



TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO: ENSAIO SOBRE AS TENACIDADES DA BELEZA

Marcelo Moraes Caetano¹

TRADITION AND CONTRADICTION: ESSAY ON THE TENACITY OF BEAUTY

TRADITION UND WIDERSPUCH: ESSAY ÜBER HARTNÄCKIGKEIT DER SCHÖNHEIT

1 Psicanalista, Professor Adjunto de Língua Portuguesa e Filologia Românica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), membro efetivo da Academia Brasileira de Filologia (cadeira 38), do PEN Clube do Brasil (Rio-Londres), da *Académie des Arts, Sciences et Lettres de Paris*, da *Academia de Letras y Artes de Chile* e de outras instituições culturais no Brasil e no exterior. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3481521669605440> Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-4900-5593> E-mail: marcelomcaetano@gmail.com

RESUMO

A biografia do belo percorre uma estrada longa, que decidimos reconstruir do ponto de vista da historicidade e da epistemologia (teoria do conhecimento) ocidentais. Ela nasce nos pré-socráticos, com noções que atrelam a beleza à (im)permanência. Seu registro mais loquaz se apresenta pela primeira vez em Platão (2021) e, divergindo ou complementando sem mestre, em Aristóteles (2008). Desde então, a partir do conceito central de *Logos*, o que se percebe é que o belo está ligado indissolúvelmente à ideia de abstração, pureza, divindade. Nas Renascenças (italiana e nórdica), o belo começou a mostrar de modo mais nítido que não encontrava em seu âmago oposições consistentes, uma vez que se aproximava do absoluto. O Barroco, retomando potências medievais, reinsere a obscuridade e a fealdade para realçarem o belo (Caetano, 2024b). Por sua vez, o Romantismo retoma Aristóteles e traz, a partir de Kant (1998), uma “lógica da beleza” (Baumgarten, 2007), que, entretanto, precisa ser comunicada a todas as pessoas. Como quer que seja, o belo, em sua manifestação mais patente, que é a arte, precede a necessária contextualização do ser humano nos seus âmbitos histórico, cultural, antropológico, como demonstraram as Psicanálises de Freud (2011) e Jung (2011a, 2011b).

Palavras-chave: Beleza. Tradição. Contradição.

ABSTRACT

The biography of beauty goes to a long road, which we decided to reconstruct from the point of view of Western historicity and epistemology (theory of knowledge). It was born in the pre-Socratics, with notions that link beauty to (im)permanence. Its most loquacious record appears for the first time in Plato (2021) and, diverging or complementing his master, in Aristotle (2008). Since then, based on the central concept of *Logos*, we can see that beauty is inextricably linked to the idea of abstraction, purity, divinity. In the Renaissance (Italian and Nordic), beauty shows in a clearer way that oppositions cannot actually survive at its core, as it approached the absolute. The Baroque, resuming medieval powers, reinserts darkness and ugliness to highlight the beautiful (Caetano, 2024b). Romanticism takes up Aristotle and brings him back, based on Kant (1998), taking a “logic of beauty” (Baumgarten, 2007), which, however, needs to be communicated to all people. Whatever it may be, beauty, in its most obvious manifestation, which is art, precedes the need to contextualize the human being in its historical, cultural and anthropological spheres, as demonstrated by the Psychoanalyses of Freud (2011) and Jung (2011a, 2011b).

Keywords: Beauty. Tradition. Contradiction.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Biographie der Schönheit hat einen langen Weg zurück, den wir aus der Sicht westlicher Geschichtlichkeit und Epistemologie (Wissenstheorie) rekonstruieren wollten. Es entstand in der Vorsokratische Zeit mit Vorstellungen, die Schönheit mit (Un-)Beständigkeit verbanden. Die geschwätzigste Aufzeichnung erscheint erstmals bei Platon (2021) und, abweichend oder ergänzend der Meister, bei Aristoteles (2008). Basierend auf dem zentralen Konzept des *Logos* lässt sich seitdem erkennen, dass Schönheit untrennbar mit der Idee von Abstraktion, Reinheit und Göttlichkeit verbunden ist. In der Renaissance (italienisch und nordisch) die Schönheit deutlicher begann zu zeigen, dass sie in ihrem Kern keine konsistenten Gegensätze fand, da sie sich dem Absoluten näherte. Der Barock, der seine mittelalterliche Macht wiedererlangt, fügt Dunkelheit und Hässlichkeit wieder ein, um das Schöne hervorzuheben (Caetano, 2024b). Die Romantik wiederum greift Aristoteles auf und bringt in Anlehnung an Kant (1998) eine Logik des Schönen (Baumgarten, 2007) mit, die jedoch allen Menschen vermittelt werden muss. In jedem Fall, Schönheit geht ein offensichtlichsten Manifestation, der Kunst, der notwendigen Kontextualisierung des Menschen in seinen historischen, kulturellen und anthropologischen Sphären voraus, wie die Psychoanalysen von Freud (2011) und Jung (2011a, 2011b) zeigen.

Schlüsselwörter: Schönheit. Tradition. Widerspuch

A beleza e o *Logos*: abstrações divinas ou concretudes humanas?

A civilização ocidental tem estabelecido uma relação com o epifenômeno da beleza que lança raízes em diversas fontes de conhecimento. Podemos falar mais especificamente e conciliar tais raízes aos quatro estilos prototípicos das epistemologias, empiristas ou racionalistas – a filosofia, a ciência, a arte e a teologia –, com todos os desdobramentos advindos de cada uma delas.

É preciso compreender que essas fontes são frequentemente paradoxais, dicotômicas, ou, por outro lado, dialéticas, binomiais, fazendo conviver ideias, epistemes, teorias e metodologias que ora se contradizem, ora se complementam. Assim acontece, por exemplo, quando a beleza e suas manifestações estão albergadas sob o apanágio de ocorrências que se exprimem pela metafísica, pelas abstrações, pela tradição, pelo antigo, pelo arquetípico, pelo nobre, pelo sublime, em contraposição a tudo o que vem abrangido pela chancela física, concreta, da inovação, do novo, do prototípico, do plebeu, do mundano. Estamos a esboçar um primeiro par que se completa, apresentado por Kant em sua célebre bipartição de numinoso e fenomênico.

Essa questão que põe em lados opostos a abstração e a concretude, para estabelecermos a metonímia mais fiel a que podemos chegar até aqui, tem sua gênese, se quisermos permanecer no pensamento ocidental, na tríade ateniense encabeçada por Sócrates e Platão, de um lado, e Aristóteles, de outro (Caetano, 2024b). Trata-se, contudo, de uma gênese mediata, e não imediata, pois veremos que houve antecessores a eles.

O posicionamento de Platão (2021), perpetuando o de Sócrates, seu mestre, era no sentido de que o plano das ideias constituía o grande e legítimo manancial do bem e do belo, ao passo que, abaixo desse plano ideal, porta-voz do *Logos*, ia havendo progressivamente uma degeneração rumo às coisas concretas e, mais abaixo, ao simulacro dessas coisas. Para Platão, a arte era, então, primordialmente uma espécie de dege-

nerescência das ideias abstratas, e nessas ideias, sim, residiria o belo, o bem e o puro em sua essência incorruptível.

O pensamento platônico excetuava algumas poucas artes como relativamente expoentes do bem e do belo presentes nas ideias, como era o caso, para ele, da arte egípcia, uma vez que esta não se propunha a *simular* a coisa ou as ideias, já que era matemática, no que Platão revela seu pendor para seguir outro de seus ídolos, o pré-socrático Pitágoras. Devemos lembrar que a própria escrita era considerada por Platão (e mais ainda por Sócrates) uma forma ilegítima de representação da pureza, do bem e do belo que somente as ideias, em suas concepções, poderiam arcar. O *Logos*, reiteramos, não se prestava a representações, nem artísticas, nem escritas. Seu texto *Fedro* retrata essa preexistência da fala, concebida como natural e venerável, num impulso que Derrida (2008), em sua *Gramatologia*, vai desconstruir, inverter (dando primazia e até anterioridade à escrita, e não à fala), apontando o que ele chamou de uma “metafísica da presença”, tanto em Platão quanto nas Linguísticas modernas.

A respeito de outra discussão sobre onde haveria anterioridade/posterioridade, seguindo a dicotomia saussuriana de *langue* (“língua”) e *parole* (“discurso”), Gardiner (1951) nos oferece contribuição importantíssima, já que, para ele, discípulo britânico do próprio Saussure, a *langue* (em inglês, *language*) precede a *parole* (*speech*) do ponto de vista estático, ao passo que a *parole* (*speech*) precede a *langue* (*language*) do ponto de vista genético.

Obviamente a relação entre língua e discurso, e possíveis articulações sobre anterioridade e posterioridade, pode alcançar a inteligente e arguta distinção entre os pontos de vista estático ou genético, como o fez Gardiner. Já a distinção entre língua falada e língua escrita não poderia se patentear numa linha cronológica, já que constituiria verdadeira tautologia ou “pergunta sem sentido”, para aludir à falácia homônima.

Ocorre que o ser humano, do ponto de vista meramente temporal,

falou antes de escrever. Há quem mapeie o *homo sapiens* com centenas de milhares de anos de existência, ao passo que a escrita só apareceu entre nós, até onde sabemos, há parcimoniosos cinco ou seis mil anos. No entanto, a perspicaz provocação de Derrida, ao deslocar a escrita para “antes” da fala, confrontando diretamente o próprio Platão pela via de seu *Fedro*, permite-nos uma reflexão que eu próprio travarei adiante, que diz respeito à questão de que, sem a escrita, a nossa civilização e mesmo a nossa cultura, nos sentidos contemporâneos, não subsistiriam. A precedência da escrita sobre a fala é, portanto, aqui, um artifício metodológico para se confirmar a existência das sociedades como as imaginamos ou forjamos contemporaneamente. A literatura, em sua feição de arte, dialógica com as tradições e rupturas do passado, é a forma artística da língua escrita, e condensa o belo (de uma forma ou de outra) em suas engrenagens e manejos estilísticos.

O arquitexto *Gramatologia*, de Derrida, tem o mesmo radical de gramática, gramatização (de Auroux), gramaticalização (de Meillet), gramatologia, gramaticografia, radical que significa “letra” ou, metonimicamente, “língua escrita”. Todas essas ciências, como observamos, são formas de preservar a linguagem e as línguas específicas, vernáculas ou clássicas, o que se perfaz com instrumentos e compêndios de língua escrita, e não falada. Devemos ser aguçados e observar Platão de modo epilinguístico, ao percebermos que, embora ele seguisse as ideias de Sócrates sobre a primazia e onipotência da palavra falada, foi por desobedecer ao seu mestre Sócrates e escrever suas ideias que essas puderam, de fato, perenizar-se.

Isso, no entanto, não diminui nem contradiz o valor do autor de *Apoloia de Sócrates, Protágoras, Górgias, Crátilo, República, Parmênides, Timeu*. Devemos lembrar, portanto, que, para Platão, o *Logos* e sua quintessência pousavam irreduzivelmente no plano das ideias. Querer deslocá-lo desse patamar magnânimo representaria uma heresia contra o que, sob a perspectiva platônica, o *Logos* representava: a pureza, o ab-

soluto, o imaculado, o bem, o belo, o sagrado.

É interessante observar que São Jerônimo, na sua tradução latina da Bíblia, a *Vulgata*, traduziu *Logos* ora como *Verbis* (que por sua vez foi traduzido para os vernáculos como *palavra*, *verbo* ou *ação*, como no versículo “no princípio era o verbo”, de São João), ora como *Verdade*, ora até mesmo como *Deus* (como no mesmo versículo joanino, quando se traduz “e o verbo era Deus”). Se remontarmos ao pensamento ático-jônico, ao grego koiné e à visão de Sócrates e Platão, poderemos considerar que de fato essa polissemia era plausível para o conceito de *Logos*, além de outros sentidos igualmente válidos. A polissemia e a pluralidade semântica, e não a literalidade, perfaziam o cerne do pensamento do idioma que exprimia os conceitos na Grécia em sua antiguidade clássica.

Já para Aristóteles (2008), a arte foi alçada como uma expressão também passível de falar pelo *Logos*, sendo guindada ao estatuto de uma espécie de lógica própria, imanente, ao contrário de Platão, seu mestre e preceptor por décadas. A arte, a partir daí, de fato passou a ser encarada como uma linguagem própria, que podia exprimir os conceitos mais sublimes, assim como a palavra escrita. Aristóteles tampouco via um mal, um problema ou sequer uma degeneração na simulação das ideias (observe-se mais uma vez que *simulacro* era, para Platão, um ponto de degeneração máxima do *Logos*), característica que o Estagirita considerava central para as artes, o que ele presentificou, na sua *Arte poética*, no seu conceito de *mimese*.

Desse modo, Aristóteles trouxe para nós a possibilidade de fruirmos o bem e o belo, e até mesmo o puro e o sagrado (presentes no plano das ideias), de modo não mais abstrato, mas, sim, concreto. Rafael de Sanzio immortalizou essa dupla de abstração-concretude, respectivamente em Platão e Aristóteles, no centro de seu quadro *Escola de Atenas*, que repousa no Vaticano, em que Platão aponta o dedo indicador sobranceiro para cima (as ideias abstratas), ao passo que, ombreado a ele, Aristóteles aponta a mão aberta espalmada para o meio (as coisas e suas repre-

sentações artísticas ou escritas).

Essa oposição conceitual não se perdeu jamais das filigranas do pensamento ocidental. Como quer que seja, ainda que refutada por Sócrates e mais ainda por Platão, a arte (quase) sempre foi compreendida como linguagem. Veremos que a arte transcende essa categoria e pode, anteriormente e posteriormente a ela, relacionar-se a outros orbes da condição humana.

Quando concebida como linguagem, podemos questionar se a arte se reveste dessa linguagem para expressar a forma pura e portadora do bem e do belo, ou não. O fato, porém, é que a arte pode ser delineada como linguagem por deter: 1) comunicabilidade (ser interpessoal ou intersubjetiva), o que se traduz na sua necessidade de ser comungada entre as pessoas, e, igualmente; 2) a potência de expressar ideias que, de outra forma, ficariam resguardadas nos recônditos e nas fímbrias do pensamento (intra) pessoal mais profundo e abismático.

O pai da linguística moderna enquanto ciência da linguagem, o suíço Ferdinand de Saussure, teve em Eugenio Coseriu um de seus mais importantes intérpretes, que, como veremos na citação a seguir, em pleno século XX, e para descrever uma ciência, palmilhou as pegadas de Platão e de Aristóteles para designar a linguagem, qualquer que seja ela, como detentora dessa dupla de faculdades que expusemos há pouco:

[...] para que adquiram precisão e fundamento mais sólido, as distinções na linguagem devem ser feitas de dois pontos de vista: 1) do ponto de vista da relação com o falante (I – fenômenos relacionados com o sujeito; II – fenômenos desligados do sujeito); e 2) do ponto de vista do plano de abstração considerado (a – fenômenos considerados num grau inferior de formalização, praticamente fenômenos concretos, e b – fenômenos considerados num grau superior de formalização, entidades abstratas) (Coseriu, 1979, p. 56).

Podemos dizer que foi em grande parte graças a Aristóteles que a arte ganhou certidão de cidadania e, até, parafraseando Hjelmslev (1943), diploma de nobreza. Ao possibilitar que o *Logos* descesse do altar das abstrações formais para o púlpito e a assembleia das concretudes funcionais, Aristóteles permitiu que o ser humano vasculhasse com um fãl o terreno do puro e do sagrado, podendo participar, como convidado, do banquete salvífico da beleza que somente os deuses, até então, poderiam prelibar com néctar e ambrosia no altaneiro Olimpo. O magnífico pôs os dois pés no húmus e viu que não se sujava com isso, do mesmo modo como no *Mito*, e não no *Logos*, o fogo de Prometeu fora trazido dos mesmos deuses olímpicos para iluminar a trajetória humana, sem se sujar com absolutamente nenhuma contingência terrena, pois a natureza do fogo é intrínseca e inarredavelmente pura e imaculada, esteja ele com os deuses, esteja ele com os humanos.

A questão do sagrado e do simbólico na beleza, com suas profundezas e alturas

O sagrado, a propósito, como muito atiladamente descreve Nicolescu nesta citação, se mostrará não como algo intangível, imaterial, diáfano, mas, ao invés disso, como algo “irreduzivelmente real no mundo”, unindo o *Logos* de Platão ao de Aristóteles, e pondo sobre eles, epilinguisticamente, o selo mais inefável da beleza e sua complexidade igualmente irreduzível:

O problema do *sagrado*, compreendido como presença de alguma coisa *irreduzivelmente real* no mundo, é incontornável por qualquer abordagem racional do conhecimento. Podemos negar ou afirmar a presença do sagrado no mundo e em nós mesmos, mas sempre somos obrigados a nos referir ao sagrado para podermos elaborar um discurso coerente sobre a Realidade.

O sagrado é aquilo que liga. Ele se une, pelo seu sentido, à origem etimológica da palavra “religião” (*religare* – religar), mas ele não é, em si mesmo, atributo de uma ou outra religião: “O sagrado não implica na crença em Deus, em deuses ou espíritos. É... a experiência de uma realidade e a origem da consciência de existir no mundo” – escreve Mircea Eliade. Sendo o sagrado, antes de mais nada, uma experiência, ele se traduz por um sentimento – o sentimento “religioso” – daquilo que une os seres e as coisas e, conseqüentemente, ele induz, nas profundezas do ser humano o *absoluto respeito* pelas diferentes alteridades unidas pela vida comum numa única e mesma Terra.

A abolição do sagrado levou à abominação de Auschwitz e aos vinte e cinco milhões de mortos do sistema stalinista. O respeito absoluto pelas diferentes alteridades foi substituído pela pseudo-sacralização de uma *raça* ou de um *novo homem*, encarnado por ditadores elevados à posição de divindades.

A origem do totalitarismo está na abolição do sagrado. O sagrado, enquanto experiência de um real irreduzível, é efetivamente o elemento essencial na estrutura da consciência e não um simples estágio na história da consciência. Quando este elemento é violado, desfigurado, mutilado, a História torna-se criminosa. Neste contexto a etimologia da palavra “sagrado” é altamente instrutiva. Esta palavra vem do latim *sacer*, que quer *dizer aquilo que não pode ser tocado sem sujar*, mas também *aquilo que não pode ser tocado sem ser sujado*. *Sacer* designava o culpado destinado aos deuses dos infernos. Ao mesmo tempo, por sua raiz indo-europeia *sak*, o sagrado está ligado ao *sanctus* [santo]. Esta dupla face, sagrado e maldito, do *sacer* é a própria dupla face da História, com seus balbuceios, suas contorções, suas contradições que dão, às vezes, a impressão de que a História é um conto de loucos.

“Nosso século, com a psicanálise, redescobriu os demônios no homem – a tarefa que nos aguarda agora é de redescobrir seus deuses” – dizia André Malraux em 1955. (Nicolescu, 1999, p. 137-138)

Toda a concepção de uma lógica simbólica ou estética é ligada à questão do sagrado, uma vez que “simbólico” (“aquilo que une, religa”) se opõe etimologicamente a “diabólico” (“aquilo que desune, desliga”) (Jung, 2011b). Essa lógica do símbolo, que achou, após a pena aristotélica, sua terra pátria, foi anunciada fortemente nos albores do Romantismo por Baumgarten, no século XVIII, e preconizada por Cassirer no século XX. Com efeito, foi com a obra *Aesthetica* (dos anos 1750) que Alexandre Baumgarten (2007) trouxe à luz o primeiro ensaio sobre a lógica da imaginação, cotejando a verdade do *Logos* (ou lógica) a uma verdade estética. A sua formulação preconizava uma teoria do belo, encontrada também em Kant.

Ao lado dos movimentos antecedentes a Baumgarten, o Iluminismo e o Neoclassicismo, que viam o belo como um retorno ao *Logos* platônico-aristotélico (enfim, uma síntese de ambos), o espírito romântico sonhava o mesmo belo, porém com duas outras categorias de Aristóteles que complementavam o seu *Logos*, quais sejam o *Ethos* (coletivo, ético) e o *Pathos* (passional, emotivo). Podemos parafrasear Aristóteles com um pequeno trocadilho reconhecendo que, no mestre de Estagira, o *Logos* era *efetivo*, enquanto o *Ethos* e o *Pathos* eram *afetivos*. E cada um, a seu modo, expunha a beleza.

Com efetividade e afetividade unidas se estabeleciam modos de percepção ao sensível tão alardeado, antes da torrente romântica, por Descartes. Se a aparente exatidão dos neoclássicos Haydn e Mozart encontra o delta dos românticos Liszt, Chopin, Brahms ou Schumann (tendo como elos Schubert e Beethoven), isso prova que não há, desde que o cérebro e o coração de Aristóteles o denunciaram, qualquer contradição entre

a racionalidade (*Logos*) e a passionalidade (*Ethos* e *Pathos*). Tampouco Voltaire colidiria com Goethe. Iluminismo/Neoclassicismo e Romantismo se encontraram na régua do tempo e logo reconheceram afinidades eletivas uns com os outros.

A ligação entre o Romantismo e a Alemanha, é preciso sublinhar, é umbilical. Como eu digo em outro texto meu, que peço licença para citar aqui, o ancoramento no mundo a partir de uma vivência romântica era um caminho quase inescapável para o Império Alemão, que, a bem dizer, desde Lutero e Guttemberg, queria se desvencilhar dos espectros colossais da França e da Inglaterra a assombrarem-na:

A identidade cultural – ou ao menos a sua busca – tem sido elemento incontestável na formação de indivíduos e de coletividades desde, no mínimo, o início do Neolítico, com a Revolução Agrícola (mais de 12 mil anos atrás), e o início da Idade dos Metais, com a Revolução da Escrita (cerca de 6000 anos atrás).

No caso da Alemanha, os marcos da “Germânia” (ou “Hermania”, “terra dos irmãos”, em latim), que fundaram a mais ostensiva dinastia europeia, a dos Habsburgo; que praticamente inventaram a infalibilidade da tática da guerrilha, com Aníbal; que atestaram a quimérica convivência entre o Sacro Império Romano-Germânico e a Reforma Protestante de Lutero e Calvino; que observaram, mudos, por séculos, verdadeiras hidras de Lerna como o Império Austro-Húngaro, a Tchecoslováquia, a Iugoslávia, Weimar, Boêmia, entre outras peripécias; esses marcos necessitavam, após a “Revolução intelectual” dos séculos XVI, XVII e XVIII, enfim, de um rosto. O Romantismo estava aí bem a calhar.

Afirmar-se, muitas vezes, ou quase sempre, requer negar-se anteriormente. E não apenas negar-se: negar o outro tam-

bém é *sine qua non* para a difícil equação de inventar-se dos escombros e escolhos que se têm. E que *não* se têm. É o que Secchin nos ensinará adiante sobre os primeiros românticos brasileiros, que precisaram seguir a sintaxe lusitana, mas “denegar” (a expressão precisa é do próprio Secchin) a lusitanidade para afirmar a brasilidade.

Dois elementos, assim, podem ser apontados, mais de imediato, na fertilidade de terreno que a futura Alemanha demonstraria para arar a sebe do Romantismo. O primeiro deles diz respeito ao que se queria: uma face cultural, um “eu-nação” contrário ao “você-estrangeiro”; trata-se da face afirmativa ou associativa da formação antropológica de que falei. O segundo elemento diz respeito ao que *não* se queria: nem o Iluminismo de Isaac Newton, Hume, D’Alembert ou Voltaire, nem a monarquia nos moldes britânicos, guilhotinada em parte do mundo pelo roldão napoleônico; estamos diante da face negativa ou dissociativa da questão.

O desaire que representava demonstrar-se passional ou, até mesmo, fraco encontrou fogo cruzado na eloquência precisa (suíça) de Rousseau, mas foram Schiller e Goethe, os românticos alemães, que obtiveram o melhor resultado na intrincada equação entre dizer “sim” a uma face e “não” à outra do mesmo torvelinho, como um verdadeiro Deus Janus ou Janeiro, com uma face para o passado e outra para o futuro. Equilibrado justamente sobre o frágil dínamo da instabilidade (que Hegel virá a somatizar aos pósteros).

Mário de Andrade trata indiretamente do pano de fundo alemão em seu “idílio” *Amar, verbo intransitivo*, em que é dado a uma germânica madura o introduzir nos mistérios do amor o menino brasileiro, que se revelará malandro (na minha acepção machadiana do termo) de nascença. (Caetano, 2024b, p. 105-106)

Alguns séculos depois do Romantismo, Merleau-Ponty falará do alvorecer de um grande “Irracionalismo” no pensamento ético-estético do ocidente, querendo dizer, com isso, que nomes como Nietzsche, Schopenhauer, Freud, Marx, Foucault atreveram-se a retirar do ser humano suas arcangélicas asas da razão pura e do juízo puro kantianos (observe-se a presença alemã e sua articulação com o que eu disse em minha citação), quase onipresentes na tradição humanista até então. Esses pensadores arremessaram o ser humano, e sua dignidade vertiginosa, nos vales das sombras e das contradições de um mundo guiado pela “representação”, pela “vontade”, pelo “desejo”, pelo “inconsciente”, pela “tragédia”, pela “luta de classes”, pela “microfísica do poder”. Pelo “reino das sombras”, como diria Lefebvre (1988) sobre esses autores, sombras, enfim, inevitavelmente projetadas toda vez que a luz se ergue; e diretamente proporcionais à estatura dessa própria luz, como Jung preconizaria ao investigar o(s) inconsciente(s) descrito(s) por seu mestre, Freud (2011).

Aliás, não por acaso Jung via na arte a única expressão capaz de reproduzir a integralidade do(s) inconsciente(s). Do inconsciente pessoal ao coletivo, e para além dele, como mapearam Weil, Leloup e Crema (cf. Caetano, 2024a), a arte, somente ela, e uma inevitável beleza que lhe é intrínseca, teria o condão de dizer o que as palavras apenas, em verdade, tentam esconder. Essa relação da palavra com o que se omite, e não com o que se apresenta e fulgura, é o cerne da própria Psicanálise no molde inaugural de Freud, por exemplo quando o mestre austríaco nos fala sobre “atos-falhos”, “projeções” (aliás, conceito retirado de Platão e sua *Alegoria da caverna*), “cura pela fala” etc., ideias que se desdobraram com grande fertilidade sobre campos da Linguística como a Análise do Discurso e mesmo a Pragmática (Caetano, 2022).

A arte – e, portanto, o belo –, para Jung, desvela tudo aquilo que a palavra vela; desoculta tudo aquilo que a palavra oculta; desoprime tudo aquilo que a palavra oprime. Todos os inconscientes se encontram, se dizem e se contradizem, numa espécie de epifania, em que, conforme

Caetano (2024a), a *Tiefenpsychologie* (“psicologia das profundezas”) e a *Hohenpsychologie* (“psicologia das alturas”) se entrecruzam, por exemplo como foi previsto por Frankl e sua busca pelos sentidos da vida, quando preconizou “Deus no inconsciente” (voltando ao *Logos* platônico-aristotélico, na sua Logoterapia).

A arte como linguagem e suas tradições e contradições atravessando o belo

Nesse sentido, a arte é, sim, uma forma de linguagem; mas uma linguagem que parte das entranhas do abissal soturno e voa em direção aos ecúmenos luminescentes do sublime, dotando o ser humano daquilo que sempre foi procurado como na arquetípica busca interior de Ariadne no Dédalo: a dignidade humana. Nise da Silveira, a discípula brasileira de Jung, que dividiu a cela e as memórias do cárcere com Graciliano Ramos, seguiu seu mestre e propugnou pelo restabelecimento dessa dignidade humana, no meio dos mosaicos, fragmentos e estilhaços da loucura em suas labirínticas psicoses, através (e a partir) da arte. Esta, assim, só pode ser, nesse contexto, a própria beleza em sua complexidade infinita, ora introvertida, ora extrovertida (retornando a Jung), ora convoluta, ora expansiva, ora *Eusebius*, ora *Florestan* – para remetermos ao par de Schumann em seu *Carnaval opus 9*, que inspirou Jung a escrever sua obra *Tipos psicológicos* (Jung, 2011a).

A arte, então, e apesar de todos os senões elencados, surge de imediato como a manifestação que, com mais assertividade, apontaria para as questões do belo, numa espécie de tradição primeiramente oral e posteriormente canônica. É claro que não podemos negar essa constatação, lembrando, contudo, exatamente na contracorrente que nosso título já sugere ao falar em contradição, que, passado o encantamento com a dádiva aristotélica, que trazia ao âmbito humano o halo de pureza e sacra-

lidade que o ideal platônico via apenas nas abstrações, criando aí uma tradição altamente afeita às concepções de arte, muitos dos chamados movimentos artísticos pressupuseram em seus âmagos, ao menos aparentemente, não o belo, o bem, o harmônico, o coerente, o equilibrado, o racional, o ativo, mas, sim, seus (inexatos) opostos: o feio, o mal, o caótico, o incoerente, o desequilibrado, o irracional, o profundo. Assim, a tradição e a contradição permeiam a biografia da arte e, com ela, do belo.

A acepção que T.S. Eliot empresta à noção de “tradição” será aplicada à arte, e trata de forma particular o que se poderia conceber como uma espécie de cânone (necessariamente amparado pelo belo, como percebemos nesse autor) para a possibilidade de “arma da crítica” em relação à qualidade de uma obra artística. A tradição, em Eliot, possui um duplo papel, digamos, de elemento estabilizador e desestabilizador (onde contém, portanto, a tradição e a contradição que trago no título deste ensaio) das obras de arte presentes e futuras, numa relação incontornável com o passado.

A tradição, para o autor, constitui um corpo orgânico e provisório de obras capaz de negar-se a si mesmo e de reconstituir-se a todo instante. Quando eu insiro a crítica à *Pauliceia desvairada* em outra obra minha (Caetano, 2024b), em que Mário de Andrade cita Johann Sebastian Bach, eu enveredo, naquela obra, assim como o farei neste texto, às interpretações “retórica” ou “mecânica” de Bach ao piano, amparando-me no fato de eu ser pianista clássico.

Ouçamos algo do que Eliot tem a dizer, em 1919, sobre a tradição, em texto que é considerado um pilar desse conceito articulado ao de historicidade e cânone artístico:

Nos textos ingleses é raro falarmos de tradição, embora ocasionalmente utilizemos essa palavra para lamentar a sua ausência. Não sabemos nos referir à “tradição” ou a “uma tradição”; quando muito, empregamos o adjetivo para dizer que a poesia de fulano é “tradicional” ou mesmo “muito tra-

dicional”. A palavra só ocorre talvez raramente, exceto numa frase de censura. Ao contrário, ela é vagamente aprobatória, se envolver, como no caso de um trabalho reconhecido, alguma deleitosa reconstrução arqueológica. É difícil tomarmos a palavra agradável aos ouvidos ingleses sem essa cômoda referência à tranquilizadora ciência da arqueologia.

[...]

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que toma um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (Eliot, 1989, p. 37-39)

Observemos uma introdução ao conceito de historicidade (e até mesmo, embora anacrônico, de materialidade histórica) como pertinente à

descrição da arte e do belo de suas passagens da mera tradição oral e informal para uma tradição canônica e formal. O belo e sua sacralidade, no pressuposto humano, não podem abrir mão da historicidade, já que a primordialidade pura e simples (uma visão social desvestida da história), que pertence às tradições “canônicas” de muitas culturas na Terra, não se sustentaria em nossa atual configuração antropológica ocidental. Mesmo o belo (o sublime e sagrado) necessita do histórico (o mundano e profano); donde se pode concluir num truísmo que o belo é ao mesmo tempo sublime e sagrado, mundano e profano.

Portanto, a separação espartana de categorias que parecem opor-se ao belo acaba se revelando como estratégia artificiosa e falaciosa, na medida em que o belo, como forma de expressão, como efeito pretendido e recepcionado, ou como meta ulterior de ascese estética subjetiva, contém em si aspectos que, de modo raso e superficial, poderiam ser considerados como seus opostos, mas que não o são.

Quando pensamos na Renascença, por exemplo, costumamos nos ater às apolíneas e solares concepções italianas de Da Vinci, Michelangelo, Donatello, Mirandola, esquecendo-nos, frequentemente da chamada Renascença Nórdica, da qual os primitivos flamengos são grandes prógonos, que se alavancavam a partir de percepções dionisíacas e lunares, e até grotescas, como conseguimos averiguar em Van der Weiden, Eyck, Christus, Bosch. Como vemos, “o grande Irracionalismo” já dava seus primeiros vagidos muito antes mesmo do que descreveu Merleau-Ponty. Podemos lembrar que os próprios escritores e poetas desse período e um pouco depois, mas ainda na Idade Média, sóiam ser desabusados e aviltar a *sprezzatura* de Castiglione com obras popularescas e vis como fizera Rabelais em *Gargantua e Pantagruel*.

Até muito antes disso, na informalmente chamada “Renascença dos séculos XII e XIII” – que ostentou o busílis da pureza e beleza humanas em São Francisco de Assis, em Santa Hildegard von Bingen, em John of Salisbury, em Bernard de Chartres –, as gárgulas de uma catedral como

Notre-Dame de Paris protegiam com sua fealdade deformada o bem, o puro, o sagrado – o belo. É interessante lembrar que Maslow, o psicólogo das experiências-pico, costumava afirmar que a humanidade só deveria ser considerada em sua parcela correspondente aos homens e mulheres santas, independentemente da tradição religiosa específica, já que a santidade corresponderia a uma trilha em direção à plenitude, que, como o próprio conceito explicita, corresponde a uma integração entre o que, no mundo fenomênico, mas não no numinoso, pode-se classificar como oposição. Não por acaso Dante (1979) prega, aqui em paráfrase, que “o caminho para o paraíso precisa passar pelo inferno”. Nesse sentido, a santidade está ligada ao belo, e este, numa abrangência muito mais ampla do que o costumeiramente aventado, abarca em si não apenas a luminosidade, mas também as trevas.

Dessa comunhão, autoaceitação, do “conhece-te a ti mesmo” do oráculo de Apolo em Delfos, que deu início à saga de Sócrates, do “torna-te quem tu és”, de Píndaro, de tudo isso nasce o que se poderia, aqui, entender como a santidade de que nos fala Maslow, e pela qual clama, que nada exclui nem oculta, nem mesmo com o artifício da palavra. Trata-se, pois, no idioma da arte, de uma busca incansável pelo belo.

Santo Agostinho, uma das fontes filológicas do latim vulgar, usou seu manejo da palavra para confessar a si e ao mundo suas sombras, legando uma de suas obras-primas, as *Confissões*. Essa obra foi emblematicamente usada no século XX por Wittgenstein (1984) como ponto de partida para uma descrição da linguagem que se iniciava no *Logos*, o que se convencionou chamar de uma visão *logocêntrica* da linguagem. Com isso, Wittgenstein iniciava seu trajeto para revolucionar irreversivelmente a filosofia a partir de sua primeira obra (de 1921, com título que homenageava Espinosa) e de sua segunda obra (de 1953, com título que homenageava Husserl).

A ideia de individuação, de Jung, igualmente reside num vislumbre de “tornar-se indivisível”, etimologia da palavra “indivíduo”, de onde ele

criou o termo “individuação”. Em outras palavras, a individuação é o processo de “tornar-se um”, não se virar de costas para seus próprios fantasmas, suas *sombras*, na terminologia junguiana. Luz e sombra, como equacionava o mestre suíço, andam sempre lado a lado, e negar ou temer um polo seria repudiar, mesmo que inconscientemente, o outro.

Da mesma forma, portanto, o ser humano seria como uma obra de arte de cuja busca não deve ter medo, mas, ao invés disso, deve partir como um peregrino solitário para seus aspectos tanto luminosos quanto sombrios. Devemos lembrar que Freud descrevia a Psicanálise não como uma ciência ou uma filosofia, mas como uma arte, o que justificava pelo fato de que se *interpretavam* conteúdos *simbólicos*, no que convergia com Jung. Nessa junção – ou individuação – habita a arte de unir aparentes opostos numa manifestação não mais apenas de hierofanias ou hipóstases da beleza, mas, agora, já numa inteireza epifânica, onde o belo se liga a quaisquer aspectos do psiquismo.

Voltando a articular o belo, nessa sua dialética entre a tradição e a contradição, às acepções de arte, o próprio Barroco, a partir do século XVII, foi capaz de produzir um Velázquez para quem a aura esplendorosa, bela e juvenil da princesa infanta Margarida da Áustria estava ao lado, quase em pé de igualdade, de Mari Bárbola, ambas igualmente *As meninas* do mestre espanhol. Caravaggio, como sabemos, iluminava e sombreava suas figuras com técnica didaticamente expositiva desse método: o seu *chiaroscuro*.

É pelos contrastes, assim, que se enaltece o belo. Essa ideia está presente na cultura helênica clássica, com o conceito de antiperístase, que é o que ocorre, por exemplo, quando se constrói o templo de Afrodite, a deusa da beleza e da harmonia, não num local plácido, pois tal placidez anularia o escopo da construção direcionada à deusa, mas, sim, num penhasco rochoso assoberbado pelo mar violento, pois essa paisagem seria capaz de realçar, exaltar e gabar os atributos afrodisíacos.

O Barroco, voltemos a ele, sobretudo na música de *Klavier* (“tecla-

do”), isto é, cravo, órgão e o nascituro (ou até recém-nascido) piano, fará emergir, muito à frente, nos séculos XX e XXI, um retorno à predisposição de Aristóteles de interpretar a arte, e sua beleza imanente, de modo “popular”, que tivesse como meta convencer, persuadir (ou seduzir) o espectador a partir daquilo que ilumina parte substantiva da cognição aristotélica, juntamente com sua poética: a *retórica*.

Em outra obra minha, detenho-me sobre o assunto, mostrando como as chamadas interpretações “mecânica” ou “retórica” sobre a obra do monumental Johann Sebastian Bach foram introduzidas no cardápio intelectual, estético e acadêmico dos intérpretes do grande mestre de Eisenach:

Alguns intérpretes parecem ter conseguido a síntese entre a forma “mecânica” e a “retórica”. A interpretação de Andrés Schiff é muito equilibrada nessa “dialética” bachiana, barroca e languageira; eu iria até além e diria que ele concebe Bach com um equilíbrio interessante entre o subjetivo e o objetivo. É inevitável lembrar que Schiff ousou a façanha de gravar *O cravo bem-temperado* em duas ocasiões (1984 e 2011), propondo-se, inclusive em entrevistas, a defender a forma “retórica” em sua segunda versão.

Também me parecem dignas de observação as maneiras como Sviatolsav Richter e Marcelle Meyer, embora de formas muito distintas, pensavam e sentiam Johann Sebastian Bach. Muito recentemente, Alexandre Tharaud está trazendo contribuições inestimáveis à discussão.

O cravista contemporâneo Jean Randeau parece ter acendido discussões sobre a ideia de “Performance Historicamente Informada”, ao executar Bach em seu instrumento de domínio, o cravo. É preciso lembrar que o piano, quando surgiu, era uma espécie de “instrumento maldito”.

[....]

Tornando ao debate sobre o retórico e o mecânico em Bach, vemos que tudo isso que se discute, e que abre ensejo às percepções aristotélicas de mundo até hoje, floresce nos séculos XVII e XVIII. Fértil século XVII, o que semeou Bach e seu gênio, em que o mundo viu passar Galileo e a base da astronomia moderna; Newton e sua concepção de refração e reflexão da luz; Descartes e sua geometria analítica; Napier e os logaritmos; Leibniz e seu cálculo diferencial e integral; Espinosa e sua percepção de que a ciência não pode ser negada pelo advento de “éticas” baseadas no infundado e no suposto imponderável, tão a ver com nossa discussão sobre Platão e Aristóteles. (Caetano, 2024b, p. 237-238)

Para outros movimentos artísticos, além de tudo isso, a beleza não seria um bem de per se, intrínseco, objetivo, absoluto, mas algo a ser construído com a participação ativa do espectador. Tal é o caso das correntes impressionista e expressionista, nas artes plásticas e na música, por exemplo, com sua gênese na virada do século XIX para o XX, em que é o observador/ouvinte quem, com sua sensibilidade própria, reconstrói a obra de arte que se lhe oferece, sendo, assim, o verdadeiro ponto de partida (recriado) dessa obra, juntamente com o pintor/escultor ou compositor. Monet, Kirchner, Portinari, Munch, Van Gogh, Ravel, Debussy, Stravinsky e Prokofiev necessitam de espectadores partícipes, por assim dizer, a fim de que um sentido possível seja conferido às suas criações.

Se formos fidedignos à história da filosofia, veremos que esses pressupostos remontam à antiguidade pré-socrática, isto é, antes mesmo da tríade Sócrates, Platão e Aristóteles que vimos perquirindo. Quando comparamos Parmênides a Heráclito, por exemplo, verificamos que as ênfases eram respectivamente alicerçadas sobre a permanência (para Parmênides) e a impermanência (para Heráclito). Desse modo, a cristalização prévia ou a desconfiguração caleidoscópica, provenientes da fixi-

dez parmenidiana e da transitoriedade heraclítica, poderiam ser pontos de vista que precedem o objeto, como diria Saussure sobre seu estruturalismo teórico-metodológico, que, assim, estabeleceriam qual a inter-relação esperada entre o espectador e a potência ou produto (na díade humboldtiana) artísticos.

Ainda no período pré-socrático, devemos lembrar que um filósofo como Tales de Mileto enunciava que “todas as coisas estão repletas de deuses”, indicando uma *Weltanschauung* que engloba a arte e sua interface mais ligada à beleza possível, que é o seu viés que a conecta às questões sobre o sagrado, as sacralidades e o divino.

O belo além da arte e além (ou aquém) da cultura

Numa espécie de parêntese, é preciso entender que o belo e seus modos de expressão e efeitos não estão adstritos à arte, como aliás, deixamos previamente alertado. Várias correntes filosóficas e de pensamento se dispõem, de uma forma ou de outra, a adotar a beleza como parâmetro. Assim ocorre, por exemplo, com os diferentes modos de idealismo, tais quais o do Renascimento e do Iluminismo de uma forma geral, bem como do Romantismo, percebidos não apenas como movimentos artísticos (estéticos), é claro, mas também como correntes filosóficas (éticas), ou de pensadores específicos como Kant (1998) e Hegel (1807). A própria noção de utopia, na primogenitura de Thomas Morus, é uma apologia à forma coletiva e social de convívio dentro de uma visão edênica de bem, belo, bom, sagrado, harmônico, divino. Quando Espinosa procura demonstrar a sua *Ética* “à maneira dos geômetras”, parece, de antemão, aproximar-se de Sócrates e Platão (e, naturalmente, Pitágoras), para fazer uma peripécia digna das descritas por Aristóteles e lançar-se ao terreno aristotélico e até de Tales de Mileto (lembramos que, para ele, “todas as coisas estão repletas de deuses”), quando iguala

Deus e Natureza num único sintagma: *Deus sive Natura*. Espinosa, nesse sentido, é um dos filósofos que melhor puderam compreender as ambiguidades das tradições e contradições presentes na beleza desde a noite dos tempos da filosofia ainda quase hermética.

A chamada estética da recepção, de um Wolfgang Iser (1996), preconiza igualmente que o papel do fruidor da obra não é passivo. Ao contrário, é do seu ponto de vista específico que a obra se completa, a partir do que se conceituou como prazer estético, enfatizando o efeito da obra de arte e da própria beleza, assim como fizera, séculos antes, o próprio Aristóteles, como temos mostrado até aqui.

Independentemente dessas especificidades, devemos admitir que a arte é um epifenômeno que transcende os traços contingenciais da cultura, por exemplo como encarada por Aristóteles ou, muito mais modernamente (mas nem por isso com distinções tão profundas), por Terry Eagleton (2006). Nessa toada, podemos parafrasear cultura como sendo o conjunto de éticas, estéticas, convenções e valores compartilhados por um grupo de pessoas, que podem estar ou não circunscritas ao mesmo território geográfico e ao mesmo interregno temporal.

Quisemos dissociar a arte exclusiva e estritamente de aspectos sociais ou culturais porque, para reiterarmos, a arte é frequentemente acionada quando se buscam questões que não são prioritariamente coletivas, mas dizem respeito a investigações atinentes à individualidade e à subjetividade, como fizeram Freud, Jung, Melanie Klein, Frankl e tantos outros ao articularem psiquismo e arte como, respectivamente, planos do conteúdo e da expressão dos manejos inconscientes. O próprio Aristóteles, em sua *Arte poética*, não deixa de abordar esse prisma subjetivo ao postular que a tragédia, enquanto obra artística do gênero dramático, deve suscitar nos espectadores “o terror e a compaixão” (Aristóteles, 2008, p. 63).

Outro exemplo loquaz de que a arte está para além da cultura é a confirmação arqueológica de que, antes mesmo de considerarmos o ser humano como ser de cultura, ao menos nas acepções já mencionadas, e

escolares, de Aristóteles e Eagleton, a arte já se apresentava na esfera humana.

Nesse sentido, a arte não estaria *além* da cultura, mas, na verdade, seria aventada *aquém* da cultura, no sentido cronológico. Isso porque, como sabemos, os primeiros atos de expressão artística provieram do ser humano muito antes daquilo em que se pôs baliza como o marco miliário da “história” humana, atrelada à invenção da escrita, cerca de três a quatro mil anos antes da era cristã.

Quando nos focamos nas primeiras pinturas rupestres, retrocedemos, para nos restringirmos ao território europeu, a mais de trinta mil anos atrás, com as pinturas de Chauvet, na França. A discussão se essas pinturas seriam ou não obras de arte nos parece, para este momento, especiosa, bastando-nos verificar que se trata de expressões (inter)personais que se comunicam através (e a partir) de plasticidade não verbal, aproximando-se, do ponto de vista semiótico, da arte como a designamos *illegitima tempore*. São manifestações de linguagem (ética) a partir de plasticidade e símbolo (estética), trazendo consigo perfeitamente o par dialético de abstração-concretude (de Platão-Aristóteles, esmiuçado há pouco na citação de Coseriu ao referir-se à ciência da linguagem), pois corresponde às duas condições de existência da linguagem, como vimos: comunicabilidade e potência de abstração simbólica.

É claro que temos consciência de que a cultura humana não se iniciou com a história (com a escrita). No entanto, o que queremos refletir aqui é o fato de que o tipo de organização antropológica que impulsionou o mundo para as suas feições atuais não poderia prescindir da escrita (como predisse Derrida) como tecnologia de extensão de sentidos físicos, mentais, cognitivos e mnemônicos do ser humano – aliás, uma das razões por que, com justiça, Aristóteles poderia ser chamado o pai da ciência moderna –, propiciando mais estritamente, sim, o que podemos classificar como culturas humanas sob o viés contemporâneo.

Entendendo, portanto, ainda que numa atitude investigativa momen-

tânea, a arte como a manifestação por plasticidade semiótica não verbal e a escrita como propulsora da cultura no sentido atual, ainda que ambos os conceitos (arte e cultura) estejam sendo admitidos *lato sensu*, podemos concluir que a arte precedeu os pressupostos do que se convencionou organizar quando se fala de cultura.

Para irmos além disso, a constatação mencionada de que existem pinturas rupestres há mais de trinta mil anos (para só ficarmos em plagas europeias, reiteramos) aponta para o fato de que esses frutos humanos vieram antes mesmo da revolução neolítica (pouco mais de dez mil anos atrás, também chamada de revolução agrícola), que é aquela em que as coletividades humanas começaram a se tornar sedentárias, deixando, em sua maioria, de ser nômades. Com essa mudança paradigmática, estabeleceram-se os povoados que são os primeiros indícios das sociedades como concebemos na contemporaneidade, desde as mecânicas até as orgânicas, para recorrermos ao binômio de Durkheim (1987), o que, portanto, acaba retornando ao conceito de cultura no prisma atual.

Então, tanto ao observarmos as balizas da história humana (a escrita), quanto da revolução neolítica ou agrária (a sedentarização das sociedades), comprova-se arqueologicamente que a arte, expressa como linguagem nas pinturas rupestres, foi cronologicamente anterior a tais bastiões; e não apenas em séculos, mas em milênios.

Afinal, se consentirmos a descrição de Vere Gordon Childe (1926) para caracterizar geneticamente os tempos atuais, veremos que a revolução neolítica ou agrícola, a revolução urbana e as revoluções industriais criaram os complexos atitudinais que perfilam o tipo específico de (multi) culturas contemporâneas, baseadas em fatores condicionantes dessas três revoluções descritas. Poderíamos naturalmente ir muito além dessas definições, e partir para filósofos, sociólogos, linguistas e antropólogos de momentos que sucederam o próprio estruturalismo, como aqueles do pós-estruturalismo, do desconstrucionismo, dos estudos de decolonialidade e interseccionalidade, entre outros. No entanto, essa incursão, em-

bora prolífica, excederia os objetivos deste artigo, devendo ser deixada para trabalhos próprios.

Para não deixarmos um fio solto nessa trama, há que se questionar, obviamente, se essas manifestações rupestres tinham ou não intenções de criar ou comunicar o belo. Como dissemos, essa discussão não precisa ser aprofundada para o escopo deste ensaio. Como dissemos, basta constatarmos que se trata de objetos semioticamente análogos às obras de arte, em seus modos de expressão e de efeitos comunicacionais.

Considerações finais: a beleza como bem atávico à humanidade

Como quer que seja, cremos ter deixado claro que o belo, como um epifenômeno universal e intrínseco ao ser humano, possui uma tenacidade que ora o faz vergar para o que a tradição (com sua polissemia) lhe oferece, ora tende a curvar-se, sem jamais quebrar, em direção ao vento das contradições. O belo é certamente anterior àquilo que descreve o ser humano do ponto de vista da antropologia e mesmo das ciências humanas, que é sua ligação com a *cultura* – razão pela qual as *Kulturwissenschaften* (“ciências da cultura”, numa tradução literal, mais frequentemente “ciências humanas” e/ou “sociais”) se opõem às *Naturwissenschaften* (“ciências da natureza” e/ou “exatas”).

O belo, assim, precede a contextualização do ser humano em coletividade, retrocedendo às suas secretíssimas aspirações biopsíquicas perdidas e encontradas nas ranhuras das paredes de seus labirintos e castelos interiores. O belo foi imortalizado por Freud como fração numinosa do que ele nomeou como “sentimento oceânico”, termo tomado, porém, de seu amigo Romain Rolland, vencedor do Nobel de literatura, o qual, por sua vez, o pegou emprestado do místico Ramakrishna (Araújo, 2015).

Os sentidos da vida e da dignidade humanas se eclipsariam sem a sua atávica relação ativa com o belo, suas tradições e contradições. As tenacidades do belo são, portanto, consequências (e causas) de sua in-

dissolubilidade com a condição humana, seja essa uma essência permanente, abstrata e primordial, seja essa uma contingência transitória, concreta e histórica.

Se reformularmos a pergunta antropológica básica, podemos chegar a uma resposta cabível. Pensadores de milênios têm questionado, infatigáveis: o que diferencia o ser humano dos outros animais? Podemos ensaiar (para sermos fiéis ao gênero deste texto) a seguinte resposta: é em grande parte capacidade humana de construir consciência a respeito da vivência *do e no* belo.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARAÚJO, Ricardo Torri de. **Experiência mística e psicanálise**. São Paulo: Edições Loyola, 2015

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAUMGARTEN, A.G. **Ästhetik**. Lateinisch-deutsch. Hamburg: Felix Meiner, 2007

CAETANO, Marcelo Moraes. **Era de Aquário e sagrado feminino: entre Jung e as revelações do cristianismo oculto**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2024a.

CAETANO, Marcelo Moraes. **Freud e psicanálise: primeiros contatos com a teoria e a prática clínica**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2022.

CAETANO, Marcelo Moraes. **Platão e Aristóteles na terra do sol**. Ouro Preto/Buenos Aires: Caravana/Caburé, 2024b.

CHILDE, Gordon Vere. **The Aryans**. London: Kegan Paul, Trench,

Trubner & Co Ltda, 1926.

COSERIU, Eugenio. **Teoria da linguagem e linguística geral**. Tradução de Agostinho Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Presença, Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. 2. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURKHEIM, Emile. **As regras do método sociológico**. 13.ed. Trad. Eduardo Lúcio Nogueira. São Paulo: Nacional, 1987

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIOT, Thomas Steams. *Tradição e talento individual*. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. pp. 37-48.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GARDINER, Alan. **The theory of Speech and Language**. 2. ed. Oxford, 1951.

HEGEL. **Phänomenologie des Geistes**. Berlin, Guttenberg Spiegel, 1807

HJELMSLEV, Louis. **Omkring Sprogteoriens grundlagische**. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1943.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** - uma teoria do efeito estético. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. In: **Obras Completas de C. G. Jung**, vol. VI. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011a.

JUNG, Carl Gustav. Símbolos da transformação. In: **Obras Completas de C. G. Jung**, vol. V. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes,

2011b.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft: Grundriss eines philosophischen Meisterwerks*. Meiner, Hamburg: Verlag, 1998.

LEFEBVRE, Henri. **Hegel, Marx, Nietzsche**, ou le royaume des ombres. Madrid: Siglo Veintiuno, 1988.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 1999.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução e notas de Irley F. Franco & JAA Torrano. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora PUC-Rio; Edições Loyola, 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophische Bemerkungen**. Frankfurt. Suhrkamp, 1984.

Data de submissão: 11/01/2025

Data de aceite: 26/02/2025

Data de publicação: 15/05/2025