

Estética, juízo, belo e sublime

▲ Rodrigo Duarte

A idealidade do belo na Antiguidade

Em muitas discussões atuais sobre a arte e a estética surge a posição de que o belo seria algo ultrapassado, já que as manifestações artísticas contemporâneas incorporam noções de valor estético que vão muito além do conceito tradicional de beleza. É interessante observar que o acerto parcial dessa posição diz respeito a algo que não é comumente levado em consideração, a saber, que a discussão sobre o belo é quase tão antiga quanto a própria filosofia e é exatamente por ela que iniciamos nossa breve consideração, procurando mostrar em que condições e em que circunstâncias históricas surgiram na investigação filosófica noções como as de sublime e de juízo estético.

Sobre a antiguidade do conceito de belo, cumpre observar que ele aparece em vários diálogos platônicos, tais como *Íon*, *Górgias*, *Crátilo*, *Banquete*, *Fédon*, *República*, *Fedro* e *Sofista*, se bem que com significado e peso “ontológico” variados. De um modo geral, pode-se dizer que, nos três primeiros diálogos mencionados, o belo é pensado principalmente como atributo característico de certos objetos sensíveis merecedores dessa qualificação, enquanto, nos cinco últimos, o estabelecimento, por Platão, da sua teoria das ideias pressiona claramente na direção da idealidade do belo, ou seja, para uma posição segundo a qual a beleza sensível é, no mínimo, insuficiente e que o belo verdadeiro seria uma ideia correlativa à do bem, habitando um mundo separado do da nossa percepção imediata. Como exemplo da posição mais precoce de Platão, podemos mencionar um trecho do *Górgias*, no qual há uma referência à beleza enquanto substantivo abstrato, ainda que num sentido muito genérico. Trata-se de uma passagem em que o interlocutor de Sócrates admite que os belos corpos, as cores e os sons produzem deleite sensível e estabelece

que a beleza advém ou da utilidade ou do prazer que o objeto belo proporciona (ou ainda de uma combinação de ambos) (474d-475c).

Como exemplos da posição posterior – definitiva – de Platão do belo como ideia transcendente, poderíamos mencionar o *Banquete* e a *República*. Naquele, que tem como tema o amor, Platão estabelece, através do discurso de Sócrates (198a ss.), que a beleza sensível possui um alcance limitado quando comparada com a inteligível, na qual a própria ideia do belo se realiza. No seu discurso, Sócrates narra o seu encontro com a sacerdotisa Diotima, no qual a natureza do amor se revela como a procura do belo (210e ss.). Esse percurso se realiza de acordo com o modelo da “dialética ascendente”, à medida que Platão admite que a busca se inicia no desejo dos belos corpos, terminando, se corretamente conduzida, na contemplação da beleza em si mesma, isto é, na própria *ideia do belo*.

Em todos os diálogos posteriores de Platão, consolida-se progressivamente o conceito de um belo em si, transcendente, o qual dá fundamento a toda a beleza que se manifesta nos objetos sensíveis, sem ser, como ela, transitória ou relativa. Desse modo, Sócrates declara, no *Fédon*, que

[...] se alguém me diz que uma coisa qualquer é bela, seja por sua cor brilhante, ou por sua forma, ou por qualquer outro motivo desse tipo [...], tenho em mim essa simples e talvez ingênua convicção de que não a torna bela outra coisa que a presença ou participação daquela beleza em si, tenha-a por onde for e de que modo for (100b ss.).

As noções, introduzidas nos diálogos supramencionados, têm sua apoteose na *República*, texto em que Platão, objetivando investigar as condições em que uma cidade poderia ser perfeita (pelo menos na sua concepção), simultaneamente reconhece o imenso poder de sedução das formas sensíveis qualificáveis como “belas” e procura enquadrá-las dentro de limites que as impeçam de desviar o caminho rumo à contemplação da beleza em si mesma. A isso se liga a famosa passagem desse diálogo, em que se declara a necessidade de submeter todas as artes a uma implacável censura (386a e ss.), a qual culmina com o imperativo de expulsar o poeta da cidade ideal, mesmo que se lhe prestem homenagens pelo seu poder divino (398b). Segundo Platão, só seriam admitidas as artes que aceitassem explicitamente a subordinação da beleza corpórea à ideia do belo, tanto no âmbito de seus criadores

quanto de seus apreciadores. Quanto a esses, o Sócrates platônico condena veementemente os “amantes das audições e dos espetáculos” que “se comprazem em degustar boas vozes, cores e formas e todas aquelas coisas, nas quais entram esses elementos”, mas cuja “mente não é, ao contrário, capaz de ver e abraçar o belo em si mesmo” (476a). No que tange aos criadores, haveria que se exercer uma vigilância sobre eles no sentido de admitir apenas os que conhecem a verdadeira origem da beleza, ou seja, a ideia do belo (401a).

A grande influência dessa posição platônica pode ser sentida, por exemplo, no pensamento do neoplatônico Plotino (205-270 d.C.). Toda a sexta seção de sua primeira *Enéada* é dedicada ao belo e, apesar de algumas diferenças de ordem metafísica, referentes ao modo como o belo inteligível se articula com a beleza das coisas sensíveis, e uma ênfase especial na sua dimensão ética, a mesma concepção da superioridade da ideia do belo sobre suas manifestações perceptíveis que encontramos em Platão reaparece claramente em Plotino (2000, p. 25):

Quanto às belezas mais elevadas, que não podem ser percebidas pelos sentidos, mas que são vistas pela Alma e a respeito das quais ela se pronuncia sem o auxílio dos órgãos dos sentidos, para contemplá-las temos que nos elevar ainda mais, abandonando os sentidos embaixo. Assim como aqueles que nasceram cegos não podem falar a respeito das belezas sensíveis, assim também não é possível se falar a respeito da beleza das condutas, das ciências e de outras coisas semelhantes sem ter antes se interessado por essas questões.

Uma “pré-estreia” do sublime

É interessante observar que, enquanto o belo se encontrava num processo de ser considerado cada vez mais apenas uma ideia abstrata, como se viu também pela posição de Plotino, surgiu no início da era cristã, com Longino (213-273 d.C.), a proposta de um conceito estético alternativo. Este deveria ser pelo menos tão forte quanto o de belo, sem, no entanto, estar comprometido com uma idealidade de tipo platônico, já que foi concebido como aplicável principalmente à arte retórica, portanto a objetos estéticos tão palpáveis quanto os discursos que deveriam ser capazes de arrebatá-los.

plateia. Trata-se do conceito de “sublime”, tal como apresentado na obra *Do Sublime (Peri Ypsous)*, o qual, como se verá adiante, tornou-se muito importante na discussão estética a partir do século XVIII.

A aplicabilidade da noção de sublime, proposta por Longino, a objetos estéticos concretos – discursos – é responsável por certas características muito específicas, que o tornariam essencialmente contrastante com a ideia do belo. Enquanto essa pressupõe a máxima perfeição formal, o sublime admite “imperfeições”, que, afinal, ocasionariam uma sensação muito mais forte no espectador, do que a placidez do belo permitiria ocorrer. Entretanto, embora a admissão de imperfeições caracterize essa primeira versão do sublime, o seu aspecto de grandeza não deveria circunscrevê-lo ao que é apenas imanente e sensível, já que o arrebatamento almejado eleva momentaneamente tanto os seus autores quanto os seus contempladores a uma condição quase divina:

Portanto, a respeito das grandes naturezas nas obras literárias, nas quais não mais intervém a grandeza fora da necessidade e da utilidade, convém fazer esta observação: grandes homens, que estão longe de ser isentos de erro, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais, é admirado (LONGINO, 1996, p. 95).

A transcendência do belo na Idade Média

Depois dessa breve incursão sobre o sublime na Antiguidade, retornemos às repercussões do belo ao estilo platônico no Medievo ocidental. Pode-se observar que, com o advento do Cristianismo, essa noção do belo inteligível como infinitamente superior ao sensível, foi reforçada tanto no que tange à beleza do reino de Deus quanto no tocante à condenação dos prazeres sensíveis, mesmo os orientados apenas para percepções estéticas, isto é, das cores, formas, sons etc. Uma instância privilegiada dessa simbiose entre o

essencialismo platônico do belo e o ascetismo cristão dos primeiros tempos pode ser encontrada em Santo Agostinho, que, nas suas *Confissões*, se refere inúmeras vezes à superioridade das belezas celestiais sobre as corpóreas, apesar da sedução que essas últimas podem representar:

Non amo a formosura corporal, nem a glória temporal, nem a claridade da luz, tão amiga destes meus olhos, nem as doces melodias das canções de todo o gênero, nem o suave cheiro das flores, dos perfumes ou dos aromas, nem o maná ou o mel, nem os membros tão flexíveis aos abraços da carne. [...] E, contudo, amo uma luz, uma voz, um perfume, um alimento e um abraço quando amo o meu Deus, luz, voz, perfume e abraço do homem interior [...] (AGOSTINHO, 1979, p. 174).

Mesmo num período posterior da Cristandade medieval, como o escolástico, no qual a influência de Platão e do neoplatonismo já não era tão forte, pode-se dizer que apenas se iniciou um processo no sentido de um equilíbrio entre uma possível beleza dos objetos sensíveis e do belo como atributo da luz divina. São Tomás de Aquino, por exemplo, por um lado, pensa o *pulchrum* (belo) como um grau adicional de adequação entre matéria e forma de uma coisa, associando a beleza também aos conceitos de *proportio* (proporção), *integritas* (integridade) e *claritas* (luminosidade). Uma vez que ele atribui tais qualidades a coisas sensíveis, não é errado dizer que tenha dado um passo importante na emancipação do belo com relação à “ideia” de tipo platônico. Por outro lado, a metafísica cristã continua influenciando de modo decisivo, como se pode depreender do trecho:

Pois se diz que Deus é belo por causa de sua perfeita harmonia e de sua claridade. Do mesmo modo, a beleza do corpo consiste na justa proporção dos seus membros e na claridade da pele. A beleza espiritual consiste em que a vida do homem, quer dizer, suas ações, sejam bem proporcionadas segundo a claridade ou a luz espiritual da razão.¹

1 São Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, IIª parte, questão CXLV, artigo II.

O belo como predicado de objetos sensíveis

Além desse importante desenvolvimento da Escolástica, outra oportunidade concreta de conferir à beleza sensível um certificado definitivo de cidadania no âmbito da cultura ocorreu no Renascimento. Capitaneadas pela pintura setecentista, as artes visuais assumem uma posição de força, que, apesar disso, não encontra na filosofia um apoio real, já que, pela influência do neoplatonismo, parte dela realiza, diante da pujança sensorial exibida pelas artes do período, uma série de compromissos entre teorias metafísicas, segundo as quais haveria uma luz inteligível da qual emanaria toda a beleza sensível, e pontos de vista que de algum modo legitimassem as melhores criações pictóricas, escultóricas e musicais renascentistas.

Desse modo, houve um lapso de mais de dois séculos até que a cultura ocidental assistisse a primeira forte aliança entre o âmbito das criações artísticas e um conceito filosófico forte de beleza, o qual veio a ocorrer apenas no século XVIII. Ao longo de todo esse século surgem obras que progressivamente incorporam a noção do belo enquanto um atributo típico de objetos sensíveis, os quais poderiam tanto ser coisas da natureza ou as suas imitações pelas obras de arte. Dentre elas, se destacam as *Reflexões críticas sobre a pintura e sobre a poesia* (1709), de Jean Baptiste Dubos, *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746), de Charles Batteux, *Estética – A lógica da arte e do poema* (1750), de Alexander von Baumgarten (obra que originou o uso atual do termo “estética”) e *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke.

Com a noção kantiana de belo, tal como expressa na *Crítica da faculdade do juízo* (KANT, 2000, p. 47 ss.), surgiu na década de 1790 um conceito filosófico de belo que recolhe elementos das principais contribuições do século XVIII, lançando-as num patamar superior, já que as liberta de suas parcialidades, seja no tocante à sua ênfase no momento empírico da percepção, seja em virtude de restrições no aspecto mais teórico da formulação. Especialmente na primeira parte do supramencionado livro, denominada “Analítica do belo”, Kant se propõe a caracterizar o juízo de gosto, como o ato judicativo especialmente voltado para a beleza de objetos sensíveis, de acordo com o modelo – anteriormente empregado na *Crítica da razão pura* – da tábua de

juízos da lógica aristotélica, segundo a qual os juízos se classificam segundo sua quantidade, sua qualidade, sua relação e sua modalidade.

Seguindo esse esquema, no que tange à qualidade, Kant estabelece que o juízo de gosto é *estético*, isto é, não lógico, à medida que não atribui um predicado a um sujeito. Em vez disso, ele se liga ao sentimento de prazer desinteressado (isto é, independente de inclinações que comprometessem a “imparcialidade” do juízo), experimentado *pelo* sujeito, na presença do objeto a ser considerado belo. No que diz respeito à quantidade, o juízo de gosto é universal, embora preserve a supramencionada característica de subjetividade, o que só é possível em função de sua qualidade “estética” (e não lógica). No que concerne à relação, Kant introduz uma noção, à primeira vista paradoxal, que é a de “finalidade sem fim”, significando que o objeto belo sugere, pela harmonia de suas formas, uma finalidade, que, no entanto, não é capaz de explicitar qualquer fim inequivocamente a ela associado (essa proposição kantiana até hoje é tida como um poderoso fundamento filosófico para o fato de que a beleza não deveria estar associada a um uso imediato). No que diz respeito à “modalidade”, Kant afirma que o juízo de gosto é “necessário”, ancorando essa necessidade no que ele chama de *sensus communis aestheticus*, isto é, a possibilidade de toda a humanidade reunir-se em torno do ajuizamento sobre a beleza de um objeto sensível que seja digno desse atributo.

Desse modo, Kant estabeleceu um paradigma do belo que se afasta radicalmente do platônico, à medida que é a forma dos próprios objetos sensíveis (e não uma ideia num mundo separado) que cria em nosso ânimo a disposição de, mediante o prazer desinteressado que sentimos em sua presença, considerá-los belos, sem, no entanto, recair num agrado estético meramente empírico (que, para Kant, denota apenas o “agradável” e não o belo). Sua condição é “transcendental”, já que a partir do juízo estético de cada indivíduo, coincidente com o aludido prazer desinteressado, portanto de uma operação de ordem subjetiva, é caracterizada sua validade potencialmente universal.

É interessante observar ainda que, também no tocante ao sublime, Kant se inspirou na posição dos seus predecessores (principalmente na de Burke), propondo um conceito que se afastava do meramente empírico para buscar atingir o patamar transcendental. Na concepção kantiana do juízo sobre o sublime, continuam valendo as mesmas características de desinteresse, a-telia (ausência de finalidade explícita), universalidade e necessidade. Mas o

prazer estético é mediado por um desprazer inicial, que se liga especialmente ao reconhecimento da pequenez humana diante das forças da natureza, desprazer que, por sua vez, é redimido pela autoconsciência da essência supras-sensível que habita em cada um de nós.

A posteridade de Kant teve, por sua parte, que se ver com duas questões postas por sua estética, as quais absolutamente não eram problema para ele, tendo em vista as características do seu sistema: a primeira é que o fato de a ênfase no prazer desinteressado do sujeito tirar do objeto estético o peso principal, dificulta o desenvolvimento de uma estética voltada para as características dos construtos sensíveis belos (e também sublimes). O segundo motivo de preocupação teórica posterior à estética de Kant foi o fato de que seus conceitos funcionam muito melhor quando os objetos a serem considerados belos (ou sublimes) são naturais e não feitos pelo homem (como, por exemplo, as obras de arte).

A preocupação com esses dois tópicos é explicitamente colocada por Hegel (1999) nos seus *Cursos de estética*, nos quais o autor, mesmo reconhecendo a inestimável contribuição de Kant, critica tanto a ênfase no aspecto subjetivo da apreciação do belo (HEGEL, 1999, p. 74 ss.) quanto a presumida superioridade do belo natural sobre o belo artístico (HEGEL, 1999, p. 131 ss.). De acordo com Hegel, só há sentido em falar substantivamente em beleza quando se trata de algo que, além de ser sensível, foi objeto de intervenção humana – o próprio ato de criação –, a qual caracteriza a passagem do espírito pela coisa que pode ser considerada bela. Daí vem a conhecida definição de Hegel do belo como “aparência sensível da ideia” (HEGEL, 1999, p. 126), que fundamenta seu caráter de sensibilidade, de algo manifesto em obras de arte, sem admitir a precariedade do que é apenas empírico, meramente sensível, simplesmente corpóreo.

As retomadas contemporâneas do belo, do sublime e do juízo estético

Da época de Hegel aos nossos dias, muitos acontecimentos, tanto filosóficos quanto artísticos, têm colocado a noção de belo em xeque. Do ponto de vista da filosofia, críticas robustas ao belo partiram, ainda no século XIX,

por exemplo, de Nietzsche. A crítica desse contra o belo fazia parte de um programa de denúncia dos próprios fundamentos da cultura ocidental, nos quais, como se viu, as referências à beleza – principalmente no supramencionado sentido 118 Rodrigo Duarte platônico – sempre desempenharam um importante papel. Para Nietzsche, o belo, quando de fato existente, não seria caracterizado por essa placidez que Kant e, depois dele, Schopenhauer lhe atribuíram, mas seria algo da ordem do “pulsional”, de um tipo de estímulo mais adequado à definição por Stendhal (1980, p. 59), enquanto “uma promessa de felicidade”². Nesse sentido, é lícito dizer que a associação, feita por Nietzsche, do belo com um sentimento estético mais turbulento abre caminho para sua aproximação ao sublime, embora, como se viu, a tradição anterior distinguisse mais ou menos rigidamente o *modus operandi* de cada um desses dois sentimentos estéticos. Isso se coaduna com muitas abordagens da estética contemporânea, em que ambos os sentimentos estéticos parecem ser realmente tomados como muito mais próximos do que anteriormente parecia correto conceber.

Além desses desdobramentos internos às discussões filosóficas das questões estéticas, convém lembrar que os desenvolvimentos na própria arte, desde as primeiras décadas do século XX até hoje, obrigaram a filosofia da arte continuamente a rever suas posições, inclusive a tradicional ascendência do belo sobre os outros sentimentos estéticos. Esses desenvolvimentos na arte, além de incorporar mais explicitamente o sublime, ampliaram o escopo dos sentimentos estéticos considerados dignos das expressões artísticas, integrando o feio, o radicalmente prosaico e até mesmo o asqueroso nas criações contemporâneas. Na impossibilidade de abordar esses últimos, tendo em vista sua complexidade e o pouco espaço de que disponho neste texto, eu gostaria de me referir à posição de um importante esteta do século XX, Theodor Adorno, o qual enfoca o fenômeno da chegada do sublime à própria arte, numa posição que contrasta, por exemplo, com aquela consagrada por Kant, para quem, a exemplo do que ocorre com o belo, o juízo sobre o sublime se aplicaria principalmente à natureza (principalmente tendo em vista sua magnitude). Para Adorno, a passagem do sublime das coisas naturais para a arte é possível, na medida em que o histórico de dominação da

2 Nietzsche se reporta a essa definição de Stendhal na seção 6, do terceiro tratado da *Genealogia da Moral*, intitulado “O que significam ideais ascéticos?”

natureza no Ocidente e a situação de precariedade da criação artística possuem uma origem comum, que se expressa apoteoticamente naquilo que ele chama de “mundo administrado”, isto é, um poder coercitivo que estende os seus tentáculos para todos os cantos da realidade. Disso advém uma espécie de solidariedade entre natureza e arte, a qual faz com que o sublime seja, para essa um refúgio contra a banalização imposta pela indústria cultural (braço “espiritual” do mundo administrado):

A natureza, não mais oprimida pelo espírito, se liberta do infame nexo entre selvageria e soberania subjetiva. Essa emancipação seria o retorno da natureza e ela, imagem espelhada do mero existir, é o sublime. Nos traços do domínio, que estão inscritos no seu poder e grandeza, aquele fala contra a dominação. [...] Quanto mais densamente a realidade empírica se fecha contra ele, mais a arte se concentra no momento do sublime. Suavemente entendido, depois do colapso da beleza formal, a modernidade sempre contou, dentre as ideias estéticas tradicionais, apenas com ele. Mesmo a hybris da religião da arte, da autoelevação da arte ao absoluto, tem seu momento de verdade na alergia contra o não-sublime na arte, aquele jogo que, na soberania do espírito, o molesta (ADORNO, 1973, p. 293-294).

Antes de concluir, seria interessante observar que, dentre os temas trabalhados a fundo por Kant na *Terceira Crítica*, não apenas o do sublime, mas também a ideia de que os juízos estéticos tem um papel primordial na avaliação da arte encontrou uma interessante ressonância na proposta do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (2002) de recuperar essa noção para a apreciação da arte contemporânea. Entretanto, Greenberg parece não considerar possível que se tome o juízo de gosto sob o aspecto puramente transcendental, já que, para ele, os consensos – empíricos – que se formam ao longo de décadas ou mesmo séculos de recepção de uma obra são indícios da objetividade dos juízos de gosto, o que seria insuficiente para a perspectiva de Kant. Além disso – poder-se-ia quase dizer: por isso mesmo –, a ideia de juízo estético é mobilizada em Greenberg apenas para a apreciação de obras de arte (com uma ênfase muito especial nas artes visuais).

Em que pesem essas diferenças, a *Estética doméstica* de Greenberg é claramente tributária do ponto de vista kantiano sobre os juízos estéticos, à medida que o “prazer desinteressado”, a desconsideração de qualquer fim que

não seja a percepção (e compreensão) da obra, certo tipo de necessidade e de universalidade no ajuizamento fazem uma clara ressonância (de modo algum ocultada pelo autor) à “Analítica do belo” da *Crítica da faculdade do juízo*.

Naturalmente, cada tópico dos que foram aqui quase apenas mencionados, mereceria um tratamento mais aprofundado, o qual requereria um espaço bem maior do que se dispõe aqui. No entanto, acho que os objetivos deste pequeno texto terão sido atingidos se ele despertar a curiosidade do leitor para se aprofundar nos temas aqui meramente esboçados.

Referências

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. (Arte & Comunicação).

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránski. Campinas: Papyrus, 1993.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica: Observações sobre a arte e o gosto*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle et alii. São Paulo: Edusp, 1999. 4 v.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2000.

STENDHAL. *De l'amour*. Paris, Galimard, 1980.

_____. *Do Amor*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.