

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

TRADUÇÃO

O SISTEMA MODERNO DAS ARTES: UM ESTUDO EM HISTÓRIA DA ESTÉTICA* (I) †

Paul Oskar Kristeller

Traduzido por: Anderson Bogéa^{††}

Dedicado ao professor Hans Tietze, em seu aniversário de 70 anos

I

A importância fundamental do século XVIII na história da estética e da crítica de arte é algo, geralmente, reconhecido. Sendo mais exato, houve uma grande variedade de teorias e correntes nos últimos duzentos anos que não podem ser facilmente colocadas sob um denominador comum. Contudo, todas as mudanças e controvérsias do passado mais recente pressupõem certas noções fundamentais que remontam ao século clássico da estética moderna. Sabe-se que o termo “Estética” foi cunhado nesse período, e que a própria disciplina, “filosofia da arte”, pelo menos na opinião de alguns historiadores, foi inventada nesse período relativamente recente, podendo ser aplicada a fases anteriores do pensamento ocidental apenas com algumas ressalvas.¹ Em geral,

* Pelas diversas sugestões e referências sou grato aos professores Julius S. Held, Rensselaer Lee, Philip Merlan, Ernest Moody, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro e Norman Torrey.

† Tradução recebida em: 11/12/2019 e aceita em: 18/12/2019. Este artigo foi publicado, originalmente, como Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I.”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527. Pode ser acessado em: <https://www.jstor.org/stable/2707484>. Traduzido com a permissão da University of Pennsylvania Press.

†† Anderson Bogéa, natural de São Luís, reside em Curitiba, onde é professor de Filosofia, Estética e Teoria da Arte na UNESPAR, campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná). É licenciado (UFMA), mestre (UFPB) e doutor (UFPR) em filosofia. É membro pesquisador do NAVIS (Núcleo de Artes Visuais), e do NEDAD (Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design). Endereço de e-mail: andersonbogea@gmail.com

¹ B. Croce, *Estética come scienza dell'espressione linguistica generale. Teoria e storia*, 5ª ed. (Bari, 1922; 1ª ed., 1901); *Problemi di estetica*, 2ª ed. (Bari, 1923); *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942). Katharine E. Gilbert and Helmut Kuhn, *A History of Esthetics* (Nova York, 1939). Ver também: J. Koller, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit* (Regensburg,

também é aceito que certos conceitos dominantes da estética moderna, como gosto e sentimento, gênio, originalidade e imaginação criativa, não assumiram seu significado definitivo antes do século XVIII. Alguns estudiosos têm observado corretamente que somente o século XVIII produziu um tipo de literatura em que as várias artes eram comparadas umas com as outras e discutidas com base em princípios comuns, tendo em vista que, até aquele período, tratados sobre poética e retórica, sobre pintura e arquitetura, e sobre música, representavam ramos de escrita muito distintos e estavam, principalmente, preocupados com preceitos técnicos do que com ideias gerais.² Finalmente, ao menos alguns estudiosos observaram que o termo “Arte”, com A maiúsculo e em seu sentido moderno, e o termo aparentado “Belas-Artes” (Beaux Arts)[†] se originaram, muito provavelmente, no século XVIII.³

Neste artigo, tomarei todos esses fatos como certos, e me concentrarei, antes, em uma questão muito mais simples e de sentido mais fundamental, que está intimamente relacionada aos problemas mencionados até agora, apesar de não ter recebido atenção suficiente por seu próprio mérito. Embora os termos “Arte”, “Belas-Artes” ou “Beaux Arts” sejam frequentemente identificados de modo exclusivo com as artes visuais, são também comumente entendidos em um sentido mais amplo. Nesse significado mais amplo, o termo “Arte” compreende todas as cinco artes principais: pintura, escultura, arquitetura, música e poesia. Tais termos constituem o núcleo irredutível do sistema moderno das artes, sobre o qual todos os escritores e pensadores parecem concordar.⁴ Por outro lado, algumas vezes, certas artes adicionais são incluídas ao esquema, apesar de que com menos regularidade, dependendo das diferentes visões e interesses dos

1799). R. Zimmermann, *Aesthetik*, pt. I: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* (Viena, 1858). M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik* (Berlim, 1872). K. Heinrich von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik* (Stuttgart, 1886). William Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, vol. I (*Being Outlines of the History of Aesthetics*) (Londres, 1891). B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, 3ª ed. (Londres, 1910). Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart, 1906). Ernest Bergmann, *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie: Ein Forschungsbericht* (Leipzig, 1914). Frank P. Chambers, *Cycles of Taste* (Cambridge, Mass., 1928); *The History of Taste* (Nova York, 1932). A. Baeumler, *Aesthetik (Handbuch der Philosophie, I, C)*; Munique-Berlim, 1934). Para poesia e literatura: G. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. (Edimburgo, 1900-04; extremamente fraco em seu aspecto teórico). Para música: H. Sahlender, *Die Bewertung der Musik im System der Kuenste: Eine historisch-systematische Untersuchung* (tese, Jena, 1929). Para as artes visuais: A. Dresdner, *Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie*, vol. I (Munique, 1915). Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur* (Viena, 1924). Lionello Venturi, *History of Art Criticism* (Nova York, 1936); *Storia della critica d'arte* (Roma, 1945). R. Wittkower, “The Artist and the Liberal Arts”, *Eidos* I (1950), 11-17. Outros estudos especiais serão citados ao longo deste artigo.

² M. Menendez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España* III (Buenos Aires, 1943). E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen, 1932), 368 ss. T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'Esthétique française* (Paris, 1920).

[†] As únicas expressões em língua estrangeira equivalente ao termo belas-artes que foram vertidos para o português foram, por razões óbvias, as de língua inglesa “fine arts” e “art”, sendo que suas correlatas em francês, alemão ou francês foram preservadas como consta no original deste artigo. (N. T.).

³ L. Venturi, “Per il nome di ‘Arte’”, *La Cultura*, N.S. I (1929), 385-88. R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford, 1938), 5-7. Ver também os livros de Parker e McMahon, citados abaixo.

⁴ Theodore M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton, 1940), 35 ss. P. Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft* (Brünn-Leipzig, 1938), 501 ss.

autores envolvidos: jardinagem, gravura e artes decorativas, a dança e o teatro, algumas vezes a ópera, e, finalmente, a eloquência e a literatura em prosa.⁵

A noção básica de que as cinco “artes principais”, por si mesmas, constituem uma área com características comuns e claramente separadas dos ofícios, das ciências e de outras atividades humanas, foi pressuposta pela maioria dos escritores da estética, de Kant aos tempos atuais. Ela é livremente empregada mesmo por aqueles críticos de arte e literatura que confessam não acreditar na “estética”, e é aceita, via de regra, pelo público em geral de amadores, que atribuem à “Arte”, com A maiúsculo, essa área cada vez mais restrita da vida moderna, não ocupada pela ciência, religião ou propósitos práticos.

O meu propósito aqui é mostrar que esse sistema das cinco artes principais, que fundamenta toda a estética moderna e é tão familiar a todos nós, tem origem relativamente recente, e não assumiu uma forma definitiva antes do século XVIII, embora tenha muitos ingredientes que remontem ao pensamento clássico, medieval e renascentista. Não tentarei discutir quaisquer teorias metafísicas do belo ou quaisquer teorias particulares relativas a uma ou mais artes, muito menos sua verdadeira história, mas apenas o agrupamento sistemático das cinco principais artes. Tal questão não diz respeito, diretamente, a quaisquer mudanças ou conquistas específicas nas diversas artes, mas principalmente a suas relações umas com as outras e a seu lugar no quadro geral da cultura ocidental. Já que o assunto foi negligenciado pela maioria dos historiadores da estética e das teorias literárias, musicais ou artísticas⁶, espera-se que um estudo breve, e muito preliminar, possa lançar luz sobre alguns dos problemas com os quais a estética moderna e sua historiografia têm se preocupado.

II

O termo grego para Arte (*τέχνη*) e seu equivalente latino (*ars*) não denotam, especificamente, as “belas-arts” em seu sentido moderno, mas foram aplicados a todos os tipos de atividades humanas que chamaríamos de ofícios ou ciências. Além disso, enquanto a estética moderna evidencia o fato de que a Arte não pode ser aprendida, e, assim, muitas vezes envolvida no curioso esforço de ensinar o não-ensinável, os antigos sempre entenderam por Arte algo que pode ser ensinado e aprendido. Declarações antigas sobre a Arte e sobre as artes foram lidas e compreendidas, frequentemente, como se possuísem o sentido moderno de belas-arts. Em alguns casos, isso pode ter levado a erros frutíferos, mas não fez jus à intenção original dos escritores antigos. Quando os autores gregos começaram a opor Arte a Natureza, pensavam na atividade humana em geral. Quando Hipócrates contrasta Arte e Vida, está pensando na medicina, e quando sua comparação é repetida por Goethe ou Schiller em referência à poesia, isso, simplesmente, mostra o longo percurso de modificações pelo qual o termo Arte passou, em 1800, a partir de seu significado original.⁷ Platão coloca a arte acima da simples rotina porque procedia a

⁵ Ver as obras de Zimmermann e Schasler citadas acima, nota 1.

⁶ Eu me deparei apenas com dois autores que veem o problema de modo muito claro: H. Parker, *The Nature of the Fine Arts* (Londres, 1885), esp. 1-30. A. Philip McMahon, *Preface to an American Philosophy of Art* (Chicago, 1945). O último estudo é o mais bem documentado, porém marcado por intenções polêmicas. Espero contribuir com seu conteúdo e conclusões.

⁷ ὁ βίος βραχυός, ἡ δὲ τέχνη μακροή. Hipócrates, *Aforismos*, 1. Sêneca, *De brevitate vitae*, 1. Schiller,

partir de princípios e regras racionais⁸, e Aristóteles, o qual listou a Arte entre as chamadas virtudes intelectuais, caracteriza-a como uma espécie de atividade baseada no conhecimento, em uma definição cuja influência foi sentida através dos séculos⁹. Os estoicos também definiram a Arte como um sistema de conhecimentos¹⁰, e foi nesse sentido que eles consideraram a virtude moral como uma arte de viver¹¹.

O outro conceito central da estética moderna, a beleza, também não aparece no pensamento ou na literatura antiga com suas conotações modernas específicas. O termo grego *καλόν* e seu equivalente latino (*pulchrum*) nunca foram diferenciados de maneira clara e consistente do bem moral.¹² Quando Platão discute a beleza no *Banquete* e no *Fedro*, ele está falando não meramente da beleza física dos seres humanos, mas também dos belos hábitos da alma e dos belos conhecimentos, ao passo que ele fracassa completamente em mencionar obras de arte nessa conexão¹³. Um comentário fortuito feito no *Fedro*¹⁴ e aperfeiçoado por Proclo¹⁵, certamente, não foi feito com a intenção de expressar a tríade moderna de Verdade, Bondade e Beleza. Quando os estoicos relacionaram Beleza e Bondade¹⁶ em uma de suas mais famosas declarações, tal como na interpretação¹⁷ latina de Cícero, o contexto sugere que por “beleza” eles queriam significar nada mais do que a bondade moral, e, por sua vez, entendiam por “bom” nada além do que o útil. Somente em pensadores posteriores a especulação sobre a “beleza” assume um significado cada vez mais “estético”, mas sem jamais levar a um sistema de estética independente, no sentido moderno. Panécio identifica a beleza moral com o decoro¹⁸, um termo que ele pegou emprestado da *Retórica*¹⁹ de Aristóteles, e, conseqüentemente, gosta de comparar as várias artes umas com as outras e com a vida moral. Sua doutrina é conhecida, principalmente, através de Cícero, embora também tenha influenciado Horácio. Plotino, em seu famoso tratado sobre a beleza, está interessado principalmente em problemas metafísicos e éticos, mas inclui em sua abordagem da beleza sensível a beleza visível das esculturas e das obras arquitetônicas, e a beleza audível da música²⁰. Do mesmo modo, nas especulações sobre a beleza

Wallensteins Lager, Prolog, 138. Goethe, *Faust I*, Studierzimmer 2, 1787.

⁸ Górgias, 462b ss.

⁹ *Ética a Nicômaco*, VI 4, 1140a 10.

¹⁰ *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. H. von Arnim, I, p. 21; II, p. 23 e 30; III, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, III, pp. 49 e 148 s.

¹² R. G. Collingwood, “Plato's Philosophy of Art”, *Mind*, N.S. 34 (1925), 154-72, esp. 161 s.

¹³ *O Banquete*, 210a ss. *Fedro*, 249d.

¹⁴ τὸ δὲ θεῖον καλόν, σοφόν, ἀγαθόν, καὶ πᾶν ὅτι τοιοῦτον. 246 d-e.

¹⁵ *Commentary on Plato's Alcibiades I* (ed. Cousin, 356-57). Sou grato por essa referência ao Dr. Laurence Rosan. O *καλόν* não denota beleza estética nessa passagem mais do que em Platão, e interpretar o *σοφόν* como Verdade parece arbitrário. No entanto, a passagem pode ter influenciado seu editor, Cousin.

¹⁶ *Stoicorum Veterum Fragmenta III*, p. 9 ss. (μόνον τὸ καλόν ἀγαθόν).

¹⁷ *Ibid.*, III, p. 10 s., e I, pp. 47 e 84. Cícero, *De finibus III*, 26 (quod honestum sit id solum bonum).

¹⁸ Cícero, *De officiis I* 27, 93 ss. R. Philippson, “Das Sittlich-schoene bei Panaitios”, *Philologus* 85 (N. F. 39, 1930), 357-413. Lotte Labowsky, *Die Ethik des Panaitios* (Leipzig, 1934).

¹⁹ III 7, 1408a 10 ss.

²⁰ *Enn.* V 8, 1. I 6, 1-3. Ver também I 3, 1. Não há evidência de que Plotino pretendeu aplicar suas considerações sobre a música a todas as outras belas-artes, como acredita E. Krakowski (*Une philosophie de l'amour et de la beauté: L'esthétique de Plotin et son influence* [Paris, 1929], 112 ss.). A tríade Bondade, Verdade e Beleza se torna uma base de sua interpretação por Dean William R. Inge (*The Philosophy of Plotinus II* [Londres, 1918], 74 ss. e 104) mas não ocorre nas obras de

distribuídas através das obras de Agostinho, há referências às diversas artes, ainda que a doutrina não fosse projetada, principalmente, para uma interpretação das “belas-artes”²¹. Se podemos ou não falar de estética no caso de Platão, Plotino ou Agostinho dependerá de nossa definição do termo, mas devemos certamente entender que na teoria da beleza uma consideração sobre as artes é totalmente ausente em Platão, e secundária em Plotino e Agostinho.

Vamos nos voltar agora para as artes individuais e para maneira como foram avaliadas e agrupadas pelos antigos. A poesia sempre foi a mais altamente respeitada, e a noção de que o poeta é inspirado pelas Musas remonta a Homero e Hesíodo. O termo latino (*vates*) também sugere um antigo vínculo entre poesia e profecia religiosa, e Platão está, conseqüentemente, valendo-se de uma noção mais antiga quando, no *Fedro*, considera a poesia uma das formas de loucura divina²². No entanto, devemos também lembrar que a mesma concepção de poesia é expressa com uma certa ironia no *Íon*²³ e na *Apologia*²⁴, e que, mesmo no *Fedro*, a loucura divina do poeta é comparada àquela do amante e do profeta religioso²⁵. Não há menção às “belas-artes” nessa passagem, e foi deixado ao sofista tardio Calístrato²⁶ transferir o conceito de Platão de inspiração para a arte da escultura.

Dentre todas as “belas-artes”, certamente, foi a poesia sobre a qual Platão mais teve o que dizer, especialmente na República, embora o tratamento dado a ela não seja nem sistemático, nem amigável, mas suspeitamente parecido com aquele que ele dispensa à retórica em alguns de seus outros escritos. Aristóteles, por outro lado, dedicou um tratado inteiro à teoria da poesia, e lidou com ela de um modo completamente sistemático e construtivo. A *Poética* não apenas contém um grande número de ideias específicas que exerceram uma influência duradoura sobre a crítica subsequente, mas também estabeleceu um lugar permanente para a teoria da poesia na enciclopédia filosófica do conhecimento. A influência mútua entre poesia e eloquência foi uma característica permanente da literatura antiga desde os tempos dos sofistas, e a relação próxima entre estes ramos da literatura recebeu fundamentação teórica através da proximidade entre a *Retórica* e a *Poética*, no conjunto das obras de Aristóteles. Além disso, desde que a ordem dos escritos no *corpus* aristotélico foi tão logo interpretada, pelos comentadores da Antiguidade tardia, como um esquema de classificação para as disciplinas filosóficas, o lugar da *Retórica* e da *Poética* após os escritos lógicos do *Organon*, estabeleceu um elo entre lógica, retórica e poética enfatizado por alguns dos comentadores árabes, cujos efeitos foram sentidos até o Renascimento²⁷.

Plotino.

²¹ K. Svoboda, *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources* (Brno, 1933). E. Chapman, *Saint Augustine's Philosophy of Beauty* (Nova York, 1939). E. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, 3ª ed. (Paris, 1949), 279 s.

²² 245a.

²³ 533e ss.

²⁴ 22a ss.

²⁵ 244a ss.

²⁶ *Descriptiones*, 2.

²⁷ L. Baur, “Die philosophische Einleitungslitteratur bis zum Ende der Scholastik”, em Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, ed. L. Baur (*Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, IV, 2-3, Münster, 1903), 316 ss. Ver também J. Mariétan, *Problème de la classification des sciences d'Aristote à St. Thomas* (tese, Fribourg, 1901).

A música também ocupou um lugar de destaque no pensamento antigo, ainda que deva ser lembrado que o termo grego *μουσική*, que é derivado das Musas, compreendia originalmente muito mais do que aquilo que entendemos por música. A educação musical, assim como podemos ver na *República* de Platão, incluía não somente música, mas também poesia e dança²⁸. Platão e Aristóteles, que também empregam o termo música no sentido específico que nos é mais familiar, não tratam a música e a dança como artes independentes, mas como elementos de certos tipos de poesia, especialmente, da poesia lírica e da dramática²⁹. Há razão para acreditar que eles estavam, portanto, atrelados a uma tradição mais antiga, a qual estava na verdade desaparecendo em sua própria época devido à emancipação da música instrumental em relação à poesia. Por outro lado, a descoberta pitagórica das proporções numéricas fundamentando os intervalos musicais, levou a um tratamento teórico da música sob bases matemáticas, e, conseqüentemente, a teoria musical entrou em acordo com as ciências matemáticas, o que já é evidente na *República*³⁰ de Platão, e que iria durar até o início dos tempos modernos.

Quando consideramos as artes visuais da pintura, escultura e arquitetura, parece que seu prestígio social e intelectual na Antiguidade era muito menor do que se poderia esperar a partir de suas conquistas reais, ou dos comentários entusiásticos ocasionais que, em sua maioria, datam dos séculos posteriores³¹. É verdade que a pintura foi comparada à poesia por Simônides³² e Platão³³, por Aristóteles³⁴ e Horácio³⁵, bem como foi comparada à retórica por Cícero³⁶, Dionísio de Halicarnasso³⁷ e outros escritores³⁸. É igualmente verdadeiro que a arquitetura foi incluída entre as artes liberais

²⁸ *A República* II, 376e ss.

²⁹ *Poética* 1, 1447a 23 ss. *As Leis* II, 669e s.

³⁰ VII, 531a ss.

³¹ Dresdner, *l.c.*, 19 ss. E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs* (Tübingen, 1926), 22 ss. B. Schweitzer, “Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike”, *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F. (1925), 28-132. Hans Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (Frankfurt, 1950). Para teorias da arte antiga em geral: Eduard Mueller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 vols. (Breslau, 1834-37). Julius Walter, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (Leipzig, 1893). Para Platão e Aristóteles: G. Finsler, *Platon und die Aristotelische Poetik* (Leipzig, 1900). S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4ª ed. (Londres, 1911). A. Rostagni, “Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'estetica antica”, *Studi italiani di filologia classica*, N. S. 2 (1922), 1-147. U. Galli, “La mimesi artistica secondo Aristotele”, *ibid.*, N. S. 4 (1927), 281-390. E. Cassirer, “Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II: Vorträge 1922-23, I (Leipzig-Berlin, 1924), 1-27. R. G. Collingwood, “Plato's Philosophy of Art”, *Mind*, N. S. 34 (1925), 154-72. E. Bignami, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi* (Florença, 1932). P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*, Paris, 1933). R. McKeon, “Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity”, *Modern Philology*, 34 (1936-37), 1-35.

³² Plutarco, *De Gloria Atheniensium* 3, 346F ss.

³³ *A República* X, 605a ss.

³⁴ *Poética* 1, 1447a 19 ss.; 2, 1448a 4 ss.

³⁵ *Arte poética* 1 ss.; 361 ss.

³⁶ *De inventione* II, 1.

³⁷ *De veteribus scriptoribus* 1.

³⁸ Quintiliano, *Institutio Oratoria* XII, 10, 3 ss.

por Varrão³⁹ e Vitruvius⁴⁰, e a pintura por Plínio⁴¹ e Galeno⁴², que Dion Crisóstomo comparou a arte do escultor com a do poeta⁴³, e que Filóstrato e Calístrato escreveram, entusiasticamente, sobre a pintura e a escultura⁴⁴. Entretanto, o lugar da pintura entre as artes liberais foi negado de modo explícito por Sêneca⁴⁵ e ignorado pela maioria dos outros escritores, e a declaração de Luciano de que todos admiram as obras dos grandes escultores, apesar de não quererem ser escultores, parece refletir a visão dominante entre os escritores e pensadores⁴⁶. O termo *δημιουργός*, comumente aplicado a pintores e escultores, reflete sua baixa posição social, a qual estava relacionada ao antigo desprezo pelo trabalho manual. Quando Platão compara a descrição de seu estado ideal a uma pintura,⁴⁷ e, além disso, chama seu deus modelador do mundo de demiurgo⁴⁸, ele não está aumentando a importância do artista mais do que o faz Aristóteles, quando este usa a estátua como o exemplo padrão para o produto da arte humana⁴⁹. Quando Cícero, provavelmente, seguindo Panécio, fala das noções ideais na mente do escultor⁵⁰, e quando os platonistas médios e Plotino comparam as ideias na mente de Deus com os conceitos do artista visual, eles estão dando um passo além⁵¹. Contudo, até onde sei, nenhum filósofo antigo escreveu um tratado sistemático específico sobre as artes visuais ou atribuiu a elas um lugar de destaque em seu esquema de conhecimento.⁵²

Se quisermos encontrar na filosofia clássica um vínculo entre poesia, música e belas-artes, ele é fornecido principalmente pelo conceito de imitação (*μίμησις*). Foram coletadas passagens dos escritos de Platão e Aristóteles, a partir das quais fica bem claro que eles consideravam a poesia, a música, a dança, a pintura e a escultura como diferentes formas de imitação⁵³. Tal fato é significativo tanto quanto seu alcance, e

³⁹ F. Ritschl, “De M. Terentii Varronis disciplinarum libris commentarius”, em seu *Kleine philologische Schriften* III (Leipzig, 1877), 352-402.

⁴⁰ Cf. *De architectura* I, 1, 3 ss.

⁴¹ *História Natural* XXXV, 76 s.

⁴² *Protrepticus* (*Opera*, ed. C. G. Kuehn, I [Leipzig, 1821], 39).

⁴³ *Oratio* XII. Cf. S. Ferri, “II discorso di Fidia in Dione Crisostomo”, *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia*, Ser. II, vol. V (1936), 237-66.

⁴⁴ Filóstrato, *Imagines*. Calístrato, *Descriptiones*. Ella Birmelin, “Die Kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios”, *Philologus* 88, N. F. 42 (1933), 149-80; 392-414.

⁴⁵ *Epistolae Morales* 88, 18.

⁴⁶ *Somnium* 14. Cf. Plutarco, *Pericles* 1-2.

⁴⁷ *A República* V, 472d. Cf. VI, 501a ss.

⁴⁸ *Timeu* 29a.

⁴⁹ *Física* II 3, 194b 24 s. e 195a 5 s. *Metafísica* IV 2, 1013a 25 s. e 1013b 6 s.

⁵⁰ *Orator* 8 s.

⁵¹ W. Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus* (Berlim, 1930), 1 ss. Birmelin, *l.c.*, p. 402 ss. Plotinus, *Enn.* I 6, 3; V 8, 1. E. Panofsky, *Idea* (Leipzig-Berlim), 1924. A antiga comparação de Deus com o artesão foi invertida pelos estetas modernos que compararam o artista “criador” com Deus. Cf. Milton C. Nahm, “The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator”, *Journal of the History of Ideas*, 8 (1947), 363-72. E. Kris and O. Kurz, *Die Legende vom Künstler* (Viena, 1934), 47 ss.

⁵² A opinião de S. Haupt (“Die zwei Bücher des Aristoteles *περὶ ποιητικῆς τέχνης*”, *Philologus* 69, N. F. 23 [1910], 252-63) que uma seção perdida da *Poética* de Aristóteles tratou das artes visuais, bem como da poesia lírica, deve ser rejeitada.

⁵³ Ver acima, nota 31. Cf. esp. Platão, *A República* II, 373b; X, 595a ss. *As Leis*, II, 668b s. Aristóteles, *Poética* 1, 1447a 19 ss. *Retórica* I 11, 1371b 6 ss. *Política* VIII 5, 1340a 38 ss.

influenciou muitos autores posteriores, mesmo no século XVIII⁵⁴. Mas, além do fato de que nenhuma das passagens tem um caráter sistemático ou mesmo enumera todas as “belas-artes”, conjuntamente, deve-se notar que o esquema exclui a arquitetura⁵⁵, que a música e a dança são tratadas como partes da poesia e não como artes independentes⁵⁶, e que, por outro lado, os ramos individuais ou as subdivisões da poesia e da música parecem ser colocadas em pé de igualdade com a pintura ou a escultura⁵⁷. Por fim, a imitação é tudo menos uma categoria laudatória, pelo menos para Platão, e onde quer que Platão e Aristóteles tratem das “artes imitativas” como um grupo distinto dentro da ampla classe das “artes”, tal grupo parece incluir, além das “belas-artes” – nas quais estamos interessados –, outras atividades que são menos “belas”, tal como: a sofística⁵⁸, ou o uso do espelho⁵⁹ e de passes de mágica⁶⁰, ou a imitação das vozes de animais.⁶¹ Além disso, a distinção de Aristóteles entre as artes da necessidade e as artes do prazer⁶² é muito incidental, e não identifica as artes do prazer com as artes “belas” [*fine*] ou mesmo imitativas, e quando é enfatizado que ele inclui a música e o desenho em seu esquema de educação na *Política*⁶³, deve-se acrescentar que eles compartilham tal lugar com a gramática (escrita) e a aritmética.

As últimas tentativas da Antiguidade de uma classificação das mais importantes artes e ciências humanas foram realizadas depois da época de Platão e Aristóteles. Deveram-se, em parte, aos esforços das escolas rivais de filosofia e retórica de organizar a educação secundária ou preparatória em um sistema de disciplinas elementares (*τὰ ἐγκύκλια*). Esse sistema das chamadas “artes liberais” estava sujeito a uma série de mudanças e variações, e seu desenvolvimento não é conhecido em todas as suas fases anteriores⁶⁴. Cícero, frequentemente, fala das artes liberais e de sua conexão mútua⁶⁵, e, embora não forneça uma lista precisa de tais artes, podemos ter certeza de que ele não estava pensando nas “belas-artes”, como se costumava acreditar nos tempos modernos. O esquema definitivo das sete artes liberais só é encontrado em Marciano Capella: gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música. Outros esquemas muito similares, mas não completamente idênticos, foram

⁵⁴ Parece claro, ao menos para Platão (*A República* X e *O Sofista* 234a ss.), que ele chegou em sua distinção entre artes produtivas e imitativas sem qualquer interesse exclusivo pelas “belas-artes”, já que a imitação é para ele um conceito metafísico básico que usa para descrever a relação entre coisas e Ideias.

⁵⁵ Talvez a poesia lírica também fosse excluída. Ela não é discutida por Aristóteles, exceto certos tipos especiais, e há passagens em *A República* de Platão (X, 595a) que sugerem que apenas certas espécies de poesia são imitativas.

⁵⁶ Ver acima, nota 29.

⁵⁷ Aristóteles, *Poética* 1, 1447a 24 ss.

⁵⁸ Platão, *O Sofista* 234e s.

⁵⁹ *A República* X, 596d s.

⁶⁰ *Ibid.*, 602d. Cf. *O Sofista*, 235a.

⁶¹ Platão, *Crátilo*, 423c. Cf. Aristóteles, *Poética* 1, 1447a 21 (uma passagem controversa). Ver também *Retórica* III 2, 1404a 20 ss., sobre o caráter imitativo das palavras e da linguagem.

⁶² *Metafísica* I 1, 981b 17 ss.

⁶³ VIII 3, 1337b 23 ss.

⁶⁴ Moritz Guggenheim, *Die Stellung der liberalen Künste oder encyklistischen Wissenschaften im Altertum* (progr. Zurich, 1893). E. Norden, *Die antike Kunst-prosa* II, 4ª ed. (Leipzig-Berlin, 1923), 670 ss. H.-J. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (Paris, 1948), 244 s. e 523 s.; também *Saint Augustin et la fin de la culture Classique* (Paris, 1938), 187 ss. e 211 ss.

⁶⁵ *Pro Archia poeta* 1, 2: “etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinculum”.

encontrados em muitos autores gregos e latinos anteriores a Capella. Muito próximo ao esquema de Capella, e, provavelmente, sua fonte inspiradora, foi o de Varrão, que incluía medicina e arquitetura às sete artes listadas por Capella⁶⁶. É também bastante similar o esquema subjacente à obra de Sexto Empírico. Ele contém apenas seis artes, omitindo a lógica, a qual é tratada como uma das três partes da filosofia. O autor grego, Sexto, estava consciente da diferença entre as disciplinas preliminares e as partes da filosofia, ao passo que os autores latinos, que não tinham qualquer tradição própria de formação filosófica, estavam dispostos a desconsiderar tal distinção. Se compararmos o esquema de Capella das sete artes liberais com o sistema moderno das “belas-artes”, as diferenças são óbvias. Das belas-artes somente a música, entendida como teoria musical, aparece entre as artes liberais. A poesia não está enumerada entre elas, porém sabemos de outras fontes que estava estreitamente relacionada à gramática e à retórica.⁶⁷ As artes visuais não têm lugar em tal esquema, exceto por tentativas ocasionais de inseri-las, como falamos acima. Por outro lado, as artes liberais incluem a gramática, a lógica, a matemática e a astronomia, isto é, disciplinas que deveríamos classificar como ciências.

A mesma imagem é obtida a partir da distribuição das artes entre as nove Musas. Deve-se observar que a quantidade das Musas não foi fixada antes de um período relativamente tardio, e que a tentativa de atribuir artes específicas a cada uma das Musas é ainda mais tardia e nem um pouco uniforme. Contudo, as artes que aparecem nesses esquemas posteriores são os muitos ramos da poesia e da música, juntamente com a eloquência, a história, a dança, a gramática, a geometria e a astronomia⁶⁸. Em outras palavras, assim como nos esquemas das artes liberais, nos esquemas das Musas, a poesia e a música são agrupadas com algumas ciências, enquanto as artes visuais são omitidas. A Antiguidade não conheceu qualquer Musa da pintura ou da escultura, as quais precisaram ser inventadas pelos alegoristas do início dos séculos modernos. Além disso, as cinco belas-artes que constituem o sistema moderno não estavam agrupadas na Antiguidade, mas desfrutavam de companhia completamente diferente: a poesia permanece geralmente com a gramática e a retórica, a música é tão próxima da matemática e da astronomia quanto é da dança e da poesia,⁶⁹ e as artes visuais, excluídas do reino das Musas e das artes liberais pela maioria dos autores, têm que se contentar com a modesta companhia de outros ofícios manuais.

Assim, a Antiguidade clássica não deixou qualquer sistema ou conceitos elaborados de natureza estética⁷⁰, mas apenas uma série de noções e sugestões dispersas que exerceram uma influência duradoura até os tempos modernos, mas que precisaram ser cuidadosamente selecionadas, tiradas de seu contexto, rearranjadas, reforçadas e reinterpretadas ou mal interpretadas, antes que pudessem ser utilizadas como material de construção para sistemas estéticos. Precisamos admitir a conclusão desagradável para muitos historiadores da estética, mas relutantemente admitida pela maioria deles,

⁶⁶ Ver acima, nota 39.

⁶⁷ Charles S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic* (Nova York, 1924), esp.1 ss., 63 ss., 226 ss.

⁶⁸ J. von Schlosser, “Giusto’s Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVII*, pt. 1 (1896), 13-100, esp. 36. Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 16 (1935), 680 ss., esp. 685 s. e 725 ss.

⁶⁹ Carolus Schmidt, *Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis...* (tese, Giessen, Darmstadt, 1899).

⁷⁰ Schlosser, *Kunstliteratur*, 46 ss.

de que escritores e pensadores antigos, embora tenham se deparado com obras de arte excelentes e muito suscetíveis a seus encantos, não estavam aptos e nem interessados em separar a qualidade estética dessas obras de seu conteúdo ou função intelectual, moral, religiosa e prática, ou ainda usar tal qualidade estética como modelo para agrupar as belas-artes ou torná-las objeto de uma interpretação filosófica abrangente.

III

A alta Idade Média herdou da Antiguidade tardia o esquema das sete artes liberais que serviram não somente para uma classificação abrangente do conhecimento humano, mas também para o currículo das escolas monásticas e catedrais até o século XII⁷¹. A subdivisão das sete artes em *Trivium* (gramática, retórica, dialética) e *Quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) parece ter sido acentuada desde os tempos carolíngios⁷². Essa classificação se tornou inadequada após o desenvolvimento da aprendizagem nos séculos XII e XIII. Os esquemas de classificação do século XII refletem diferentes tentativas de combinar o sistema tradicional das artes liberais com a divisão tríplice da filosofia (lógica, ética e física), conhecida por meio de Isidoro, e com as divisões do conhecimento feitas por Aristóteles ou baseadas na ordem de seus escritos, os quais começavam a se tornar conhecidos pelas traduções para o latim feitas a partir do grego e do árabe⁷³. A ascensão das universidades também estabeleceu a filosofia, a medicina, a jurisprudência e a teologia como novas e distintas matérias para além das artes liberais, e essas últimas foram, mais uma vez reduzidas de sua condição de enciclopédia de conhecimento secular, que mantiveram durante toda a alta Idade Média, à de disciplinas preliminares, tal como possuíam, originalmente, na Antiguidade tardia. Por outro lado, Hugo de São Vítor foi, provavelmente, o primeiro a formular um esquema de sete artes mecânicas correspondentes às sete artes liberais, esquema que influenciou muitos autores importantes do período subsequente, tal como Vicente de Beauvais e Tomás de Aquino. As sete artes mecânicas, como, anteriormente, as sete artes liberais, também apareceram em representações artísticas, e valem ser enumeradas: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*⁷⁴. A arquitetura, bem como diversos ramos da escultura e da pintura, é listada junto com muitos outros ofícios, como subdivisões da *armatura*, e, portanto, ocupam um lugar completamente subordinado, mesmo entre as artes mecânicas⁷⁵. A música aparece em todos esses esquemas na companhia das disciplinas matemáticas⁷⁶, ao passo que a poesia, quando mencionada, está intimamente ligada à gramática, à retórica e à lógica⁷⁷.

⁷¹ P. Gabriel Meier, *Die Sieben freien Künste im Mittelalter* (Einsiedeln, 1886-87). Norden, I.c. A. Appuhn, *Das Trivium und Quadrivium in Theorie und Praxis* (tese, Erlangen, 1900). P. Abelson, *The Seven Liberal Arts* (tese, Columbia University, Nova York, 1906). Para as representações artísticas desse esquema, ver P. d'Ancona, "Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento", *L'Arte* 5 (1902), 137-55; 211-28; 269-89; 370-85. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 4^a ed. (Paris, 1919), 97 ss.

⁷² P. Rajna, "Le denominazioni Trivium e Quadrivium", *Studi Medievali*, N. S. 1 (1928), 4-36.

⁷³ Além dos trabalhos de Baur e Marietan, citados acima (nota 27), ver M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode II* (Freiburg, 1911), 28 ss.

⁷⁴ Hugo de São Vítor, *Didascalicon*, ed. Ch. H. Buttmer (Washington, 1939), livro II, cap. 20 ss.

⁷⁵ *Ibid.*, cap. 22. Sobre a posição do arquiteto em específico, ver N. Pevsner, "The Term 'Architect' in the Middle Ages", *Speculum* XVII (1942), 549-62.

⁷⁶ Cf. G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto* (tese, Freiburg, 1929).

⁷⁷ Ch. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Nova York, 1928). E. Faral, *Les arts poétiques du*

As belas-artes não foram reunidas ou destacadas em qualquer desses esquemas, mas espalhadas entre várias ciências, ofícios, e outras atividades humanas de natureza totalmente díspar⁷⁸. Apesar das diferenças que tais esquemas possuem uns em relação aos outros, eles mostram um padrão geral persistente e continuaram influenciando o pensamento posterior.

Se compararmos esses sistemas teóricos com a realidade do mesmo período, encontraremos a poesia e a música entre as matérias ensinadas em muitas escolas e universidades, ao passo que as artes visuais estavam confinadas às guildas dos artesãos, nas quais os pintores eram associados, muitas vezes, aos boticários que preparavam suas tintas; os escultores aos ourives; e os arquitetos aos pedreiros e carpinteiros⁷⁹. Os tratados que foram escritos sobre poesia e retórica, sobre música, e sobre algumas das artes e ofícios – sobre estes últimos não tão numerosos –, todos têm também um caráter estritamente técnico e profissional, e não mostram qualquer tendência a associar nenhuma dessas artes às outras ou com a filosofia.

O próprio conceito de “arte” conservou o mesmo significado abrangente que possuía na Antiguidade, e a mesma conotação de que era ensinável⁸⁰. Além disso, o termo *artista*, cunhado na Idade Média, indicava ou o artesão, ou o estudante das artes liberais⁸¹. O termo Arte não teve nem para Dante⁸², nem para Tomás de Aquino, o significado que associamos a ele, o que é reforçado e admitido pelo fato de que, para esse último, fabricar sapatos, cozinhar, malabarismo, gramática e aritmética não são menos *artes*, e em nenhum outro sentido, que pintura, escultura, poesia e música, as quais nunca aparecem agrupadas, nem mesmo como artes imitativas⁸³.

Por outro lado, o conceito de beleza que, ocasionalmente, é discutido por Tomás de Aquino⁸⁴, e de um modo um pouco mais enfático por alguns outros filósofos medievais⁸⁵, não é associado com as artes, belas [*fine*] ou não, mas tratado

XIIe et du XIIIe siècle (Paris, 1924). R. McKeon, “Poetry and Philosophy in the Twelfth Century”, *Modern Philology* 43 (1946), 217-34.

⁷⁸ E. De Bruyne, *Études d'Esthétique médiévale* II (Bruges, 1946), 371 ss., e III, 326 ss.

⁷⁹ Schlosser, *Kunstliteratur*, 65. N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge, 1940), 43 ss. M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938), 306 ss.

⁸⁰ De Bruyne, *l.c.*

⁸¹ C. Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* I (Paris, 1937), 413.

⁸² D. Bigongiari, “Notes on the Text of Dante”, *Romanic Review* 41 (1950), 81 s.

⁸³ L. Schuetz, *Thomas-Lexikon*, 2ª ed. (Paderborn, 1908), 65-68. A. Dyroff, “Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas”, *Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Festgabe Clemens Bäumker...* (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband II, Münster, 1923), 197-219. De Bruyne, *l.c.*, III, 316 ss. J. Maritain, *Art et Scolastique* (Paris, 1920), 1 s. e 28 s. G. G. Coulton, *Art and the Reformation* (Oxford, 1928), 559 ss.

⁸⁴ M. De Wulf, “Les théories esthétiques propres à Saint Thomas”, *Revue Neo-Scholastique* 2 (1895), 188-205; 341-57; 3 (1896), 117-42. M. Grabmann, *Die Kulturphilosophie des Hl. Thomas von Aquin* (Augsburg, 1925), 148 ss. I. Chapman, “The Perennial Theme of Beauty”, in *Essays in Thomism* (Nova York, 1942), 333-46 e 417-19. E. Gilson, *Le Thomisme*, 5ª ed. (Paris, 1945), 382-83.

⁸⁵ M. Grabmann, “Des Ulrich Engelberti von Strassburg O.P. (+1277) Abhandlung De pulchro”, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse* (Jahrgang, 1925), n.º. 5. Cf. H. Pouillon, “Le premier Traité des propriétés transcendentales, La Summa de bono du Chancelier Philippe”, *Revue Néoscholastique de Philosophie*

principalmente como um atributo metafísico de Deus e de sua criação, o que se inicia com Agostinho e Dionísio Areopagita. Entre os atributos transcendentais ou mais gerais do ser, *pulchrum* não aparece na filosofia do século XIII, embora seja considerado como um conceito geral e tratado em conexão estreita com *bonum*. A questão de se a Beleza é um dos transcendentais se tornou objeto de controvérsia entre os neotomistas⁸⁶. O que é um sinal interessante de sua atitude variável em relação à estética moderna, que alguns deles gostariam de incorporar em um sistema filosófico baseado em princípios tomistas. Para o próprio Tomás de Aquino ou para outros filósofos medievais, a questão é sem sentido, pois mesmo se eles tivessem colocado o *pulchrum* como um conceito transcendental, o que não fizeram, seu significado teria sido diferente da noção moderna de beleza artística na qual os neotomistas estão interessados. Desse modo, é óbvio que houve uma produção artística, bem como uma apreciação artística na Idade Média⁸⁷, e isso não poderia deixar de encontrar expressão ocasional na literatura e na filosofia. Ainda não há conceito ou sistema de Belas-Artes medieval, e se quisermos continuar falando de estética medieval, nós devemos admitir que seu conceito e tema são, para o bem ou para o mal, muito diferentes daqueles da disciplina filosófica moderna.

IV

O período do Renascimento promoveu inúmeras mudanças importantes na posição social e cultural de diversas artes e, desse modo, preparou as bases para o posterior desenvolvimento da teoria estética. Porém, de modo contrário à opinião amplamente difundida, o Renascimento não formulou um sistema de belas-artes ou uma ampla teoria sobre a estética.

O humanismo italiano em seus primórdios, que em muitos aspectos deu continuidade às tradições da gramática e da retórica medievais, não apenas apresentou o velho *Trivium* com um novo e mais ambicioso nome (*Studia humanitatis*), mas também ampliou seu escopo, conteúdo e significado reais no currículo das escolas e universidades, e em sua própria vasta produção literária. Os *Studia humanitatis* excluíram a lógica, embora tenham adicionado à gramática e à retórica tradicionais não apenas a história, o grego e a filosofia moral, mas também ter feito da poesia – outrora uma extensão da gramática e da retórica –, o membro mais importante de todo o grupo⁸⁸. É verdade que nos séculos XIV e XV a poesia fora entendida como uma habilidade de escrever versos em latim e de interpretar poetas antigos, e que a poesia defendida pelos humanistas, contra alguns teólogos que lhes foram contemporâneos, ou pela qual eles foram coroados por papas e imperadores, era uma coisa muito diferente do que

42 (1939), 40-77. A. K. Coomaraswamy, “Medieval Aesthetic”, *The Art Bulletin* 17 (1935), 31-47; 20 (1938), 66-77 (reimpresso em seu *Figures of Speech or Figures of Thought* [Londres, 1946], 44-84. Sou grato por essa referência a John Cuddihy). E. Lutz, “Die Ästhetik Bonaventuras”, *Studien zur Geschichte der Philosophie: Festgabe... Clemens Bäumker gewidmet (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband, Münster, 1913)*, 195-215.

⁸⁶ Maritain, *I.c.*, p. 31 ss., esp. 40. Chapman, *I.c.* L. Wencelius, *La philosophie de l'art chez les Néoscholastiques de langue française* (Paris, 1932), esp. 93 ss.

⁸⁷ M. Schapiro, “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”, em *Art and Thought, Essays in Honor of A. K. Coomaraswamy* (Londres, 1947), 130-50.

⁸⁸ Ver meu artigo, “Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance”, *Byzantion* 17 (1944-45), 346-47, esp. 364-65.

nós entendemos por esse termo⁸⁹. Ainda assim, a palavra poesia, significando inicialmente poesia latina, recebeu muita honra e glamour por meio dos primeiros humanistas e, a partir do século XVI, a poesia e a prosa vernáculas começaram a desfrutar do prestígio da literatura latina. Foram os vários ramos da poesia e da literatura vernácula e em latim que constituíram a principal ocupação das inúmeras “Academias” existentes na Itália durante aquele período, e imitadas mais tarde em outros países europeus⁹⁰. O ressurgimento do Platonismo também ajudou a difundir a noção da loucura divina do poeta, a qual, na segunda metade do século XVI, começou a ser estendida às artes visuais, tornando-se um dos ingredientes do conceito moderno de gênio⁹¹.

Com o segundo terço do século XVI, a *Poética* de Aristóteles, em conjunto com sua *Retórica*, começou a exercer uma influência progressiva, não somente através das traduções e comentários, mas também por meio de um número crescente de tratados sobre poética, nos quais as noções de Aristóteles constituíam uma das características dominantes⁹². A imitação poética é regularmente discutida ao longo das linhas de

⁸⁹ K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* (Berlim, 1900).

⁹⁰ M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 vols. (Bologna, 1926-30). Ver também Pevsner, *l.c.*, 1 ss.

⁹¹ Zilsel, *l.c.*, 293 ss.

⁹² J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 6ª ed. (Nova York, 1930). G. Toffanin, *La fine dell'umanesimo* (Turim, 1920). Donald L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance* (Nova York, 1922). Charles S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice* (Nova York, 1939). Entre os comentadores, Franciscus Robortellus agrupa a poesia com a retórica e várias partes da lógica (*In librum Aristotelis de arte poetica explanationes* [Florença, 1548], p. 1), e toma a *Poética* 1447a 18 ss. para se referir à pintura, escultura e teatro. (p. 10 s.: “sequitur similitudo quaedam ducta a pictura, sculptura et histrionica”). Vincentius Madius e Bartholomaeus Lombardus também reúnem a poesia com a lógica e a retórica (*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* [Veneza, 1550], p. 8), mas interpretam a mesma passagem em termos da pintura e da música (p. 40-41): “aemulantium coloribus et figuris alios, pictores inquam, voce autem alios, phonascos scilicet (professores de música), aemulari, quorum pictores quidem arte, phonasci autem consuetudine tantum imitationem efficiunt”. Petrus Victorius declara que Aristóteles não lista todas as artes imitativas no início da *Poética* (*Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, 2ª ed. [Florença, 1573], p. 4), e se refere à imitação por meio da voz e não da música, mas ao copiar o som dos pássaros (p. 6: “cum non extet ars ulla qua tradantur praecepta imitandi cantum avis aut aliam rem voce”) e de outros animais (p.7). Lodovico Castelvetro, repetidamente, compara a poesia com a pintura e a escultura, assim como a outras artes imitativas (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* [Basileia, 1576], p. 14 ss.; 581), mas reconhece a música e a dança como partes da poesia (p. 13: “la poesia di parole, di ballo e di suono”). É significativa sua tentativa de relacionar a poesia ao domínio da alma como oposta ao corpo (p. 342: “il dipintore rappresenta la bonta del corpo, cio è la bellezza, e'l poeta rappresenta la bonta dell'animo, cio è i buoni costumi”); Cf. H. B. Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry* [Manchester, 1913], 39). Francesco Patrici, antiaristotélico tanto na poética, como na filosofia, rejeita o princípio da imitação completamente, e o define como um termo com muitos significados, inadequado a servir como um gênero para várias artes (*Della Poetica, La Deca disputata* [Ferrara, 1586], p. 63): “Perciò che così in confuso presa (*i.e.*, imitação), non pare potere essere genere univoco nè analogo a Pittori, a Scoltori, a Poeti e ad Istrioni, artefici cotanto tra loro differenti”; p. 68: “essendo adunque la imitazione della favola stata commune a scrittori, istorici, a filosofi, a sofisti, a dialogisti, ad istoriali e a novellatori.” Bernardino Daniello (*Della poetica* [Veneza, 1536], p. 69 s.) compara o poeta não apenas com o pintor, mas também com o escultor. Antonius Minturnus compara poetas, músicos e pintores como imitadores (*De poeta* [Veneza, 1559], p. 22: “Videbam enim ut pictorum musicorumque

Aristóteles, e alguns autores também observam e ressaltam as analogias entre poesia, pintura, escultura e música como formas de imitação. Entretanto, a maioria desses autores sabia que a música para Aristóteles era uma parte da poesia, e que ele conhecia outras formas de imitação para além das “belas-artes”, o que dificilmente levaria qualquer deles a tentar estabelecer as “artes imitativas” como uma classe separada.

A teoria musical, durante o Renascimento, conservou seu *status* como uma das artes liberais⁹³, e o autor de um antigo tratado sobre dança tentou dignificar seu tema ao reivindicar que sua arte, por ser uma parte da música, devesse ser considerada como uma arte liberal⁹⁴. Parece que a prática dos *Improvvisatori*, bem como a leitura de fontes clássicas, sugeriu a alguns humanistas uma conexão mais próxima entre música e poesia do que o usual no período precedente⁹⁵. Tal tendência recebeu um ímpeto novo no fim do século XVI, quando o programa da Camerata e a criação da ópera provocaram uma reunião dessas duas artes. Parece até que algumas características do marinismo e da poesia barroca, que eram tão repulsivas aos críticos classicistas, se deviam ao fato de que essa poesia fora escrita com a intenção de ser musicada e cantada⁹⁶.

Mais característica ainda do Renascimento é a ascensão contínua da pintura e de outras artes visuais que começou na Itália, com Cimabue e Giotto, alcançando seu clímax no século XVI. Uma primeira expressão do prestígio crescente das artes visuais é encontrada no Campanário de Giotto [*Campanile of Florence*], em que pintura, escultura e arquitetura aparecem como um grupo separado entre as artes liberais e mecânicas⁹⁷. O que caracteriza o período não é somente a qualidade das obras de arte, mas também

ita poetarum esse imitari”), mas ressalta repetidamente que a música nos tempos antigos foi associada à poesia (p. 49; 60; 91: “eosdem poetas ac musicos fuisse”; 391), e compara a poesia também à história e a outras ciências (p. 76; 87 ss.; 440 s.). Em outra obra, o mesmo autor, ecoando a Poética de Aristóteles, compara a poesia com a pintura e a arte dramática (*L'arte poetica* [Nápoles, 1725], p. 3: “i pittori con li colori e co' lineamenti la facciano, i parasiti e gl'istrioni con la voce e con gli atti, i poeti ... con le parole, con l'armonia, con i tempi”), e trata a música e a dança como partes da poesia (*ibid.*). Johannes Antonius Viperanus define a poesia como imitação através do verso, e desse modo a diferencia de outras formas de imitação. Luciano pode ser chamado de poeta, “sed ea dumtaxat ratione qua pictores, mimi et imitatores alii propter nominis generalem quandam lateque diffusam significationem nominari possunt et nominantur etiam poetae” (*De poetica libri tres* [Antuérpia, 1579], p. 10). Giovanni Pietro Capriano divide as artes imitativas em duas classes, as nobres e as vulgares. As primeiras agradam aos sentidos nobres do ver e ouvir, além de produzir coisas duráveis, como poesia, pintura e escultura. As últimas, que não tiveram exemplos apresentados, agradam aos três sentidos inferiores, produzindo obras não duradouras (*Della vera poetica* [Veneza, 1555], fol. A 3-A 3v. Cf. Spingarn, p. 42). A música é tratada como parte da poesia (*ibid.*) Outros escritores sobre poética que examinei, tais como Fracastro ou Scalinger, nada tem a dizer sobre as outras “belas-artes”, exceto por comparações ocasionais entre poesia e pintura. B. Varchi também agrupou lógica, retórica, história e gramática (*Opere*, ed. A. Racheli, II [Trieste, 1859], p. 684). Cf. Spingarn, 25.

⁹³ A. Pellizzari, *Il Quadrivio nel Rinascimento* (Nápoles, 1924), 63 ss.

⁹⁴ Guglielmo Ebreo Pesarese, *Trattato dell'arte del ballo (Scelta di curiosità letterarie*, 131, Bologna, 1873), p. 3 e 6-7.

⁹⁵ Raphael Brandolini, *De musica et poetica opusculum* (ms. Casanatense C V 3, citado por Adrien de La Fage, *Essais de diphthérogaphie musicale...* [Paris, 1864], 61 ss.).

⁹⁶ Lodovico Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* (Veneza, 1623), 65 ss. (“mentre si addatta non la musica a i versi, ma questi si accommodano a quella contro ogni dovere”, p. 65).

⁹⁷ Schlosser, “Giusto's Fresken”, 70 ss.; *Kunstliteratur*, 66.

as relações de proximidade que foram estabelecidas entre as artes visuais, as ciências e a literatura⁹⁸. O aparecimento de um artista ilustre, que também era um humanista e escritor de respeito, como Alberti, não foi coincidência em um período em que o aprendizado literário e clássico, além da religião, começou a fornecer temas para pintores e escultores. Quando o conhecimento sobre perspectiva, anatomia e proporções geométricas foi considerado necessário para o pintor e o escultor, não era de se admirar que vários artistas tenham feito importantes contribuições a diversas ciências. Por outro lado, desde Filippo Villani, os humanistas e seus cronistas sucessores, no século XVI, olhavam com bons olhos para o trabalho de artistas contemporâneos, emprestando sua pena para elogiá-los. Do final do século XIV ao século XVI, os escritos dos artistas e dos autores simpáticos às artes visuais repetem a reivindicação de que a pintura deveria ser considerada como uma das artes liberais, e não como uma das artes mecânicas⁹⁹. Tem sido corretamente observado que os testemunhos clássicos a favor da pintura, principalmente de Plínio, Galeno e Filóstrato, não eram tão impositivos e fortes como os dos autores da Renascença, que os citavam em favor de sua reivindicação que acreditavam ou fingiam acreditar. Contudo, a reivindicação dos escritores renascentistas para que a pintura tivesse sua arte reconhecida como liberal, por mais que debilmente apoiada pela autoridade clássica, foi importante como uma tentativa de melhorar a posição social e cultural da pintura e das outras artes visuais, e obter para elas o mesmo prestígio que a música, a retórica e a poesia vinham desfrutando há muito tempo. Assim, uma vez que era claro que as artes liberais eram, principalmente, ciências ou conhecimento transmissível, podemos entender muito bem por que Leonardo tentou definir a pintura como ciência e enfatizar sua estreita relação com a matemática¹⁰⁰.

As crescentes reivindicações sociais e culturais das artes visuais levaram, no século XVI na Itália, a um novo e importante desenvolvimento, o qual ocorreu em outros países europeus um pouco mais tarde: as três artes visuais, pintura, escultura e arquitetura, foram pela primeira vez claramente diferenciadas dos ofícios, aos quais tinham sido associadas no período anterior. O termo *Arti del disegno*, sobre o qual provavelmente se baseou “Beaux Arts”, foi cunhado por Vasari, que o usou como conceito norteador para sua famosa coleção de biografias. Além disso, essa mudança na teoria encontrou sua expressão institucional em 1563, em Florença, quando novamente sob a influência pessoal de Vasari, os pintores, escultores e arquitetos cortaram suas conexões anteriores com as guildas dos artesãos e formaram uma academia de arte (*Accademia del Disegno*), a primeira de sua espécie, que serviu de modelo para instituições semelhantes posteriores na Itália e em outros países¹⁰¹. As academias de arte seguiram o padrão das academias literárias, que já existiam há algum tempo, e substituíram a antiga tradição

⁹⁸ Dresdner, 77 ss. L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, I: Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Heidelberg, 1919), 31 ss.

⁹⁹ Schlosser, *Kunstliteratur*, 50; 79 s.; 98; 136; 138; 385. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford, 1940), 48 ss. K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei* (tese, Leipzig, 1911), 25. Para um exemplo francês de 1542, ver F. Brunot, *Histoire de la langue française...* VI, 1 (1930), 680.

¹⁰⁰ *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, I, 2ª ed. (London, 1939), 31 ss.

¹⁰¹ Schlosser, *Kunstliteratur*, 385 ss. Olschki, II (*Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1922), 188 ss. Blunt, 55 ss. Pevsner, 42 ss.

da oficina por um tipo regular de instrução que incluía certos assuntos científicos como geometria e anatomia¹⁰².

A ambição da pintura em compartilhar do prestígio tradicional da literatura também explica a popularidade de uma noção que aparece de modo proeminente, pela primeira vez, nos tratados de pintura do século XVI, e conservou seu encanto até o século XVIII: o paralelo entre pintura e poesia. Sua base foi o *Ut pictura poesis* de Horácio, bem como o dito de Simônides relatado por Plutarco, assim como algumas outras passagens em Platão, Aristóteles e Horácio. A história dessa noção, do século XVI ao XVIII, foi cuidadosamente estudada¹⁰³ e, com justiça, foi indicado que o uso então feito dessa comparação excedia qualquer coisa feita ou pretendida pelos antigos. Na verdade, o significado da comparação foi invertido, uma vez que os antigos compararam a poesia com a pintura quando escreviam sobre poesia, ao passo que os autores modernos comparavam mais frequentemente a pintura com a poesia ao escrever sobre pintura. Podemos perceber quão a sério foi levada a comparação pelo fato de que a *Ars poetica* de Horácio foi tomada como um modelo literário para alguns tratados sobre pintura, e que muitas teorias e conceitos poéticos foram aplicados à pintura por esses autores de uma maneira mais ou menos artificial. A comparação persistente entre poesia e pintura contribuiu bastante, assim como a emancipação das três artes visuais em relação aos ofícios, para preparar o terreno para o posterior sistema das cinco belas-artes, apesar de obviamente não pressupor ou constituir ainda tal sistema. Mesmo os poucos tratados escritos no final do século XVI e início do século XVII, que tratavam de poesia e pintura, não parecem ter ido além de comparações mais ou menos superficiais em uma análise de princípios comuns¹⁰⁴.

O século XVI formulou ainda outras ideias que apontavam na direção de desenvolvimentos posteriores no campo da estética. Assim como o período atribuiu grande importância a questões de “precedência” nas cortes e nas cerimônias públicas, as academias e os círculos cultos herdaram das escolas e universidades medievais o capricho por discutir os méritos e a superioridade relativos às diversas ciências, artes ou outras atividades humanas. Esse tipo de debate não se limitou de forma alguma às artes, como aparece na velha rivalidade entre medicina e jurisprudência,¹⁰⁵ ou na nova disputa entre “armas e letras”. No entanto, tal espécie de discussão também foi aplicada às artes e, assim, ajudou a fortalecer o sentido de sua afinidade. O paralelo entre pintura e poesia, na medida em que, muitas vezes, leva a um apelo pela

¹⁰² Pevsner, 48.

¹⁰³ Rensselaer W. Lee, “Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting”, *The Art Bulletin* 22 (1940), 197-269. Ver também W. G. Howard, “Ut pictura poesis”, *Publications of the Modern Language Association* 24 (1909), 40-123. Lessing, *Laokoon*, ed. William G. Howard (Nova York, 1910), p. L ss. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Londres, 1947).

¹⁰⁴ *Due dialoghi* di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *Nel prime de' quali si ragiona de le parti morali, e civili appartenenti a Letterati Cortigiani, et ad ogni gentil'huomo, e l'utile, che i Prencipi cavano da i Letterati. Nel secondo si cagiona de gli errori de Pittori circa l'histoire...* (Camerino, 1564). Antonius Possevinus, *De poesi et pictura ethnica humana et fabulosa collata cum vera honesta et sacra* (1595), em sua *Bibliotheca selecta de ratione studiorum II* (Colônia, 1607), 407 ss. (este tratado se baseia em uma comparação explícita entre as duas artes, cf. 470: “quae poeticae eadem picturae conveniunt monita et leges”). Filippo Nuñez, *Arte poetica, e da pintura e symmetria, com principios de perspectiva* (Lisboa, 1615; não consultado; a *Arte de pintura* foi reimpressa separadamente em 1767; cf. Innocenzo Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez II* [Lisboa, 1859], 303-04).

¹⁰⁵ E. Garin, *La disputa delle Arti nel Quattrocento* (Florença, 1947).

superioridade da pintura sobre a poesia, mostra o mesmo padrão geral¹⁰⁶. Não menos popular foi a disputa entre pintura e escultura, sobre a qual Benedetto Varchi, em 1546, fez uma investigação regular entre artistas contemporâneos, cujas respostas nos chegaram e constituem documentos interessantes sobre as teorias artísticas da época¹⁰⁷. A questão também foi do interesse de Galileu¹⁰⁸. O texto mais importante desse tipo é o *Paragone* de Leonardo, que defende a superioridade da pintura sobre a poesia, a música e a escultura¹⁰⁹. Em certo sentido, esse pequeno tratado contém o sistema mais completo das belas-artes do período renascentista que chegou até nós. Contudo, o texto não foi composto por Leonardo em sua forma atual, mas reunido a partir de suas anotações dispersas por um de seus discípulos, e reorganizado novamente pela maioria dos editores modernos. De qualquer maneira, a arquitetura é omitida, a separação entre poesia e música não é sustentada de forma consistente, e a comparação parece se estender às disciplinas matemáticas, com as quais a pintura, enquanto ciência, está intimamente ligada, para Leonardo.

Outra linha de pensamento que poderia ser chamada de tradição amadora aparece em vários escritores dos séculos XVI e XVII, e é provável que, primeiramente, em *O cortesão* de Castiglione¹¹⁰. O exercício, bem como a apreciação da poesia, da música e da pintura são agrupados como atividades apropriadas para o cortesão, o cavalheiro, ou o príncipe. Mais uma vez, a ocupação com essas “belas-artes” não é claramente distinguida da esgrima, do hipismo, dos estudos clássicos, do colecionar moedas e medalhas, e de curiosidades naturais ou outras atividades igualmente dignas. Porém, parece haver uma sensação de afinidade entre as várias artes em seus efeitos sobre o amador e, na primeira metade do século XVII, o gosto e o prazer produzidos pela pintura, pela música e pela poesia foram percebidos, por muitos autores, como tendo uma natureza semelhante¹¹¹. Não parece que a visão de Plotino de que a beleza reside

¹⁰⁶ Schlosser, *Kunstliteratur*, 154 ss.

¹⁰⁷ G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura I* (Rome, 1754), 12 ss. Cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, 200 ss. Ver também a palestra do próprio Varchi sobre esse assunto (*Opere*, ed. A. Racheli, II [Trieste, 1859], 627 ss.).

¹⁰⁸ Carta a Lodovico Cardida Cigoli (1612), em sua *Opere, Edizione Nazionale XI* (Florença, 1901), 340-43. Sobre a autenticidade desta carta, ver Margherita Margani, “Sull'autenticità di una lettera attribuita a G. Galilei”, *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino* 57 (1921-22), 556-68. Sou grato a Edward Rosen por esta referência.

¹⁰⁹ *The Literary Works, Lc. Paragone: A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, ed. Irma A. Richter (Londres, 1949). Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig, I (Viena, 1882). A senhorita Richter muda a disposição do manuscrito, que por sua vez não se deve ao próprio Leonardo.

¹¹⁰ B. Castiglione, *Il Cortegiano*, livro I. Giovanni Battista Pigna, *Il Principe* (Veneza, 1561), fol. 4v-5. *Peaccham's Compleat Gentleman* (1622), ed. G. S. Gordon (Oxford, 1916), caps. 10-13.

¹¹¹ Lodovico Zuccolo (*Discorso delle ragioni del numero del verso Italiano*, Veneza, 1623), falando de nosso juízo acerca do verso e do ritmo na poesia, refere-se a uma comparação entre pintura e música (p. 8: “onde habbiamo in costume di dire, che l'occhio discerne la bellezza dela Pittura, e l'orecchio apprende l'armonia della Musica;...quel gusto della Pittura e della Musica che sentiamo noi ...”; cf. B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi* [Bari, 1942], 44 s.). Uma comparação entre pintura e música é realizada também por Richard Asheley no prefácio de sua tradução de Louis Le Roy (1594); cf. H. V. S. Ogden, “The Principles of Variety and Contrast in Seventeenth Century Aesthetics and Milton's Poetry”, *Journal of the History of Ideas* 10 (1949), 168.

nos objetos da visão, da audição e do pensamento exerceu qualquer influência particular naquele momento.¹¹²

A comparação mais explícita entre poesia, pintura e música que fui capaz de descobrir na literatura renascentista é o apêndice que o jesuíta boêmio Jacobus Pontanus adicionou à terceira edição de seu tratado sobre poética¹¹³. Enfatizando a afinidade entre as três artes como formas de imitação destinadas ao prazer, o autor foi além de suas fontes clássicas¹¹⁴. Ele defendeu o *status* da pintura como uma arte liberal, como muitos outros tinham feito antes, mas também colocou a composição musical (não a teoria musical) como uma arte independente no mesmo nível que a poesia e a pintura. A passagem é realmente notável, e eu gostaria de acreditar que foi influente, uma vez que a obra foi reimpressa muitas vezes, inclusive na França, onde boa parte da discussão posterior sobre tais tópicos ocorreu¹¹⁵.

A especulação renascentista sobre a beleza era ainda independente das artes e, aparentemente, influenciada pelos antigos modelos. O tratado de Nifo, *De pulchro*, ainda citado no século XVIII, tratou exclusivamente da beleza pessoal¹¹⁶. O principal trabalho filosófico de Francesco da Diaceto, que portava o mesmo título, continuava as especulações metafísicas de Plotino e de seu professor Ficino, e não parece ter exercido qualquer influência duradoura¹¹⁷.

O fato de que a Renascença, apesar dessas notáveis mudanças, ainda estava longe de estabelecer o sistema moderno das belas-artes se apresenta mais claramente a partir das classificações das artes e das ciências que foram propostas durante aquele período.

¹¹² *Enn.* I 6, 1. Marsilius Ficinus, *Commentarium in Convivium Platonis de amore*, Oratio 5, cap. 2 (*Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, ed. Sears R. Jayne, *The University of Missouri Studies* XIX, 1 [Columbia, 1944], 65-66). Cf. seu *Theologia Platonica*, livro XII, caps. 5-7 (*Opera* [Basileia, 1576], I, 275 ss.). Ver também S. Tomás, *Summa Theologiae* II, I, 27, 1.

¹¹³ Jacobi Pontani de Societate Jesu, *Poeticarum Institutionum libri III*. Editio tertia cum auctario... (Ingolstadt, 1600), 239-50: "Auctarium. Collatio Poeticæ cum pictura, et musica" (Eu usei a cópia da Georgetown University; a passagem não aparece na primeira edição de 1594, da qual a Columbia University tem uma cópia, nem na segunda edição de 1597 possuída pela Newberry Library, gentilmente examinada para mim por Hans Baron; quem chamou minha atenção foi K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* II [Leipzig, 1924], 37 ss. e 328 ss.

¹¹⁴ "Scriptores antiqui Poeticæ cum pictura et musica componere soliti, plurimam utique illius cum hisce duabus artibus affinitatem cognationemque magnam et omnino ingenium eius ac proprietatem declarare voluerunt" (239-40). "Omnium insuper commune est delectationem gignere, siquidem ad honestam animi voluptatem potius quam ad singularem aliquam utilitatem repertæ ... videntur. Porro poetica et musica ... auditum permulcent ... pictura oculis blanditur" (242). A escultura também é trazida uma vez em: "fas sit sculptores, caelatores, fectores propter similitudinem quandam pictoribus sociare" (244).

¹¹⁵ A. de Backer e Ch. Sommervogel, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, new ed., II (Liège-Lyon, 1872), 2075-81, listam muitas impressões francesas da obra, das quais ao menos uma é claramente baseada na terceira edição. Ver também o catálogo Bibliothèque Nationale, que lista a 3ª edição publicada em Avignon, 1600.

¹¹⁶ Augustinus Niphus, *de pulchro, de amore* (Lyon, 1549). A obra é citada por J. P. de Crousaz, *Traité du Beau*, 2ª ed. (Amsterdam, 1724), I, 190. Não consultei a obra de Marcus Antonius Natta, *De pulcro* (Pavia, 1553; cf. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara I* [Pisa, 1821], 188 s.).

¹¹⁷ Ver meu artigo, "Francesco da Diaceto and Florentine Platonism in the Sixteenth Century", *Miscellanea Giovanni Mercati* IV (Studi e Testi 124, Cidade do Vaticano, 1946), 260-304, esp. 279 ss.

Esses esquemas continuavam em parte as tradições da Idade Média, como fica claro no caso de tomistas como Santo Antonino ou Savonarola¹¹⁸. De modo geral, entretanto, há uma maior variedade de ideias do que no período anterior, e alguns dos pensadores envolvidos nem eram retrógrados, nem deixavam de ter importância para seu tempo. Vives, Ramus e Gesner seguem, amplamente, o velho esquema das artes liberais e o currículo universitário de sua época¹¹⁹. Nem Agrippa von Nettesheim¹²⁰, nem Scalinger¹²¹, ou ainda, no século XVII, Alsted¹²² ou Vossius¹²³, mostram qualquer tentativa de separar as belas-artes das ciências. Eles as colocam espalhadas entre todas as espécies de ciências e profissões, e a mesma coisa ocorre com a *Cyclopaedia* de E. Chambers,¹²⁴ no século XVIII. Francis Bacon conecta a poesia com a faculdade da

¹¹⁸ Baur, *l.c.*, 391 ss. Spingarn, 24.

¹¹⁹ Johannes Ludovicus Vives, *De disciplinis*, em sua *Opera omnia* VI (Valencia, 1785). Petrus Ramus, *Collectanea, Praefationes, Epistolae, Orationes* (Marburg, 1599). Conrad Gesner (*Bibliotheca Universalis* II, Zurique, 1548) posiciona a poesia entre a retórica e a aritmética; a música entre a geometria e a astronomia; e lista a arquitetura, a escultura e a pintura como dispersas entre as artes mecânicas, tais como transporte, alfaiataria, alquimia, comércio, agricultura e similares. Gesner é importante enquanto autor de um esquema classificatório desenvolvido para fins bibliográficos. A história posterior de tais esquemas foi estudada, e parece que as artes, isto é, artes visuais e música, não alcançaram um lugar distinto neles antes do século XVIII, ao passo que até os dias atuais a poesia, por razões óbvias, nunca foi conjugada com outras artes nesses esquemas bibliográficos. Cf. Edward Edwards, *Memoirs of Libraries* (Londres, 1859), 747 ss. W. C. Berwick Sayers, *An Introduction to Library Classification*, 7ª ed. (Londres, 1946), 74 ss. Quem chamou minha atenção para esse material foi o Prof. Thomas P. Fleming.

¹²⁰ Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim, *De incertitudine et vanitate scientiarum* (*s.l.*, 1537), dá uma lista aleatória das artes e ciências, em que a poesia aparece entre a gramática e a história, a música entre jogos de azar e dança, a pintura e a escultura entre a perspectiva e a vidraria (specularia), a arquitetura entre a geografia e o trabalho com metal. Em seu *De occulta philosophia* (*Opera* I [Lyon, *s.d.*], livro I, cap. 60; cf. E. Panofsky, *Albrecht Dürer I* [Princeton, 1943], 168 ss.), Agrippa distingue três tipos de melancolia e inspiração que ele designa, respectivamente, aos artistas manuais, como pintores e arquitetos, aos filósofos, físicos e oradores e, aos teólogos. É significativo que para ele os artistas manuais compartilhem da inspiração, apesar de não os relacionar aos poetas mencionados no mesmo capítulo, e claramente coloca-os no mais baixo dos três níveis.

¹²¹ Em uma passagem um tanto incidental, ele agrupa a arquitetura com a culinária e a agricultura; o canto e a dança com a luta; a oratória com a navegação (Julius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem* [*s.l.*, 1594], livro III, cap. 1, p. 206). Varchi tem vários agrupamentos aleatórios das artes, e finalmente dá o prêmio à medicina e o próximo à arquitetura (*Opere* II, 631 ss.). Nizolius agrupa a poesia com a gramática, a retórica e a história (Robert Flint, *Philosophy as Scientia Scientiarum and a History of Classifications of the Sciences* [Nova York, 1904], 98 s.).

¹²² Ele inclui a poesia sob a filologia, e a música sob a filosofia teórica (*Ibid.*, 113-15).

¹²³ Gerardus Johannes Vossius, *De artium et scientiarum natura ac constitutione libri quinque* (em sua *Opera* III, Amsterdam, 1697). Ele enumera quatro grupos das artes: as artes vulgares, tais como alfaiataria e sapataria; as quatro artes populares da leitura e escrita, dos esportes, do canto e da pintura (este grupo é emprestado da *Política* de Aristóteles (VIII 3, 1337b 23 ss.); as sete artes liberais; e as principais ciências da filosofia (com a eloquência), jurisprudência, medicina e teologia.

¹²⁴ 5ª ed. (Londres, 1741), III (primeira edição em 1727). Ele classifica a pintura com a óptica sob a matemática mista, a música novamente sob a matemática mista, a arquitetura e a escultura com o comércio também sob a matemática mista, a jardinagem com a agricultura, e a poesia com a retórica, a gramática e a heráldica.

imaginação,¹²⁵ mas não menciona as outras artes, e o mesmo acontece com Vico,¹²⁶ o qual Croce considera o fundador da estética moderna.¹²⁷ Bonifacio enfatiza a ligação entre poesia e pintura, porém não separa as belas-artes das ciências,¹²⁸ o que também acontece em Tassoni.¹²⁹ E, mesmo Muratori, que novamente salienta a imaginação na poesia e compara a poesia com a pintura em sua época, quando fala da *arti* conectada com a poesia se refere à eloquência e à história, em outras palavras, os *studia humanitatis*.^{129a} O moderno sistema das belas-artes não aparece na Itália antes da segunda metade do século XVIII, quando escritores como Bettinelli começaram a seguir a direção dos autores franceses, ingleses e alemães contemporâneos¹³⁰.

V

Durante o século XVII, a liderança cultural da Europa passou da Itália para a França, e muitas ideias e tendências características do Renascimento italiano foram continuadas e transformadas pelo classicismo e Iluminismo francês antes de se tornarem parte do pensamento e da cultura europeia posteriores. A crítica literária e a teoria poética, tão proeminentes no período clássico francês, parecem ter dado pouca atenção às outras belas-artes¹³¹. Somente La Mesnardière, em sua Poética, faz um comentário introdutório sobre a semelhança entre poesia, pintura e música. Algo que ele chama de lugar-comum nos tratados latinos e italianos sobre poética,¹³² evocando

¹²⁵ *Of the Advancement of Learning (The Philosophical Works of Francis Bacon*, ed. John M. Robertson [Londres, 1905], 79 e 87 ss.). Cf. F. H. Anderson, *The Philosophy of Francis Bacon* (Chicago, 1948), 149.

¹²⁶ A teoria de Vico sobre a fantasia se refere somente à poesia. Em uma passagem incidental, ele lista dois grupos de artes: as artes visuais, e a oratória, política e medicina (*De antiquissima Italorum sapientia*, cap. 2, em *Le orazioni inaugurali...*, ed. G. Gentile e F. Nicolini [Bari, 1914], 144).

¹²⁷ *Estetica, l.c.*, 243 ss.

¹²⁸ Giovanni Bonifacio, *L'Arte de' Cenni . . .* (Vicenza, 1616). Ele combina pintura com poesia em uma descrição de sua similaridade, mas as coloca entre a retórica e a história. (553 ss.). A música aparece entre a astrologia e a aritmética (517 ss.), a arquitetura, juntamente com a escultura, entre a navegação e a fabricação de lã (614 ss.).

¹²⁹ Alessandro Tassoni, *Dieci libri di pensieri diversi*, 4ª ed. (Veneza, 1627). Ele posiciona a poesia entre a história e a oratória (597 ss.), coloca a arquitetura depois da agricultura e antes da decoração, escultura, pintura e vestuário (609 ss.), ao passo que a música aparece entre a aritmética e a astronomia (657 ss.). Benedetto Accolti, outro precursor da *Querelle des anciens et modernes* que viveu no século XV, discute apenas arte militar e política, filosofia, oratória, jurisprudência, poesia, matemática e teologia (*Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, em Philippi Villani, *liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, ed. G. C. Galletti [Florença, 1847], 106-07 e 110-28).

^{129a} Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cap. 6: “quelle arti nobili che parlano all'intelletto, come sono la Rettorica, la Storica, la Poetica” (em sua *Opere* IX, parte I [Arezzo, 1769], 56). Essas três artes são chamadas “figliuole o ministre della filosofia morale” (*ibid.*), e a analogia com a pintura, baseada no conceito de imitação, é aplicada a todas as três. (*ibid.*, 59).

¹³⁰ *Dell'Entusiasmo delle Belle Arti* (1769). O autor lista como Belle Arti: poesia, eloquência, pintura, escultura, arquitetura, música e a dança (Saverio Bettinelli, *Opere* II [Veneza, 1780], 36 ss.). No prefácio, aparentemente adicionado em 1780, cita a *Encyclopédie*, André, Batteux, Schatfisbury (*sic*), Sulzer e outros (11).

¹³¹ F. Brunetiere, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 5ª ed. (Paris, 1910). A. Soreil, *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française: Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au XVIIIe siècle* (tese, Liège, Bruxelas, 1930).

¹³² “Mais entre les plus agréables (*i.e.*, artes e ciências), dont le principal objet est de plaire à la

apenas vagamente alguns escritores, como Madius, Minturno e Zuccolo, mas para o qual não podemos indicar nenhuma fonte específica, a menos que assumamos a familiaridade do autor com o apêndice de Jacobus Pontanus¹³³.

Contudo, o *século de Luís XIV* não se limitou em suas realizações à poesia e à literatura. A pintura e as outras artes visuais começaram a florescer e, com Poussin, a França produziu um pintor de fama europeia. Mais tarde nesse século, Lulli, embora italiano de nascença, desenvolveu um estilo francês característico na música, e seu grande sucesso com o público parisiense contribuiu muito para que sua arte ganhasse a mesma popularidade na França que já há muito possuía na Itália¹³⁴.

Essa ascensão de várias artes foi acompanhada por um desenvolvimento institucional que seguiu, em muitos aspectos, o modelo italiano anterior, porém, orientado por uma política governamental consciente e, conseqüentemente, mais centralizada e consistente do que tinha sido no caso da Itália¹³⁵. A *Académie Française* foi organizada em 1635, por Richelieu, para o cultivo da língua, poesia e literatura francesa, seguindo o modelo da *Accademia dela Crusca*¹³⁶. Muitos anos mais tarde, em 1648, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* foi fundada sob a administração de Mazarin, nos moldes da *Accademia di S. Luca*, em Roma, e tratou de retirar artistas franceses das guildas de artesãos às quais, anteriormente, pertenciam¹³⁷. Muitas outras academias foram fundadas por Colbert entre 1660 e 1680, incluindo academias provinciais de pintura e escultura,¹³⁸ a academia francesa em Roma, dedicada às três artes visuais¹³⁹, bem como

phantasie, on sçait bien que la peinture, la musique et la poésie sont sa plus douce nourriture” (Jules de La Mesnardière, *La poétique* I [Paris, 1639], 3). “Plusieurs livres sont remplis de la grande conformité qui est entre ces trois Arts. C’est pourquoy, sans m’arrester à des redites importunes, dont les *Traitez de Poësie Latins et Italiens* ne sont desia que trop chargez ...” (*ibid.*, 4). Cf. Soreil, 48. Helen R. Reese, *La Mesnardière's Poétique* (1639): *Sources and Dramatic Theories* (Baltimore, 1937), 59.

¹³³ Ver acima, notas 92, 111, 113-15. Também é instrutivo comparar os subtítulos nas edições italiana e francesa da famosa *Iconologia* de Cesare Ripa. Em italiano (Pádua, 1618): *Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad ogni studioso, per inventar concetti, emblemi ed impresa, per divisare qualsivoglia apparato Nuttiale, Funerale, Trionfale*. Em francês (Paris, 1644): *Oeuvre ... nécessaire à toute sorte d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent à estre, ou qui sont en effet orateurs, poëtes, sculpteurs, peintres, ingenieurs, autheurs de medailles, de devises, de ballets, et de poëmes dramatiques*.

¹³⁴ J. Écorcheville, *De Lulli à Rameau, 1690-1730: L'Esthétique musicale* (Paris, 1906).

¹³⁵ Quem chamou minha atenção a esse problema foi o Dr. Else Hofmann. Cf. Pevsner, 84 ss. *La Grande Encyclopédie* I, 184 ss. *L'Institut de France: Lois, Statuts et Règlements concernant les anciennes Académies et l'Institut, de 1635 a 1889*, ed. L. Aucoc (Paris, 1889). *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, ed. P. Clement, V (Paris, 1868), LIII ss. e 444 ss.

¹³⁶ Aucoc, p. XXI-XLIII.

¹³⁷ Aucoc, p. CIV ss. Pevsner, 84 ss.

¹³⁸ Fundadas em 1676. Aucoc, CXXXVIII ss.

¹³⁹ Fundada em 1666. *Lettres ... de Colbert*, p. LVIII ss. E 510 s.

as academias de Arquitetura¹⁴⁰, Música¹⁴¹ e Dança¹⁴². Entretanto, o sistema das artes que parecia amparar tais fundações é mais aparente que real. As academias foram fundadas em diferentes épocas, e mesmo se nos limitarmos apenas ao período de Colbert, devemos observar o seguinte: que houve também a *Académie des Sciences*¹⁴³ e a *Académie des Inscriptions et Médailles*¹⁴⁴, que não tinham qualquer relação com as “Belas-Artes”; que houve ao menos um projeto para uma *Académie de Spectacles* destinada às apresentações circenses e outros espetáculos públicos;¹⁴⁵ e que a *Académie de Musique* e a *Académie de Danse*, assim como a projetada *Académie de Spectacles*, não eram organizações de reconhecidos artistas e cientistas profissionais, tal como as outras academias, mas apenas estabelecimentos licenciados para a preparação regular das apresentações públicas¹⁴⁶. Além disso, um artigo, remanescente do tempo de Colbert, que propôs consolidar todas as academias em uma simples instituição, não torna clara a distinção entre as artes e as ciências¹⁴⁷, apoiando de modo adicional, ainda que indireto, a visão de que as academias de Colbert refletem um sistema abrangente de disciplinas e profissões culturais, mas não uma concepção clara das Belas-Artes em específico.

Juntamente à fundação das academias e, parcialmente, em conexão próxima com suas atividades, desenvolveu-se uma importante e vasta literatura teórica e crítica sobre as artes visuais.¹⁴⁸ As *Conférences* realizadas na *Académie de Peinture et Sculpture* são repletas de posições críticas interessantes,¹⁴⁹ e tratados específicos foram compostos por Du

¹⁴⁰ Fundada em 1671. Aucoc, CLXVI ss. *Lettres ... de Colbert*, p. LXXII.

¹⁴¹ Essa Academia, que nada mais era que a Ópera de Paris, pode remontar a um privilégio concedido a Pierre Perrin, em 1669; cf. *La Grande Encyclopédie* I, 224 s. A Ópera foi estabelecida definitivamente, em 1672, quando um privilégio semelhante foi concedido a Lulli, autorizando-o a “d’establir une académie royale de musique dans nostre bonne ville de Paris ... pour faire des représentations devant nous ... des pièces de musique qui seront composées tant en vers français qu’autres langues estrangères, pareille et semblable aux académies d’Italie” (*Lettres ... de Colbert*, 535 s.).

¹⁴² Fundada em 1661. *La Grande Encyclopédie* I, 227.

¹⁴³ Fundada em 1666. Aucoc, IV. *Lettres ... de Colbert*, LXII ss.

¹⁴⁴ Fundada em 1663. Mudou seu nome para Académie Royale des Inscriptions et belles-lettres, em 1716. Aucoc, IV e LI ss.

¹⁴⁵

¹⁴⁵ O privilégio concedido a Henri Guichard, em 1674, mas não ratificado, autoriza-o “de faire construire des cirques et des amphithéâtres pour y faire des carrousels, des tournois, des courses, des joutes, des lutttes, des combats d’animaux, des illuminations, des feux d’artifice et généralement tout ce qui peut imiter les anciens jeux des Grecs et des Romains”, e também “d’establir en nostre bonne ville de Paris des cirques et des amphithéâtres pour y faire lesdites représentations, sous le titre de l’Académie Royale de spectacles” (*Lettres ... de Colbert*, 551 s.).

¹⁴⁶ Isso aparece, claramente, nas cartas que foram citadas ou referidas, acima.

¹⁴⁷ Uma anotação preparada por Charles Perrault para Colbert, em 1666, propõe uma Académie générale compreendendo quatro seções: belles-lettres (grammaire, éloquence, poésie); histoire (histoire, chronologie, géographie); philosophie (chimie, simples, anatomie, physique expérimentale); mathématiques (géométrie, astronomie, algèbre). *Lettres ... de Colbert*, 512 s. A poesia aparece, assim, entre as *belles-lettres* com a gramática e a eloquência, e as outras belas-artes não são mencionadas.

¹⁴⁸ Lee, I.c. Soreil, I.c. A. Fontaine, *Les doctrines d’art en France ... De Poussin à Diderot* (Paris, 1909).

¹⁴⁹ *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. Félibien (Londres, 1705). *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. H. Jouin (Paris, 1883). *Conférences inédites de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. A. Fontaine (Paris, n.d.).

Fresnoy, De Piles, Fréart de Chambray e Félibien¹⁵⁰. O poema em latim *De arte graphica* de Du Fresnoy, traduzido para o francês e para o inglês, e tornado objeto de observações e comentários, em sua forma, foi uma imitação consciente da *Ars poetica* de Horácio, começando de maneira típica citando sua expressão *Ut pictura poesis* e, então, invertendo a comparação¹⁵¹. O paralelo entre pintura e poesia, assim como a disputa entre essas duas artes, foi importante para esses autores, tanto quanto para seus predecessores na Itália renascentista, porque eles estavam ansiosos por adquirir para a pintura uma posição similar àquela da poesia e da literatura. Tal noção, que foi completamente estudada,¹⁵² manteve-se viva até o início do século XVIII,¹⁵³ e é significativo que a honra que a pintura deriva de sua similaridade com a poesia é algumas vezes estendida, como ocasionalmente ocorreu no Renascimento italiano, à escultura, à arquitetura e mesmo à gravura como artes correlatas¹⁵⁴. Mesmo o termo *Beaux Arts*, que parece ter sido, inicialmente, destinado apenas às artes visuais, correspondendo à *Arti del Disegno*, parece algumas vezes, para esses autores, incluir também a música ou a poesia¹⁵⁵. A comparação entre pintura e música também é realizada algumas vezes,¹⁵⁶ e o próprio Poussin, que viveu na Itália, tentou transferir a teoria dos modos musicais gregos para a poesia e, em especial, para a pintura¹⁵⁷.

Uma das grandes mudanças que ocorreu durante o século XVII foi a ascensão e emancipação das ciências naturais. Na segunda metade do século, depois que as obras de Galileu e Descartes foram completadas, e que a *Académie des Sciences* e a *Royal Society* começaram suas atividades, esse desenvolvimento não poderia deixar de impressionar os literatos e o público em geral. Observou-se, corretamente, que a famosa *Querelle des Anciens et Modernes*, que agitou muitos estudiosos na França e também na Inglaterra durante o último quarto do século, deveu-se, em grande parte, às recentes descobertas nas ciências naturais¹⁵⁸. Os Modernos, conscientes dessas realizações, definitivamente, livraram-se da autoridade da antiguidade clássica que pesava sobre o Renascimento,

¹⁵⁰ Cf. Lee, *l.c.*, e Schlosser, *l.c.*

¹⁵¹ “Ut pictura poesis erit; similisque poesi sit pictura...” (C. A. Du Fresnoy, *De arte graphica* [Londres, 1695], 2).

¹⁵² Fontaine, *l.c.*; Lee, *l.c.*

¹⁵³ P. Marcel, “Un débat entre les Peintres et les Poètes au début du XVIIIe siècle”, *Chronique des Arts* (1905), 182-83; 206-07.

¹⁵⁴ Cf. *L'Art de Peinture* de C. A. Du Fresnoy, ed. R. de Piles, 4ª ed. (Paris, 1751), 100. Félibien, *Entretiens sur les vies ...* 4 (Paris, 1685), 155.

¹⁵⁵ *Conférences*, ed. Jouin, 240. R. de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres ...* (Paris, 1699), 23. Cf. Brunot, *Histoire de la langue française*, 6, 1, 681.

¹⁵⁶ *Conférences*, ed. Félibien, prefácio (“dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec la Peinture”). Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, parte IV (Paris, 1685), 155. R. de Piles, *Cours de Peinture par principes* (Paris, 1708), 9. *Conférences*, ed. Jouin, 240; 277-78; 328.

¹⁵⁷ N. Poussin, *Traité des modes*, em sua *Correspondance*, ed. Ch. Jouanny (Paris, 1911), 370 ss. Cf. *Conférences*, ed. 94. Soreil, 27.

¹⁵⁸ Esse aspecto foi estudado, especialmente, por Richard F. Jones (*Ancients and Moderns*, St. Louis, 1936). Para um tratamento mais amplo da *Querelle*: H. Rigault, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, em suas *Oeuvres complètes* I [Paris, 1859]. H. Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France* [Paris, 1914]. O. Diede, *Der Streit der Alten und Modernen in der englischen Literaturgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (tese, Greifswald, 1912). J. Delvaille, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* (Paris, 1910), 203 ss. J. B. Bury, *The Idea of Progress* (Londres, 1920), 78 ss.

tanto quanto sobre a Idade Média, e se esforçaram bastante para formular o conceito de progresso humano. Porém, esse é apenas um lado da *Querelle*.

A *Querelle*, tal como se desenvolveu, teve duas consequências importantes que não foram suficientemente apreciadas. Primeiramente, os Modernos ampliaram a controvérsia literária em uma comparação sistemática entre as realizações da antiguidade e aquelas dos tempos modernos em diversos campos da atividade humana, desenvolvendo, desse modo, uma classificação do conhecimento e da cultura que sob muitos aspectos era nova ou mais específica que os sistemas anteriores¹⁵⁹. Em segundo lugar, uma análise ponto a ponto das reivindicações dos antigos e dos modernos nos vários ramos, levou à percepção de que em certos campos, onde tudo depende do cálculo matemático e do acúmulo de conhecimento, o progresso dos modernos em relação aos antigos pode ser claramente demonstrado, ao passo que em outros campos, que dependem do talento individual e do gosto do crítico, os méritos relativos dos antigos e dos modernos não podem ser tão claramente determinados, mas podem estar sujeitos a controvérsias¹⁶⁰.

Assim, o terreno está preparado, pela primeira vez, para uma clara distinção entre as artes e as ciências, uma distinção inexistente nas discussões antigas, medievais ou renascentistas de tais temas, muito embora as mesmas palavras fossem usadas. Em outras palavras, a separação entre as artes e as ciências no sentido moderno pressupõe não apenas o efetivo progresso das ciências no século XVII, mas também a reflexão sobre as razões pelas quais algumas atividades intelectuais humanas, que chamamos atualmente de Belas-Artes, não participavam ou não podiam participar do mesmo tipo de progresso. De fato, os escritos da *Querelle* não alcançaram ainda uma clareza completa sobre esses pontos, e tal fato em si mesmo confirma, definitivamente, nossa alegação de que o sistema moderno das belas artes e a separação entre as artes e as ciências estavam ainda em curso naquela época. Fontenelle, como alguns estudiosos têm observado, indica em uma declaração ocasional de sua *Digression* que estava consciente da distinção entre as artes e as ciências¹⁶¹.

Muito mais importante e explícita é a obra de Charles Perrault. Seu famoso *Parallèle des Anciens et des Modernes* discute os vários campos em seções separadas que refletem um sistema: o segundo diálogo é dedicado às três artes visuais, o terceiro à eloquência, o quarto à poesia e o quinto às ciências¹⁶². A separação das belas-artes e das ciências é

¹⁵⁹ Brunetière (120) ressalta que Perrault estendeu a discussão da crítica literária para uma estética geral, recorrendo às outras artes e até às ciências. Os precursores italianos da *Querelle* não tinham um sistema das artes e das ciências comparável àquele de Perrault ou Wotton, ver acima, nota 128.

¹⁶⁰ Rigault (323 s.) reconhece essa distinção em Wotton, e Burry (104 s. e 121 ss.) a atribui a Fontenelle e Wotton. Veremos que ela está presente também em Perrault. Para Wotton, ver abaixo.

¹⁶¹ Fontenelle (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688, em suas *Oeuvres* IV [Amsterdam, 1764], 114-31, esp. 120-22) admite a superioridade dos antigos na poesia e na eloquência, mas salienta a superioridade dos modernos na física, medicina e matemática. É significativa a ênfase no método mais rigoroso introduzido por Descartes.

¹⁶² Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 4 vols. (Paris, 1688-96). Esses são os temas tratados no quinto diálogo (vol. 4, 1696): astronomie, géographie, navigation, mathématiques (geometria, álgebra e aritmética), art militaire, philosophie (logique, morale, physique, métaphysique), médecine, musique, jardinage, art de la cuisine, véhicules, imprimerie,

quase completa, apesar de ainda não totalmente pensada, já que a música é tratada no último livro entre as ciências, enquanto em seu poema, *Le Siècle de Louis le Grand*, que deu origem a toda a controvérsia, Perrault parece conectar a música com as outras artes¹⁶³. Além disso, em seus prefácios, Perrault declara explicitamente que, pelo menos no caso da poesia e da eloquência, onde tudo depende do talento e do gosto, o progresso não pode ser afirmado com a mesma confiança que no caso das ciências que dependem de medições¹⁶⁴. Igualmente interessante, embora não relacionado com a *Querelle*, é outro escrito de Perrault, *Le Cabinet des Beaux Arts* (1690). O qual é uma descrição e explicação de oito pinturas alegóricas encontradas no estúdio de um cavalheiro francês a quem o trabalho é dedicado. No prefácio, Perrault opõe o conceito *Beaux Arts* ao tradicional *Arts Liberaux*, que ele rejeita¹⁶⁵ e, em seguida, lista e descreve as oito “Belas-Artes” que o cavalheiro representou para se adequar ao seu gosto e interesses: *Éloquence, Poésie, Musique, Architecture, Peinture, Sculpture, Optique, Méchanique*¹⁶⁶. Desse modo, no limiar do século XVIII, estamos muito próximos do sistema moderno de Belas-Artes, mas ainda não o alcançamos completamente, como a inclusão da Ótica e da Mecânica mostra, claramente. As flutuações do esquema demonstram quão lentamente emergiu a noção que, para nós, parece completamente óbvia.

artillerie, estampes, feux d’artifice.

¹⁶³ Este é o grupo no poema (*Parallèle*, vol. I (Paris, 1693), 173 ss.): oratória, poesia, pintura, escultura, arquitetura, jardinagem, música. No segundo diálogo, Perrault também compara as artes visuais, repetidamente, com a música, a qual ele chama de *bel art* (146 e 149). Outra obra conectada com a *Querelle*, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, de Francois de Callière (Amsterdam, 1688; 1ª ed., Paris, 1687), trata principalmente de poesia e eloquência, mas oferece uma seção (Livro 11, p. 213 ss.) à pintura, escultura e música. Isso é apresentado no título da tradução anônima para o inglês: *Characters and Criticisms, upon the Ancient and Modern Orators, Poets, Painters, Musicians, Statuaries, and other Arts and Sciences* (Londres, 1705). Cf. A. C. Guthkelch, *The Library*, 3ª ser., vol. 4 (1913), 270-84.

¹⁶⁴ “Si nous avons un avantage visible dans les Arts dont les secrets se peuvent calculer et mesurer, il n’y a que la seule impossibilité de convaincre les gens dans les choses de gout et de fantaisie, comme sont les beautez de la Poésie et de l’Eloquence qui empesche que nous ne soyons reconnus les maîtres dans ces deux Arts comme dans tous les autres” (*Parallèle I* [Paris, 1693], prefácio). “Les Peintres, les Sculpteurs, les Chantres, les Poètes / Tous ces hommes enfin en qui l’on voit regner/ Un merveilleux sçavoir qu’on ne peut enseigner” (*Le génie*, verse epistle to Fontenelle, *ibid.*, 195 s.). “Si j’avois bien prouvé, comme il est facile de le faire, que dans toutes les Sciences et dans tous les Arts dont les secrets se peuvent mesurer et calculer, nous l’emportons visiblement sur les Anciens; il n’y auroit que l’impossibilité de convaincre les esprits opiniastres dans les choses de gout et de fantaisie, comme sont la plupart des beautez de l’Eloquence et de la Poésie, qui pust empescher que les Modernes ne fussent reconnus les maîtres dans ces deux arts comme dans tous les autres” (*ibid.*, 202). Cf. também vol. III, prefácio. Em sua conclusão geral, (IV, 292 s.) Perrault também exclui a poesia e a eloquência de sua prova da superioridade dos modernos.

¹⁶⁵ “Après avoir abandonné cette division (das sete artes liberais), on a choisi entre les Arts qui méritent d’être aimés et cultivés par un honnête homme ceux qui se sont trouvées être davantage du goût et du genie de celui qui les a fait peindre dans son cabinet” (p. 1 s.).

¹⁶⁶ Eloquência, poesia e música são reunidas em um grupo, como o são as três artes visuais. (p. 2).