem a um estado genuinamente humano quando de algum modo participam da inteligência, e quando seu exercício é, por assim dizer, permeado pela inteligência. (MARITAIN, 1977, p. 110).³¹

Assim sendo, o inconsciente espiritual do intelecto a que se refere Maritain (1977) não é dominado exclusivamente pelo processo lógico de formação de conceitos, mas apresenta um tipo de atividade livre das

³⁰ Tradução nossa. “Consequently, we must say that imagination proceeds or flows from the essence of the soul through the intellect, and that the external senses proceed from the essence of the soul through imagination. For they exist in man to serve imagination, and through imagination, intelligence.” (MARITAIN, 1977, p. 107).

³¹ Tradução nossa. “[...] the universe of sense perception is in the universe of imagination, which is in the universe of intelligence. [...] the first two universes move under the attraction and for the higher good of the universe of the intellect, and, to the extent to which they are not cut off from the intellect by the anima or automatic unconscious, in which they lead a wild life of their own, the imagination and the senses are raised in man to a state genuinely human where they somehow participate in intelligence, and their exercise is, as it were, permeated with intelligence.” (MARITAIN, 1977, p. 110).

restrições do discurso racional e científico, livre da regulação das ações humanas e livre da necessidade de orientar moralmente a vida humana. Isso não significa, porém, que essa liberdade de que goza o inconsciente espiritual do intelecto não seja cognitiva e produtiva e que não tenha uma lei própria cujo objetivo é manifestar a criatividade do espírito humano. Por isso, tal liberdade engloba, simultaneamente, a liberdade da imaginação, dos sentidos, dos desejos, do amor e enfim de todas as potências que têm raiz comum na alma humana em um sentido integral e total, de modo que é neste inconsciente espiritual que se encontra a fonte da poesia.

Esse tipo de conhecimento envolvido na atividade poética, aponta Maritain (1977), apresenta a mesma essência da própria poesia, a qual provém da referida liberdade criativa do ato intelectual do homem, de modo que tal ato não é formado pelas coisas, mas é essencialmente formativo em analogia ao ato criador por excelência, de Deus, que é pura e verdadeiramente formativo³². Evidentemente, a criação humana depende em vários sentidos das coisas do mundo, das formas, das belezas, dos sinais, das técnicas e de tudo o que faz parte da natureza e que já foi feito anteriormente pelos próprios homens. No entanto, tudo isso, ao estar submetido ao ato criador humano, manifestará, inevitavelmente, a própria essência do homem. Por isso a subjetividade do poeta é fundamental à poesia. Contudo, não se trata da valorização de um sentimentalismo superficial, como afirma Maritain (1977, p. 113):

Eu me refiro à subjetividade em seu mais profundo sentido ontológico, ou seja, a totalidade substancial da pessoa humana, um universo em si mesmo, cuja espiritualidade da alma a torna capaz de conter a si mesma em seus próprios atos imanentes e a qual, no centro de todos os elementos que conhece como objetos, apreende apenas a si mesma como sujeito.³³

³² Na concepção aristotélico-tomista, formativo: que dá forma (causa primeira).

³³ Tradução nossa. "I mean subjectivity in its deepest ontological sense, that is, the substantial totality of the human person, a universe unto itself, which the spirituality of the soul makes capable of containing itself through its own immanent acts, and which, at the center of all the subjects that it knows as objects, grasps only itself as subject." (MARITAIN, 1977, p. 113).

O poeta – homem-artista – antes de buscar o conhecimento de si, porém, busca criar, pois o ato criador é para ele uma necessidade:

[...] poesia significa antes de tudo um ato intelectualivo que por sua essência é criador e dá forma a alguma coisa dentro do ser, invés de ser formado pelas coisas: e o que tal ato intelectualivo pode expressar e manifestar na produção de uma obra se não especificamente o ser e a substância daquele que cria? É por isso que obras de pintura, escultura, música ou poesia [enquanto arte de escrever versos], quanto mais provém das fontes da poesia [enquanto elemento vital da arte], mais revelam, de um jeito ou de outro, a subjetividade do seu autor. (MARITAIN, 1977, p. 114).³⁴

Uma vez que é impossível ao homem conhecer a sua própria subjetividade em totalidade, o conhecimento poético depende diretamente do conhecimento da realidade objetiva, não por meio da estruturação conceitual e lógica, mas sim por uma espécie de união afetiva que ocorre por conaturalidade – quando as coisas são conhecidas como inseparáveis e identificadas ao sujeito. Esta é a intuição criadora³⁵: uma apreensão do próprio eu e das coisas através do conhecimento por conaturalidade que provém do inconsciente espiritual e cujo fruto somente se dá em uma obra de arte. (MARITAIN, 1977).

O conceito de conaturalidade usado por Maritain (1977) é baseado no pensamento que Tomás de Aquino desenvolve para explicar duas possibilidades de julgamento moral. Por exemplo, alguém pode possuir um

³⁴ Tradução nossa. “[...] poetry means first of all an intellectual act which by its essence is creative, and forms something into being instead of being formed by things: and what can such an intellectual act possibly express and manifest in producing the work if not the very being and substance of the one who creates? Thus it is that works of painting or sculpture or music or poetry the closer they come to the sources of poetry the more they reveal, one way or another, the subjectivity of their author.” (MARITAIN, 1977, p. 114).

³⁵ Há quatro sentidos do termo intuição no pensamento de Maritain: a) Intuição como percepção sensível: apreensão de uma coisa presente física e singularmente, por meio de uma semelhança psíquica obtida pelos sentidos; b) Intuição como percepção introspectiva do eu: experiência da própria alma como ativa e capaz de conhecer um objeto diferente de si mesma – não se conhece propriamente a natureza, mas a existência e a ação da própria alma; c) Intuição como percepção intelectual: conhecimento da natureza dos objetos que o intelecto obtém por abstração, de maneira imediata – em termos objetivos – mas por meio da própria essência da razão que necessariamente apresenta uma atividade pré-conceitual; d) Intuição como conhecimento espontâneo por inclinação: acesso ao conhecimento da atividade pré-conceitual da razão, espontaneamente, por um tipo de afinidade entre sujeito e objeto – conaturalidade – a partir da raiz comum e integral da razão que envolve tanto o intelecto, quanto a imaginação e a sensibilidade. Este último sentido é o fundamento do conceito de intuição criadora. (SAMPAIO, 1997).

conhecimento lógico-conceitual sobre virtudes morais, de modo que haja uma conformidade intelectual do sujeito com os significados de tais virtudes, constituindo uma ciência ou filosofia moral. No entanto, o fato de conhecer virtudes morais não faz necessariamente de um filósofo moral um homem virtuoso. Por outro lado, alguém pode possuir em suas próprias faculdades de vontade e desejo uma determinada virtude moral internalizada e, assim, agir segundo tal virtude por uma inclinação, ou seja, por conaturalidade, independentemente de ter ou não um conhecimento lógico-conceitual da ciência ou filosofia moral. Analogicamente, no conhecimento poético, as inclinações afetivas e as disposições da vontade trabalham simultaneamente com o intelecto, fazendo desse processo um verdadeiro conhecimento, ainda que não totalmente consciente.

Por isso, o conhecimento poético, como um tipo específico de conhecimento por conaturalidade, que constitui o fundamento da intuição criadora, tende a se expressar em uma obra, de modo que uma pintura, uma peça musical ou um poema, em sua existência própria, desempenha, analogamente, o papel que os conceitos e juízos têm no conhecimento ordinário. (MARITAIN, 1977).

O conhecimento poético passa do inconsciente espiritual para a concretização em uma obra por meio da emoção, mas não entendida como sentimentalismo.

Não se trata de uma emoção expressa ou *retratada* pelo poeta, uma emoção como uma *coisa* que serve como um tipo de matéria ou material para a fabricação da obra, tampouco se trata de uma excitação do poeta que o leitor vai ‘sentir na espinha’ através do poema. Trata-se de uma emoção como *forma* que, sendo uma com a intuição criadora, dá forma ao poema e que é *intencional*, como uma ideia é, ou carrega em si infinitamente mais do que a si mesma. (MARITAIN, 1977, p. 110 – 120, grifo do autor).³⁶

³⁶ Tradução nossa. “It is not an emotion expressed or depicted by the poet, an emotion as thing which serves as a kind of matter or material in the making of the work, nor is it a thrill in the poet which the poem will “send down the spine” of the reader. It is an emotion as form, which, being one with the creative intuition, gives form to the poem, and which is intentional, as an idea is, or carries within itself infinitely more than itself.” (MARITAIN, 1977, p. 110 – 120).

Novamente, Maritain (1977) recorre a Tomás de Aquino para explicar a intencionalidade, conceito que foi retomado mais tarde na filosofia moderna por Brentano e Husserl³⁷, referindo-se à existência totalmente intencional de uma coisa a ser conhecida. A intenção é um meio imaterial que determina o ato direcionado ao conhecimento de um objeto. Pode-se dizer que este termo, intencionalidade, é aplicado para a compreensão do processo de conhecimento na sua maneira mais usual, ou seja, o conhecimento lógico-conceitual. No entanto, nesse caso, Maritain utiliza-o por analogia, de maneira que a intencionalidade, no sentido estético-artístico, é a emoção a que se refere o filósofo para explicar o conhecimento poético.

A emoção é, portanto, um instrumento que permite ao intelecto apreender aspectos específicos da realidade objetiva, percebendo-os como conaturais, de modo que ocorra uma identificação intencional entre realidade e subjetividade a partir do inconsciente espiritual. Nesse processo de conhecimento poético:

A alma é conhecida na experiência do mundo e o mundo é conhecido na experiência da alma através de um conhecimento que não conhece a si mesmo. Pois tal conhecimento não conhece com a única finalidade de conhecer, mas com a finalidade de produzir. É à criação que ele é voltado. (MARITAIN, 1977, p. 124).³⁸

Nesse sentido, a intuição criadora, como fonte do conhecimento poético, tem sua raiz no inconsciente espiritual do intelecto e representa a capacidade do homem-artista de perceber elementos objetivos como conaturais à sua subjetividade, de modo que se tornem elementos

³⁷ Franz Brentano (1838 – 1917): padre católico que abandonou o ministério, viveu em Florença e morreu em Zurique. “Na escolástica, *intentio* significava o conceito enquanto indica algo diferente de si. Segundo Brentano, precisamente, a intencionalidade é o que típica os fenômenos psíquicos, que sempre se referem a algo diferente de si próprio.” (REALE, 2006, p. 178).

Edmund Husserl (1859 – 1938): filósofo judeu nascido na Morávia, criador da fenomenologia. “Husserl está persuadido de que o conhecimento começa com a experiência de coisas concretas existentes, de *fatós*, de fatos *contingentes*, que se nos apresentam aqui e agora. Mas quando um fato se apresenta à consciência, nós no fato captamos sempre uma essência.” (REALE, 2006, p. 179).

³⁸ Tradução nossa. “The soul is known in the experience of the world and the world is known in the experience of the soul, through a knowledge which does not know itself. For such knowledge knows, not in order to know, but in order to produce. It is toward creation that it tends.” (MARITAIN, 1977, p. 124).

formativos. Tais elementos possuem a potência criadora de gerar livremente espectros do belo transcendental por meio da emoção, a qual carrega em si um conjunto de significados mais amplos e profundos que o próprio ser das coisas e do sujeito e se expressa concretamente em uma obra de arte.

Sendo assim, ficou evidenciado que a arte provém da razão – em sua concepção integral – e, como consequência, expressa um tipo legítimo de conhecimento. No entanto, como a evolução artística demonstra um desejo de libertação das restrições racionais sobre a arte, podem ocorrer excessos nesse processo, que não conduzem a uma liberdade legítima, mas a um irracionalismo. Esses excessos são causados por uma falta de lealdade à intuição criadora, que é genuinamente livre, ferindo a consciência artística, como será demonstrado no próximo capítulo. Ademais, é válido questionar também, na sequência, se a atividade artística é absolutamente independente de algum tipo de subordinação à consciência moral.

Capítulo III

A relação entre arte e moral

“Viver de Amor é guardar dentro de si um grande tesouro num vaso mortal.”
(SANTA TERESINHA DE LISIEUX)

A possibilidade de uma relação entre arte e moral é analisada por Maritain (1960) em uma pequena obra intitulada “A Responsabilidade do Artista”¹, cujas duas primeiras partes compõem a base das reflexões do presente capítulo.

Como ficou evidente no capítulo anterior, a arte, enquanto virtude do intelecto prático na esfera do fazer, não pertence ao âmbito moral, pois o artista – em sua atividade criadora, produtora ou fabricadora – busca o bem da obra em si, a ser produzida, e não o bem imediato de si mesmo ou da humanidade em geral.

3.1 Relação inicial entre arte e moral

A distinção fundamental entre arte e moral, conforme mencionada acima, está baseada em Tomás de Aquino:

O tipo de bem que a arte busca não é o bem da vontade ou do desejo humanos, [ou o bem do homem], mas é o bem das próprias obras ou artefatos produzidos. E, conseqüentemente, a arte não pressupõe a retidão do desejo [em direção ao bem humano].² (AQUINO, s/a *apud* MARITAIN, 1960, p. 2).³

¹ Tradução nossa. “The Responsibility of the Artist”.

² Tradução nossa. “The kind of good [...] which art pursues is not the good of the human will or appetite [or the good of man], but the good of the very works done or artifacts. And consequently art does not presuppose straightness of the appetite [in the line of the human good].” (AQUINO *apud* MARITAIN, 1960, p. 2).

³ Suma Teológica, I - II, 57, 4.

Para alcançar o bem da obra de arte em si, o artista deve ser leal à sua intuição criadora, que busca criar livremente, por meio do conhecimento poético, uma obra que participa e expressa esteticamente o valor transcendental do belo. Ademais, ficou claro anteriormente que a intuição criadora nasce do pré-consciente espiritual, mas é essencialmente racional e legitima-se à medida que permeia livremente tanto a inteligência, quanto a vontade, a imaginação e os sentidos do artista, de modo que não seja um simples impulso automático e irracional.

A conclusão é que no caso do pintor, do poeta e do músico, a virtude da arte, que reside no intelecto, não deve somente inundar as faculdades sensíveis e a imaginação, mas deve também buscar que a totalidade da faculdade apetitiva do artista, suas paixões e sua vontade, sejam orientadas em direção ao objetivo geral da arte [ou seja, em direção ao belo]. (MARITAIN, 1949, p. 38).⁴

Por isso, o artista que deseja criar uma arte autossuficiente, deve estar comprometido com o belo, ou seja, nutrir verdadeiro amor ao belo. A virtude da arte não aperfeiçoa a vontade e as faculdades apetitivas do homem para agir corretamente em vista do bem de si, mas para criar uma obra que participa do belo – essa é a retidão do desejo que a virtude da arte busca. Desse modo, cada obra é única e bela em suas características próprias, o que analogamente lembra que cada ato moral é único e precisa ser ponderado pela virtude da prudência. A arte autossuficiente – também enquanto virtude, mas de modo diverso da prudência – tende a potencializar o intelecto em direção ao melhor caminho pelo qual cada obra possa expressar livremente a intuição criadora: essa é a regra fundamental que o artista deve respeitar para cada criação artística específica, na infinidade de contingências de cada obra a ser produzida. Sendo assim,

[...] servindo o belo e servindo a poesia, o artista serve um absoluto, ele ama um absoluto, ele está cativado pelo absoluto de um amor que requer todo seu

⁴ Tradução nossa. “The conclusion is that in the case of the painter, the poet and the musician, the virtue of art, which resides in the intellect, must not only overflow into the sensitive faculties and the imagination, but also require the artist’s whole appetitive faculty, his passions and his will, to be rectified in relation to the end of his art.” (MARITAIN, 1949, p. 38).

ser, carne e espírito. Ele não pode consentir com nenhuma divisão. Um pedaço do paraíso, que ele obscuramente abriga em sua mente – a saber, a intuição criadora ou poética – é a regra primária à qual sua total fidelidade, obediência e atenção devem estar comprometidas. (MARITAIN, 1960, p. 2).⁵

Portanto, quanto mais regras acadêmicas e técnicas se sobrepõem à regra básica da intuição criadora, mais a arte volta ao seu estado subordinado, mecânico e servil, deixando de ser verdadeiramente bela, livre e autossuficiente.

Essa fidelidade à intuição criadora e o amor ao valor do belo não são exigências morais, mas exigências da própria arte autossuficiente e, mais especificamente, da consciência artística em relação ao homem e sua atividade produtora, a fim de que esta seja autêntica. No entanto, Maritain (1960), enquanto filósofo que bebe das fontes escolásticas tem, a preocupação de questionar qual é a relação entre essas exigências da consciência artística e as exigências da consciência moral. Ainda que estejam em âmbitos distintos e autônomos da razão prática – fazer e agir – o conjunto de todas essas exigências envolvem a unidade e a integridade do sujeito humano em sua liberdade, que não pode ser dividida em fragmentos, como se, simplesmente, cada atitude, gesto, ação ou produção fosse absolutamente independente. Sendo assim, a respeito dos âmbitos da arte e da moral, verifica-se que não há

[...] nenhuma subordinação direta e intrínseca entre eles. Há uma subordinação, mas extrínseca e indireta. [...] o âmbito da Arte e o âmbito da Moral são dois mundos autônomos, mas interiores à unidade do sujeito humano. (MARITAIN, 1960, p. 1).⁶

Por isso, dois pontos precisam ficar claros:

⁵ Tradução nossa. “[...] in serving poetry the artist serves an absolute, he loves an absolute, he is captive of the absoluteness of a love which exacts his whole being, flesh and spirit. He cannot consent to any division. A bit of heaven which he obscurely shelters in his mind – namely creative or poetic intuition – is the primary rule to which his whole fidelity, obedience and heedfulness must be committed.” (MARITAIN, 1960, p. 2).

⁶ Tradução nossa. “[...] no direct and intrinsic subordination between them. There is a subordination, but extrinsic and indirect. [...] the realm of Art and the realm of Morality are two autonomous worlds, but within the unity of the human subject.” (MARITAIN, 1960, p. 1).

- a) O artista não é sua própria arte;
- b) A arte origina-se, como virtude do intelecto prático, do próprio pré-consciente espiritual do artista, não de um mundo separado do ser humano.

A partir desses pontos, justifica-se que o âmbito da arte não é intrinsecamente subordinado à moral – pois a arte não define o homem – mas sim de maneira extrínseca e indireta – pois a arte se expressa em uma obra que não existe sem um homem que a tenha criado. (MARITAIN, 1960).

Estabelecida a compreensão inicial de que arte e moral se relacionam extrínseca e indiretamente, é preciso expor, a seguir, o que se entende propriamente por moral – pois o que se entende por arte já foi amplamente explorado no capítulo anterior. Assim, será possível aprofundar as implicações dessa relação.

3.2 Noções básicas da moral

Faz-se necessário assentar bases filosóficas para a moral a fim de aprofundar o entendimento de sua possível relação com a arte. Como em toda sua filosofia, Maritain (1960) parte dos conceitos fundamentais da filosofia aristotélico-tomista para realizar suas reflexões em torno da moral.

Partindo dessa consideração, sabe-se que o homem busca fundamentalmente o bem em suas ações. Por isso, é importante diferenciar inicialmente o bem transcendental do bem moral. O bem transcendental é um valor absoluto do ser, ou seja, ontológico e metafísico: tudo o que é bom. Já o bem moral é próprio do ser humano e do exercício de sua vontade, de modo que os atos humanos livres podem, ou não, ser bons. (MARITAIN, 1960).

Por exemplo, um homem pode possuir muitos bens materiais, fama e inteligência e ainda assim ser um homem mal, devido à maneira como age. Assim como pode ser um grande artista e ser um homem mal. A expressão da sua vontade em atos livres revela a bondade moral de um homem. (MARITAIN, 1960).

Sendo assim, o âmbito moral é um mundo autônomo, não pertence ao âmbito físico, nem metafísico, não pode ser reduzido às interações causais da realidade natural, mas é resultado da livre determinação de cada homem, que se torna responsável por cada ato seu, seja bom ou mal. Aprofundando esse raciocínio:

O bem significa a plenitude do ser⁷. Agora, qualquer coisa possui a plenitude de seu próprio ser quando é formada de acordo com a forma requerida por sua natureza. E porque o homem é um animal dotado de razão, a forma que é essencialmente requerida por sua natureza para que suas ações possuam a plenitude do ser é a forma da razão. Uma ação humana é boa, pura e simplesmente boa, ou moralmente boa, quando é formada pela razão, ou medida de acordo com a razão. Conformidade com a razão, ou consonância com a razão, ou seja, conformidade com o que causa ao homem ser homem, é o que faz uma ação humana ser boa. (MARITAIN, 1960, p. 4 - 5).⁸

Isto constitui o conceito de valor moral: o agir humano é bom ou mal de acordo com sua conformidade à medida da razão. Trata-se da causa formal do agir, em linguagem aristotélica. Contudo, na dinâmica concreta da sua existência, o homem encontra-se com a noção de fim e de fim último. Cada pessoa age livremente segundo seu desejo por felicidade, por força de necessidade da sua natureza. Mas a felicidade em si não está contida nessa necessidade natural, de modo que cada sujeito humano, enquanto livre, decide em que tipo de bem supremo consiste sua felicidade imediata, fazendo com que o destino de sua vida moral, a felicidade plena, dependa do fato de cada decisão estar, ou não, de acordo com o fim último e não apenas imediato e aparente. Por isso, também na linguagem aristotélica, a felicidade é a causa final do agir humano. (MARITAIN, 1960).

⁷ Vide a reflexão aristotélica sobre o conceito de *eudemonia* apresentada na seção 1.2.4.1.

⁸ Tradução nossa. "Good means fullness of being. Now anything attains the fullness of its own being when it is formed according to the form required by its nature. And because man is an animal endowed with reason, the form which is essentially required by his nature for his actions to possess fullness of being is the form of reason. A human action is good, purely and simply good, or morally good, when it is formed by reason, or measured according to reason. Conformity with reason, or consonance with reason, that is, conformity with what causes a man to be a man, is what causes a human action to be good". (MARITAIN, 1960, p. 4 - 5).

Se alguém, por exemplo, comprometendo conscientemente toda sua liberdade, escolhe cometer um assassinato por dinheiro, está determinando a satisfação de sua ambição imediata como o bem supremo que procura, ou seja, como o conteúdo da sua felicidade, de modo que sua vida adquire como fim último, a partir desse ato livre, o seu próprio ego – desejos impulsivos – e não a plenitude da sua natureza humana – desejos moldados pela reta razão. (MARITAIN, 1960).

Por outro lado, se alguém escolhe, também livre e conscientemente, morrer a fim de salvar a vida eminentemente em risco de um semelhante, então escolhe o bem pelo bem, ou seja, direciona sua vida a um bem supremo, absoluto e transcendente, que é o fim último de toda existência e do próprio ser. Por isso:

Qualquer homem que, em um ato primário de liberdade profundo o suficiente para engajar a totalidade de sua personalidade, escolhe fazer o bem pelo bem, escolhe Deus, consciente ou inconscientemente, como seu bem supremo; ele ama Deus mais do que a si mesmo, mesmo que não tenha nenhum conhecimento conceitual de Deus. (MARITAIN, 1960, p. 7).⁹

A partir da compreensão desse âmbito do transcendente absoluto, segundo Maritain (1960), percebe-se que na realidade natural, na contingência da existência humana, a felicidade é uma constante busca em movimento, nunca plenamente alcançada até a morte, mas que em última análise é o ponto determinante para as escolhas de cada ação do sujeito humano.

De acordo com Maritain (1960), na concepção aristotélico-tomista, nas escolhas livres, a razão é a medida das ações humanas. No entanto, a partir da lógica da ordem cosmológica, deve existir um fundamento anterior à própria razão que a mede, mas não é medido por nada mais, absolutamente. Em última análise, somente Deus pode ser tal medida, mas mesmo sem conhecer ou crer em Deus, essa medida se manifesta na

⁹ Tradução nossa. “Any man who, in a primary act of freedom deep enough to engage his whole personality, chooses to do the good for the sake of the good, chooses God, knowingly or unknowingly, as his supreme good; he loves God more than himself, even if he has no conceptual knowledge of God.” (MARITAIN, 1960, p. 7).

natureza humana por meio do que filosoficamente se chama lei natural. Tal lei não é conhecida ao ser humano pelo conhecimento lógico-conceitual, mas por conaturalidade, de modo que os juízos da razão se conformam a inclinações pré-existentes no sujeito.¹⁰ Esse tipo de conhecimento da lei natural não é estático, mas desenvolve-se continuamente na humanidade, desde sua gênese.

Nesse sentido, o sujeito humano sabe o que é bom ou mal à medida que toma consciência do conhecimento intuitivo que tem da lei natural. Por isso, nenhum ser humano deseja o mal enquanto mal. Quando algo é percebido essencialmente como mal, proporcionalmente causa repulsa, necessidade de evitá-lo. “A obrigação moral não provém de tabus sociais. A obrigação moral é uma restrição exercida pelo intelecto na vontade.” (MARITAIN, 1960, p. 7).¹¹

Essa clareza moral é evidente ao considerar as ações em um nível puramente teórico. Mas, nas circunstâncias concretas e decisivas pelas quais cada homem passa a todo instante, no exercício da liberdade de maneira puramente prática, é possível escolher algo que contrarie a consciência e a obrigação moral. Isso ocorre porque entram em cena emoções, paixões, preferências, desejos aos quais cada sujeito esteja mais inclinado a satisfazer do que o bem em si. Por isso, em uma situação concreta, algo pode parecer bom por satisfazer uma inclinação pessoal, mas pode não ser moralmente bom por contrariar a inclinação à lei natural. Um homem, em suas plenas faculdades, não escolhe o mal pelo mal, mas comete o mal quando busca o que parece bom a certas inclinações, que na realidade são egoístas. (MARITAIN, 1960).

É justo questionar, a esse ponto, quais são os meios pelos quais o sujeito humano pode regular sua consciência para que seus atos sejam consonantes à razão da lei natural. Para isso existem as virtudes morais, que são disposições internas desenvolvidas na alma humana, que

¹⁰ Vide a explicação e exemplificação do conceito de conaturalidade, ao fim da seção 2.1.3.

¹¹ Tradução nossa. “Moral obligation does not proceed from social taboos. Moral obligation is a constraint exercised by the intellect on the will.” (MARITAIN, 1960, p. 7).

aperfeiçoam suas faculdades operativas em uma direção específica. As virtudes cardeais, por exemplo, tradicionalmente reconhecidas pela filosofia antiga e medieval – prudência, justiça, fortaleza e temperança – aperfeiçoam o intelecto, a vontade e os desejos na direção do bem moral. A principal dentre essas é a prudência, pois está ligada à sabedoria com que o intelecto comanda as ações. (MARITAIN, 1960).

A prudência, como já ficou claro no capítulo anterior, é uma virtude do intelecto prático no âmbito do agir, mas não estabelece um conjunto de regras morais prontas. A retidão do desejo pela prudência se dá em cada escolha moral, individual e particular, no aqui e agora contingente de cada ato que tende ao bem genuíno da vida humana.

Tendo isso em vista, Maritain (1960), fundado em Tomás de Aquino, lembra que não são as virtudes cardeais por si mesmas que tornam uma pessoa perfeita. Aqui se deve levar em conta o que seriam as virtudes das virtudes, ou seja, as chamadas virtudes teologais – porque são infusas por Deus na humanidade – que são a fé, a esperança e a caridade. Não se trata aqui de adentrar sendas do estudo da teologia – que não faz parte do escopo do trabalho – mas é preciso considerar o homem na sua totalidade, a qual engloba sua dependência e constante anseio por Deus, segundo a própria raiz da filosofia tomista. Sendo assim, dentre as virtudes teologais, a caridade é a que tem supremacia e é pela caridade que o ser humano, não por uma infinidade de esforços pessoais, mas pela graça divina, aproxima-se da perfeição – inclusive moral – à medida que se aproxima da comunhão com Deus.

Uma vez que foram estabelecidas as bases do que se entende por moral, é possível, a seguir, aprofundar as reflexões sobre a relação entre arte e moral.

3.3 Relação aprofundada entre arte e moral

O valor moral constitui a causa formal do agir humano, conforme exposto acima. Mas essa noção é diversa do conceito de valor estético ou

artístico, segundo Maritain (1960). É fato que existe, como foi apresentado no capítulo primeiro, um conceito de beleza intrínseco ao bem moral, chamado pela tradição grega de *kalocagatia*. Nesse sentido, Tomás de Aquino (1980, p. 43)¹² afirma: “O belo e o bem considerados em relação ao sujeito, se identificam, porque têm o mesmo fundamento – a forma; e, por isso, o bem é louvado como belo.” No entanto, essa beleza específica não está relacionada a uma obra a ser feita – esfera do fazer do intelecto prático –, mas diz respeito ao exercício da liberdade humana – esfera do agir do intelecto prático.¹³

Assim, valor artístico e valor moral pertencem, cada um, a um âmbito diferente, de modo que inclusive o mal pode permear a matéria de uma obra de arte esteticamente bela, pois “[...] a beleza da obra de arte não se confunde nunca com a do tema tratado.” (MARITAIN, 1970, p. 44).

Mas permanece o questionamento moral em relação ao artista, pois este é um sujeito humano antes de ser artista. E, como foi apresentado, o bem absoluto a que tendem as ações morais do homem tem sua plenitude em Deus, no entanto:

Este não é o caso no âmbito da arte. Arte e Poesia tendem a um absoluto que é o Belo a ser apreendido em uma obra, mas o qual não é Deus em si, ou o Belo subsistente em si mesmo. [...] O absoluto em direção ao qual Arte e Poesia estão voltados é um bem supremo e um fim último em uma dada ordem, na ordem da criatividade do espírito, que não é o fim absolutamente último. O que o artista, enquanto é um artista, ama sobretudo é o Belo no qual produz uma obra, e não Deus enquanto supremo regulador da vida humana [...]. Se o artista ama a Deus acima de tudo, ele o faz enquanto é homem, não enquanto artista. (MARITAIN, 1960, p. 7).¹⁴

¹² Suma Teológica I, q. 5, a. IV, ad. 1.

¹³ Vide a diferenciação socrática entre o belo moral e o belo físico de um homem – apresentada na seção 1.2.2 – e também a diferenciação aristotélica entre belo moral e belo formal – apresentada na seção 1.2.4 e suas subseções.

¹⁴ Tradução nossa. “Such is not the case with the realm of art. Art and Poetry tend to an absolute which is Beauty to be attained in a work, but which is not God Himself, or Beauty subsisting by itself. [...] The absolute toward which Art and Poetry are directed is a supreme good and an ultimate end in a given order, in the order of the creativity of the spirit, it is not the absolutely ultimate end. What the artist, insofar as he is an artist, loves over and above all is Beauty in which to engender a work, not God as supreme ruler of human life nor as diffusing his own charity in us. If the artist loves Him over and above all, he does so insofar as he is a man, no insofar as he is an artist.” (MARITAIN, 1960, p. 7).

Assim como existe uma diferença entre o valor artístico e o valor moral, Maritain (1960, p. 8) amplia sua analogia e afirma que existe, paralelamente à consciência moral, uma consciência artística:

Aquilo que acontece em relação à consciência moral do homem enquanto homem é exatamente o que acontece em relação à consciência artística do artista, assim como em relação à consciência médica do médico ou em relação à consciência científica do cientista. O artista não pode querer ser mal enquanto um artista, sua consciência artística o compromete a não pecar contra sua arte, pelo simples fato de que isso seria mal na esfera dos valores artísticos.¹⁵

Nesse sentido, exemplifica Maritain (1960), um pintor fiel à sua consciência artística, não mudaria seu estilo próprio, que nasceu da liberdade de sua intuição criadora, apenas a fim de ser aceito em uma determinada exposição ou a fim de obter mais fama ou mais lucro com suas obras.

O ponto em questão, no entanto, é que a consciência moral, devido a sua essencialidade fundada na própria natureza humana, engloba, por assim dizer, todas as áreas mais particulares da consciência, como é o caso da consciência artística, ainda que cada uma tenha seus modos próprios de operar.

Não há nenhum preceito na lei natural ou no Decálogo que trate de pintura e poesia, prescrevendo um estilo particular e proibindo outro. Mas há um princípio primário em matéria moral, que estabelece que é sempre mal, e sempre proibido, agir contra a própria consciência. O artista que, condescendente a exortações morais mal-intencionadas, decide trair sua própria verdade singular como um artista e sua consciência artística, rompe dentro de si uma das fontes, das sagradas fontes, da consciência humana, e nessa medida fere a própria consciência moral. (MARITAIN, 1960, p. 9).¹⁶

¹⁵ Tradução nossa. "That which takes place with regard to the moral conscience of man as man is exactly what takes place with regard to the artistic conscience of the artist, as well as with the medical conscience of the physician or with the scientific conscience of the scientist. The artist cannot want to be bad as an artist, his artistic conscience binds him not to sin against his art, for the simple fact that this would be bad in the sphere of artistic values." (MARITAIN, 1960, p. 8).

¹⁶ Tradução nossa. "There are no precepts in natural law or in the Decalogue dealing with painting and poetry, prescribing a particular style and forbidding another. But there is a primary principle in moral matters, which states that it is always bad, and always forbidden, to act against one's own conscience. The artist who, yielding to ill-advised

Nesse sentido há, simultaneamente, uma analogia e uma contraposição entre a prudência e a arte – enquanto virtude do intelecto prático no âmbito do fazer. A arte é soberana no âmbito do bem da obra produzida, mas a prudência é soberana no âmbito do bem do próprio sujeito humano. Contudo, se o artista faz da sua arte o fim último e supremo de sua vida, torna-se um ídólatra. Um homem prudente pode, a princípio, reprovar uma obra de arte a partir da sua virtude moral, em defesa do bem da vida humana. Por outro lado, um artista defende sua arte de reprovações morais em nome do bem do belo artístico e, em última análise, do próprio belo transcendente, que é um valor tão sublime quanto o bem.

Assim, o que temos diante de nós é a inevitável tensão [...] entre dois mundos autônomos, cada um soberano em sua própria esfera. A Moral não tem nada a dizer quando se trata do bem da obra, ou do Belo. A Arte não tem nada a dizer quando se trata do bem da vida humana. Contudo a vida humana necessita justamente daquele Belo e daquela criatividade intelectual onde a arte tem a última palavra; e a arte exercita-se justamente em meio àquela vida humana, àquelas necessidades e finalidades humanas, onde a moral tem a última palavra. Em outras palavras, é verdade que Arte e Moral são dois mundos autônomos, cada um soberano em sua esfera, mas não podem ignorar ou desprezar uma à outra, pois o homem pertence a esses dois mundos, tanto como produtor intelectual e como agente moral, executor de ações que engajam seu próprio destino. E porque um artista é um homem antes de ser um artista, o mundo autônomo da moralidade é simplesmente superior (e mais inclusivo) que o mundo autônomo da arte. Não há lei contra a lei de que depende o destino do homem. Em outras palavras, a Arte é indireta e extrinsecamente subordinada à Moral. (MARITAIN, 1960, p. 11).¹⁷

moral exhortations, decides to betray his own singular truth as an artist, and his artistic conscience, breaks within himself one of the springs, the sacred springs, of human conscience, and to that extent wounds moral conscience itself.” (MARITAIN, 1960, p. 9).

¹⁷ Tradução nossa. “Thus, what we are confronted with is the inevitable tension [...] between two autonomous worlds, each sovereign in its own sphere. Morality has nothing to say when it comes to the good of the work, or to Beauty. Art has nothing to say when it comes to the good of human life. Yet human life is in need of that very Beauty and intellectual creativity, where art has the last word; and art exercises itself in the midst of that very human life, those human needs and human ends, where morality has the last word. In other words it is true that Art and Morality are two autonomous worlds, each sovereign in its own sphere, but they cannot ignore or disregard one another, for man belongs in these two worlds, both as intellectual maker and as moral agent, doer of actions which engage his own destiny. And because an artist is a man before being an artist, the autonomous world of morality is simply superior to (and more inclusive than) the autonomous world of art. There is no law against the law of which the

Retomando a concepção cristã de que a perfeição moral é a própria caridade, é possível aprofundar a compreensão filosófica da relação do ser humano com a arte, quando se compreende o artista como alguém mais parecido com o contemplativo do que com o homem moralmente prudente:

O Homem Prudente e o Artista têm dificuldade em entender um ao outro. Mas o Contemplativo e o Artista, o primeiro ligado à sabedoria, o outro ao belo, estão naturalmente próximos. Eles também têm o mesmo tipo de inimigos. O Contemplativo, que olha para a mais alta causa de que cada ser e atividade depende, sabe o lugar e o valor da arte e compreende o Artista. O Artista, por sua vez, entrevê a grandeza do Contemplativo, e sente-se simpático a ele. Quando seu caminho cruza com o do Contemplativo, ele irá reconhecer o amor e a beleza. (MARITAIN, 1960, p. 12).¹⁸

É nesse sentido que Thomas Merton, com uma percepção simultaneamente filosófica e espiritual, ao perceber a consonância da sua experiência pessoal com o pensamento de Maritain, afirma:

[...] desde a minha infância eu compreendia que a experiência artística, no seu auge, era de fato um análogo natural da experiência mística. Produzia uma espécie de percepção intuitiva da realidade através de uma quase identificação afetiva com o objeto contemplado – identificação esta que os tomistas chamam ‘conatural’. (MERTON, 2005, p. 184).

Essa concepção explica e aprofunda a afirmação já mencionada no capítulo anterior e no início do presente capítulo de que o artista deve nutrir verdadeiro amor ao belo. E mesmo que essa noção flerte com elementos da teologia e da espiritualidade, trata-se mais de um recurso

destiny of man depends. In other words Art is indirectly and extrinsically subordinate to morality.” (MARITAIN, 1960, p.11).

¹⁸ Tradução nossa. “[...] the Prudent Man and the Artist have difficulty in understanding one another. But the Contemplative and the Artist, the one bound to wisdom, the other to beauty, are naturally close. They also have the same brand of enemies. The Contemplative, who looks at the highest cause on which every being and activity depend, knows the place and the value of art, and understands the Artist. The Artist in his turn divines the grandeur of the Contemplative, and feels congenial with him. When his path crosses the Contemplative’s, he will recognize love and beauty.” (MARITAIN, 1960, p. 12).

análogo da filosofia de Maritain (1960), do que de uma reflexão propriamente teológica.

Portanto, ainda que tal concepção não elimine a tensão existente na relação entre arte e moral, ela pode proporcionar ao sujeito humano, enquanto artista, a liberdade de exercer a virtude da arte, não como inimiga da prudência e vice-versa – mas tendo ambas como servas amigáveis da caridade.

3.4 A purificação da fonte

Outra reflexão pertinente que Maritain (1960) propõe diz respeito à máxima moderna da “arte pela arte”. Segundo o filósofo essa noção tende a considerar a arte como absolutamente independente e como que separada do próprio sujeito humano – o que implicaria uma ruptura interna a si. A compreensão mais apropriada seria “arte pela obra de arte” e não “arte pela arte”, pois:

A Arte é uma virtude do intelecto prático, e o próprio intelecto não se sustenta sozinho, mas é uma força do Homem. Quando o intelecto pensa, não é o intelecto quem pensa: é o homem, um homem em particular, quem pensa por meio do seu intelecto. Quando a Arte atua, é o homem, um homem em particular, quem atua por meio de sua Arte. (MARITAIN, 1960, p. 15).¹⁹

Sendo assim, ainda que a arte provenha da intuição criadora do pré-consciente espiritual – que está na profundidade central do sujeito humano – ela não está a serviço do ego do artista, mas se expressa na obra e pelo bem desta, mesmo que revele muitos aspectos da subjetividade do artista:

Precisamente o comprometimento do Eu do artista na atividade poética, precisamente a revelação do Eu do artista em sua obra, juntamente com a

¹⁹ Tradução nossa. “Art is a virtue of the practical intellect, and the intellect itself does not stand alone, but is a power of Man. When the intellect thinks, it is not the intellect which thinks: it is man, a particular man, who thinks through his intellect. When Art operates, it is man, a particular man, who operates through his Art.” (MARITAIN, 1960, p. 15).

revelação do segredo particular que ele obscuramente apreendeu nas coisas, são voltados para o bem da obra. O Eu está ao mesmo tempo se revelando e se sacrificando, porque ele é dado, é extraído de si mesmo naquele tipo de êxtase que é a criação, ele morre para si mesmo a fim de viver na obra, e quão humilde e indefesamente! (MARITAIN, 1960, p. 16).²⁰

Essa compreensão de Maritain (1960) é a base da noção de que a virtude da arte no sujeito humano é essencialmente desinteressada. A revelação do eu do artista que ocorre na obra de arte é genuína enquanto conduzida livremente pela potência da intuição criadora, mas se torna incoerente na medida em que se direciona à satisfação de desejos egoístas de um artista ambicioso que deseja revelar-se para ser reconhecido ou ter outros tipos de recompensa material.

A verdadeira arte autossuficiente não busca um fim particular em vista de uma necessidade humana específica, como foi apresentado no capítulo anterior. No entanto, toda arte carrega uma finalidade ampla, inevitavelmente fundada nas próprias crenças e ideais mais profundos do artista. É normal que o artista tenha uma mensagem a transmitir que não seja apenas a participação da obra no belo – ainda que isso seja essencial e irrenunciável. Por isso, nobres ideais humanos, como a justiça, a paz ou a religiosidade, frequentemente influenciam a arte, mas a obra em si deve sempre ser criada primariamente a partir da regra fundamental da intuição criadora, de modo que os ideais podem enobrecê-la secundariamente, mas não devem ser a motivação primeira da atividade artística – como seria o caso de uma arte ativista em termos políticos. (MARITAIN, 1960).

O artista é chamado a servir o belo como um valor absoluto, buscando o bem da sua obra. Mas é válido que se questione sobre a possibilidade de sua arte causar algum dano ou provocar algum mal direta ou

²⁰ Tradução nossa. “The very engagement of the artist's Self in poetic activity, the very revelation of the artist's Self in his work, together with the revelation of the particular secret he has obscurely grasped in things, are for the sake of the work. The self is both revealing itself and sacrificing itself, because it is given, it is drawn out of itself in that sort of ec-stasy which is creation, it dies to itself in order to live in the work, and how humbly and defenselessly!” (MARITAIN, 1960, p. 16).

indiretamente a outro sujeito humano. Por isso, Maritain (1960, p. 21) retoma a caridade como chave de interpretação para a tensão entre arte e moral:

[...] se o artista ama a verdade e ama seus semelhantes, qualquer coisa em sua obra que possa distorcer a verdade ou deteriorar a alma humana irá desagradá-lo e fazer perder para ele aquele prazer que o belo proporciona. O respeito à verdade e à alma humana torna-se uma condição objetiva ou um requerimento que afeta sua própria virtude da arte, assim como [...] a necessidade de haver portas e janelas em uma casa afeta a arquitetura [...]. Esse tipo de obstáculos, se é que são obstáculos, nunca obrigaram um artista a dobrar ou rebaixar sua arte. Eles o obrigam a tornar sua arte mais direta, e mais poderosa.²¹

Nesse sentido, a caridade torna a totalidade da subjetividade humana mais pura, de modo que todos os âmbitos, inclusive o pré-consciente espiritual como fonte da intuição criadora, também são purificados. Isso ocorre justamente porque por meio da arte o sujeito humano inevitavelmente revela aspectos profundos do seu próprio eu que se refletem na sua obra. Por isso, independentemente da temática objetiva de uma obra conter elementos sensíveis julgados como bons ou maus, as inclinações e a cumplicidade do sujeito humano com o bem ou o mal moral também se revelam na sua obra. (MARITAIN, 1960).

Contudo, isso não implica que a fonte da arte seja constrangida por regras morais, ou torne-se sufocada pela prudência ou por um tipo de timidez:

Uma fonte purificada brota das profundezas da substância do homem e é tão selvagem e irreprimível quanto qualquer outra; mas não tem lama. Este é o trabalho da autodisciplina e do cultivo das virtudes morais, mas antes de tudo, do amor transformador. Então o artista não precisa mais pensar nas almas de

²¹ Tradução nossa. “[...] if the artist loves truth and loves his fellow men, anything in the work which might distort the truth or deteriorate the human soul will displease him, and lose for him that delight which beauty affords. Respect for truth and for the human soul will become an objective condition or requirement affecting his virtue of art itself, just as [...] the necessity of having doors and windows in a house is for architecture [...]. Such kinds of obstacles, if they are obstacles, have never obliged an artist to bend or force down his art. They oblige him to make his art more straight, and more powerful.” (MARTIAN, 1960, p. 21).

seus semelhantes. Ele pode esquecê-los, esquecer os homens e todas as coisas. Ele pode fazer o que bem entender, ele tem certeza de que seu trabalho não levará ninguém a se perder. (MARITAIN, 1960, p. 21).²²

Neste ponto, Maritain (1960) retoma a questão da consciência. Um artista, enquanto artista não pode ir contra sua consciência artística, a qual o proíbe de alterar sua obra em algum sentido que comprometa o bem dela mesma. Mas, se a consciência moral do artista acusa que algo em sua obra é moralmente mal – ainda que coerente com sua consciência artística – permanece o dilema sobre se deve ou não modificar a obra em questão. Esse é um problema paradoxal que objetivamente não apresenta solução. Contudo, há uma possibilidade subjetiva e mais exigente. Trata-se de buscar a mudança do próprio artista e não da sua obra, de modo que sua própria consciência artística exija outro tipo de obra. Esse seria um posicionamento pautado mais pela sabedoria do que pela prudência. Pois o prudente protestaria contra a arte que conduzisse a algum mal moral e exigiria que o artista simplesmente mudasse sua obra, sem se importar com a sua consciência artística. Já o sábio incentivaria o artista a purificar as fontes de sua criação, sabendo que algo anterior à consciência artística é que precisa ser permeado pela caridade, e não a obra em si.

Desse modo, fica comprovada a possibilidade de uma relação entre arte e moral, ainda que bastante complexa e delicada, extrínseca e indireta. Mas, para que tal relação seja coerente, precisa levar em consideração a totalidade e a unidade do artista que, antes de tudo, é sujeito humano.

²² Tradução nossa. "A purified source springs from the depths of man's substance, and is as wild and irrepressible as any other; but it has no mud. This is the work of self-discipline and the cultivation of moral virtues, but first of all of transforming love. Then the artist need no longer think of the souls of his fellow men. He can forget them, forget men and everything. He can do as he pleases, he is sure that his work will lead nobody astray." (MARITAIN, 1960, p. 21).

Considerações finais

O presente trabalho contemplou uma abordagem da arte por meio da filosofia estética de Jacques Maritain. Nesse sentido, o capítulo primeiro possibilitou situar o pensamento de Maritain e compreender suas influências, bem como lançou as bases da concepção de elementos estéticos segundo a filosofia grega clássica, fundamental para o pensamento escolástico, atualizado na modernidade por Maritain. Segundo essa perspectiva, foi possível verificar, a partir do capítulo segundo, que a arte é uma virtude do intelecto prático que aperfeiçoa a atividade criadora do homem tendo em vista participar do belo transcendental por meio da expressão do belo estético em obras concretas.

O processo, acima anteriormente, origina-se da intuição criadora, a atividade do pré-consciente espiritual – pertencente à mesma e única raiz da razão humana – que percebe elementos objetivos como conaturais à sua subjetividade, gerando o chamado conhecimento poético. Tal conhecimento, direcionado livremente pela emoção – enquanto intencionalidade que anseia pelo belo – tem a potência intrínseca de ser expresso em obras de arte, não em discursos ou especulações lógico-conceituais. Concebida desse modo, portanto, a atividade artística pode ser reconhecida como uma forma legítima de conhecimento, conforme evidenciado ao fim do capítulo segundo.

Da mesma forma que é preciso considerar a unidade da razão para conceber a autenticidade do conhecimento poético, também é preciso considerar a integridade do homem para compreender a possibilidade de uma relação entre arte e moral. Pois, ainda que cada uma pertença a um âmbito distinto e autônomo do intelecto prático, não podem causar uma ruptura na totalidade do sujeito que, antes de ser artista é homem. Portanto, ficou evidente que a arte busca o bem da obra em si mesma e a moral busca o

bem do homem, mas há uma subordinação extrínseca e indireta da arte em relação a moral.

Sendo assim, foi possível averiguar que não deve haver um julgamento moral da arte em si, a qual deve ser leal à consciência artística, moldada livremente pela regra primordial da intuição criadora. Mas a subordinação indireta e extrínseca da arte à moral indica que o artista que procura purificar-se integralmente por meio das virtudes morais e deixa-se purificar totalmente pela virtude suprema da caridade, espontaneamente não agirá nem produzirá algo intrinsecamente mal que seja contrário à consciência moral. Ademais, tal artista também não precisa temer estar contradizendo à consciência artística, privando ou cerceando a expressão de seu conhecimento poético por restrições morais, pois a purificação da fonte da intuição criadora pela caridade gera verdadeira liberdade, conforme evidenciado no capítulo terceiro.

Tendo alcançado os objetivos propostos, este trabalho justifica sua importância como possibilidade de dialogar filosoficamente com as correntes artísticas contemporâneas, pois apresenta um caminho de compreensão da arte que a coloca em um patamar autenticamente racional e livre. Assim, fica estabelecida uma concepção alternativa aos extremos do sentimentalismo, do tecnicismo, da independência absoluta e da ruptura com a raiz humana da arte – tendências irracionais apresentadas na introdução.

Com a realização deste trabalho, abrem-se outras possibilidades futuras de reflexão a partir da filosofia estética de Maritain, como: o aprofundamento do conceito de senso poético; a concepção de música como elevação máxima da poesia; a politização ou ativismo da atividade artística, entre outras.

Cabe ressaltar, ainda, que a filosofia de Maritain é bastante vasta e amplamente traduzida para o português nas áreas da lógica, da moral e do humanismo, por exemplo. Contudo, na área da filosofia estética, foco deste trabalho, há poucas obras em português, mesmo considerando o crescente interesse brasileiro por esse campo do pensamento de Maritain, bastante

denso e profundo. Desse modo, foi necessário abordar as principais obras estéticas do autor, em inglês, o que foi simultaneamente uma dificuldade, pelo trabalho de tradução, e uma oportunidade gratificante de alargar os horizontes da pesquisa nessa área.

Destaca-se, por fim, que este trabalho gerou uma possibilidade única de revisar, aprofundar e sintetizar diversos conhecimentos adquiridos pelo acadêmico durante o curso de Bacharelado em Filosofia, o que contribuiu para a sua formação pessoal, seja como estudante, cristão ou seminarista. Assim, abre-se a perspectiva de favorecer, por meio desse trabalho, que a sociedade tenha uma formação crítica da própria sensibilidade estética, a fim de não absorver arbitrariamente padrões pré-estabelecidos, mas que possa encontrar na arte e no belo itinerários de elevação do espírito e encontro com Deus, especialmente em um mundo marcado pelo utilitarismo e por um certo desprezo ao transcendente.

Referências

- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. Trad.: Alexandre Corrêa. 2. ed. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Sulina Editora; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1980.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da Educação**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Volume II: texto grego com tradução ao lado. Tradução do grego ao italiano: Giovanni Reale. Tradução do italiano ao português: Marcelo Perrine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. **Sobre a arte poética**. Trad.: Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Trad.: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. A poética de Aristóteles é uma teoria de literatura? In: ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Trad.: Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 7 – 16.
- BURGOS, Juan Manuel. *Cinco claves para comprender a Jacques Maritain*. **Acta philosophica**, v. 4, p. 5 – 25, 1995.
- COPLESTON, Frederick. **Filosofia Medieval**: uma introdução. Trad.: Wilson Filho Ribeiro de Almeida. Curitiba: Livraria Danúbio Editora, 2017.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA**. *Léon Bloy: French author*. 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Leon-Bloy>>. Acesso em: 28 mai. 2019.
- FIGURELLI, Roberto. Platão e os primórdios da estética. In: MARÇAL, Jairo (Org.). **Antologia de Textos Filosóficos**. Curitiba: SEED-PR, 2009. p. 543 – 547.

GARCIA, Mário. Conhecimento e Experiência na Estética de Maritain. **Revista Portuguesa de Filosofia**. T. 29, Fasc. 4, p. 341 – 390, 1973.

GILSON, Etienne. **A filosofia na Idade Média**. Trad.: Eduardo Brandão. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711 – 35. In: KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. Trad.: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008. p. 27 – 32.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

MARITAIN, Jacques. **Art and Scholasticism with other essays**. Translated by J. F. Scanlan. New York: Charles Scribner's Sons, 1949.

_____. **Arte e Poesia**. Trad.: Edgar de Godói da Mata-Machado. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

_____. **Creative Intuition in Art and Poetry**. Bollingen Series XXXV-1. Princeton: Princeton University Press, 1977.

_____. **The Responsibility of the Artist**. Princeton: Jacques Maritain Center, 1960. Disponível em: <<https://maritain.nd.edu/jmc/etext/resart.htm>>. Acesso em: 10 set. 2019.

MARITAIN, Raíssa. **As Grandes Amizades**. Trad.: Josélia Marques de Oliveira. 7. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1970.

MERTON, Thomas. **A montanha dos sete patamares**. Trad.: Edgar Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

PLATÃO. Hípias Maior. Trad.: Carlos Alberto Nunes. In: MARÇAL, Jairo (Org.). **Antologia de Textos Filosóficos**. Curitiba: SEED-PR, 2009. p. 548 – 551.

REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia: Antiguidade e Idade Média**. Volume I. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

_____. **História da filosofia, 6:** de Nietzsche à Escola de Frankfurt. Trad.: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. **História da filosofia, 7:** de Freud à atualidade. Trad.: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2006.

SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida. **A intuição na filosofia de Jacques Maritain.** São Paulo: Edições Loyola, 1997.

SANTORO, Fernando. Arte no pensamento de Aristóteles. In: PESSOA, Fernando (Org.). **Arte no Pensamento.** Vitória: Museu do Vale do Rio Doce, 2006. p. 72 - 88.

SHERWIN, Michael. *Raissa Maritain: Philosopher, Poet, Mystic.* **Catholic Education Resource Center**, 1999. Disponível em: <<https://www.catholiceducation.org/en/culture/art/raissa-maritain-philosopher-poet-mystic.html>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SORBONNE UNIVERSITÉ. *History and Heritage.* 2019. Disponível em: <<http://sorbonne-universite.fr/en/university/history-and-heritage>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org