



Passeio-relâmpago pelas Idéias Estéticas do Ocidente por Eufrazio Prates¹

Tomando-se o termo Estética numa acepção ampla – qual seja a de área do pensamento preocupada com a questão do Belo e das que especialmente decorrem de sua relação com a obra de Arte – encontramos-nos em condições de rastrear os seus primórdios filosóficos. Não nos furtaremos assim ao tratamento do período originário precedente do conceito clássico de Estética – instaurado no século XVIII e talvez já morto (ainda que não enterrado) por sua capitalística substituição pela noção de entretenimento nos mass media. Seria incorreto afirmar que a filosofia do ocidente principia em Platão. Tal atitude desconsidera não apenas as mais antigas filosofias orientais – que nos influenciaram e influenciam até hoje –, assim como todo o pensamento do período pré-socrático – base primordial sobre a qual a filosofia platônica se instaura. Por outro lado, é inegável que o grande discípulo de Sócrates, fundador da Academia na Grécia clássica, evoca em sua obra a maioria dos pilares que viriam fundamentar o desenvolvimento da filosofia ocidental até os presentes dias. E o que ele talvez tenha deixado "passar batido", Aristóteles, seu discípulo direto, tratou de "matar a pau". Depois deles, vimos por muitos séculos o desenrolar alternado de neo-platonismos e neo-aristotelismos, o que ocorre fortemente até o fim da Idade Média, com menor intensidade de Descartes até Hegel no séc. XIX e talvez ocorra até hoje ... Prenuncia-se já pela distinção acima a divisão no caminho a percorrer em paisagens diferenciadas, segundo o foco de atenção dos pensadores influentes na Estética:

- a) dos primórdios gregos às teses de Tomás de Aquino no fim da Idade Média, onde se enfatiza a observação do Belo nos objetos estéticos;
- b) da Renascença de Ficino ao Romantismo hegeliano, período no qual a ênfase estética passa para o sujeito perceptivo com os racionalistas e empiristas e se desenvolve, após o criticismo kantiano, até a dialética hegeliana sujeito-objeto e
- c) da cultura da *Einführung*² no pós-impressionismo à contemporaneidade, das teses quântico-relativistas-caótico-holonômico-fractais da Pós-modernidade, do pensamento mito-poético e hermenêutico de Heidegger e Gadamer, neo-iluminista da Escola de Frankfurt – Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas, Benjamin – e semiótico de Peirce a Eco.

É evidente que um passeio tão rápido acaba por reduzir e simplificar demasiadamente uma história tão longa e complexa. Na verdade ele só se justifica como tentativa em despertar o interesse e indicar superficialmente uma diacronia dos pontos fundamentais da Estética ocidental. Cabe ao leitor, a partir desse mapa temporal, escolher como e onde buscar um maior entendimento dos processos pelos quais o homem tem se relacionado esteticamente com o mundo.

Os Pré-Socráticos: Cosmogonias Gregas, o Belo e o Bem

O exercício do pensamento especulativo na Grécia já se pode encontrar nos séculos VII e VI a.C, com os chamados pré-socráticos. Estes pensadores não tinham a intenção de criar um sistema ordenado de interpretação do mundo. Seus escritos, aos quais temos acesso apenas por meio de fragmentos, procuravam investigar e explicar a realidade como um todo, motivo pelo qual foram classificados como cosmogonias. Especulavam a respeito « da origem do mundo, do número e da natureza de suas partes constituintes, da diferença entre aparência e realidade e do problema de como o movimento e a transformação poderiam ser compatibilizados com o conceito de substância permanente»³. Por não distinguirem o âmbito lógico do mítico resultam num « conjunto englobante e unitário» . Não há nestes fragmentos uma discussão aprofundada do Belo ou da Arte, embora vários deles toquem em tais questões.

Grosso modo, encontramos entre os pré-socráticos duas correntes principais de pensamento: os Pitagóricos – confraria fundada pelo famoso filósofo – e os que a estes se opunham, conhecidos por Sofistas⁴ – palavra originada em *sophistês*,

¹ O Prof. Eufrazio Prates é Compositor Musical pela FAAM-SP-Faculdade de Artes Alcântara Machado e Mestre em Comunicação pela UnB, autor do livro "Passeio-relâmpago pelas idéias estéticas ocidentais" e ministra as disciplinas de "Teorias de Comunicação" e "Estética e Indústria Cultural" no IESB - Instituto de Educação Superior de Brasília. É também Diretor-Administrativo da ABSB - Associação Brasileira de Comunicação e Semiótica e Vice-Coordenador do NTC – Brasília – Centro de Estudos e Pesquisas em Novas Tecnologias, Comunicação e Cultura. Esse texto foi criado em Mai/96. Revisado em 25/Jun/97.
Fonte: <http://www.geocities.com/Eureka/8979/estetica.htm>

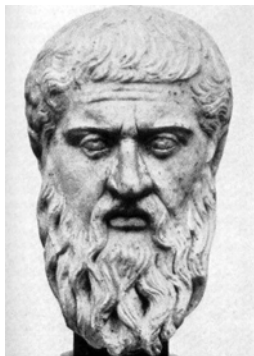
² Compreensão, entendimento, empatia ou intuição. Cultura de origem germânica voltada para o mundo íntimo dos sentimentos.

³ John Víctor LUCE, Curso de Filosofia Grega, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 10.

⁴ O termo "sofista" nesta época ainda não havia sofrido a transformação que o tornaria sinônimo de falseamento da verdade.

que significa "praticante da sabedoria". «Para os pitagóricos, a Realidade, tudo o que existe, está determinado segundo a lei dos números, os quais são as essências das coisas, mediante relações simétricas da Harmonia»⁵. O equilíbrio do macro e do microcosmos, segundo eles, seria garantido pela música das esferas e da alma, respectivamente. Defendiam que o Belo se reduzia ao Bem. Se algo era bom, necessariamente seria belo, apontando para a justificação da funcionalidade e dependência da Arte. Distinguíam também claramente o ser e a aparência, no que eram combatidos pelos Sofistas. Na visão destes, o Belo e a Arte seriam detentores de autonomia própria e fundamentariam a existência do homem. Seguindo Sócrates, Platão opta por desenvolver suas idéias no esteio pitagórico.

Platão: a Doutrina das Idéias e a Arte Mimética



Platão (427-347 a.C)

Sócrates, o autor da famosa frase "conhece-te a ti mesmo", foi um defensor das idéias pitagóricas, no que respeita à ligação entre o Bem e o Belo. Trata-se do famoso conceito da *kalokagathía*⁶, que instaura a utilidade da obra de arte para o Bem. Desde os primórdios, e por mais 24 séculos, a arte se encontra numa posição de total dependência em relação a coisas que lhe são exteriores: *a magia, o mito, a religião*. O funcionalismo talvez nunca tenha desaparecido completamente, embora no século XX a arte tenha adquirido liberdade para falar de si mesma, preocupar-se com seus próprios problemas, decidir sobre o que, como e a quem dirige seu discurso. No entanto, esta é uma longa história... Voltemos aos séculos V e IV a.C. Discípulo de Sócrates, **Platão (427-347 a.C)** utiliza-o como personagem em seus diálogos para debater questões filosóficas entre figuras importantes da Grécia clássica. Platão foi um homem extremamente ativo, ligado à política, tendo viajado muito e realizado no seu livro República o sonho de uma sociedade governada por quem detém o saber, isto é, o filósofo.

Sua famosa doutrina das idéias, que divide o mundo em *sensível* (da existência, material e inferior) e *inteligível* (da essência, espiritual e superior), encontra defensores e acusadores até hoje, sinal de que ainda mantém forte influência no pensamento contemporâneo. Nela, Platão distingue o mundo da *epistème* (ciência) e do *eídos* (idéia) do mundo ordinário da *aisthesis* (sensibilidade), dos *eidolon* (coisas, fenômenos) e da *dóxa* (opinião ou senso comum).



Privilegia a Idéia ao responsabilizá-la pela guarda do triângulo constituído pelo Bem, o Belo e o Verdadeiro. Colocando o mundo inteligível como a fonte originária de todos os objetos, Platão classifica a realidade plausível das coisas, do cotidiano, como mera cópia da Idéia. Assim, haveria uma única idéia perfeita (divina e una) de cada objeto da qual proviriam todas as cópias (*mímesis*) imperfeitas (sombras múltiplas).

O debate suscitado pela polaridade, *complementariedade* ou *contraditoriedade* entre o uno e o múltiplo é um problema filosófico que poucos pensadores deixarão de abordar. Esta questão guarda uma forte relação com o âmbito da arte na medida em que um dos principais definidores do que seja ou não obra de Arte passa pela característica multivocidade do seu caráter simbólico. Devemos chamar a atenção para a significativa distinção que deve ser feita entre o conceito greco-clássico de arte (*tékhne*) e o nosso: naquela época o conceito tinha uma ampla abrangência, englobando toda atividade detentora de um arcabouço técnico, desde as mais concretas – ligadas à manufatura, tais como a tecelagem, a construção de navios ou a escultura – até as mais abstratas – como a arte de governar ou a retórica. Evidencia-se assim a contingência da ligação grega entre a arte e a Beleza, que só vai se tornar necessária no século XVIII a partir de mudanças incipientes na Renascença de Alberti e Michelângelo, isto é, no surgimento das Belas-Artes. Estando a obra de arte ligada à materialidade do mundo estético (sensível), pode-se prever a posição a ela reservada no pensamento de Platão.

A partir da interpretação de sua doutrina das Idéias, depreende-se que a obra de arte, em sendo uma cópia de um objeto, merece um lugar ainda mais inferior que este: não passa de uma cópia de outra cópia. O famoso Mito da Caverna platônico, relatado no livro VII da República, explicita o modo como os homens vivem num mundo de sombras, longe da clareza e luminosidade do mundo Ideal – no sentido que Platão e os gregos dão na época, é evidente. Por este motivo Platão «baniu o poeta (Rep., 398 a) e repudiou simultaneamente a pintura muda e os discursos escritos (Fedro, 275 d)»⁷.

⁵ Fernando BASTOS, Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente, Brasília, Edunb, 1987, p. 16.

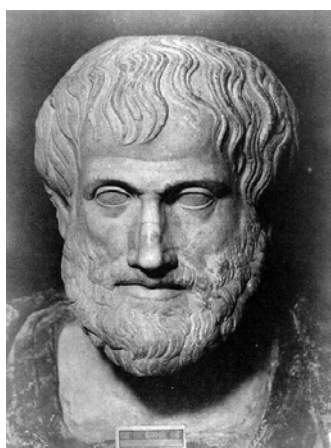
⁶ Kalós (belo) e agathon (bom).

⁷ Jean LACOSTE, A Filosofia da Arte, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1981, p. 9.

Essa condenação da Arte, e a respectiva expulsão da maior parte dos artistas da República, resulta em parte de sua preocupação pedagógica – por ver como arriscado que os jovens espíritos se deixem levar por fábulas poéticas onde os deuses cometem atos moralmente condenáveis – em parte de sua postura frente a problemas políticos da época. Sabe-se que Platão era um homem culto, amigo dos maiores artistas de Atenas. Segundo alguns analistas, Platão teria deixado em aberto uma alternativa para a Arte. No *Íon* e em obras de sua fase final são mencionadas relações entre o artista e o entusiasmo (*enthousiasmós*, sob inspiração divina). O entusiasmo do artista seria o elo de ligação entre o nosso lado humano e a divindade. Em sendo a Arte uma « "loucura divina", é também um meio para a recordação do Belo universal e eterno»⁸.

A influência do pensamento filosófico, dos pré-socráticos a Platão, nas artes pode ser identificada no apogeu classicista grego, no qual artistas como Fídias – escultor das famosas Palas Atena e Zeus em Olímpia – e Ictino – arquiteto responsável pela reconstrução dos grandes templos da Acrópole, destruídos pela invasão persa de 480 aC – trabalham libertos da longa tradição de rigidez e austeridade exigida pela indistinção entre as dimensões do real e do ideal.

Aristóteles: o Sistema Filosófico e a Mimesis Criativa



Aristóteles (384-322 a.C)

Nascido em Estagira (Macedônia), discípulo direto de Platão, *Aristóteles (384-322 a.C)* não pode ser considerado como seu direto opositor. Esse lugar caberia melhor a Demócrito, pré-socrático que viria a fornecer as bases para a defesa de « posições materialistas, fenomenistas, sensistas»⁹. Como um aluno que diverge de seu mestre numa série de questões, Aristóteles não chega a radicalizar na negação das idéias platônicas como um todo, dando continuidade à defesa de um certo idealismo caracterizado na idéia de universalidade da substância segunda, as categorias desprovidas da materialidade que as tornavam individuais (a substância primeira).¹⁰ O pensamento aristotélico apresenta uma característica inovadora e histórica para a filosofia: é o criador do primeiro sistema filosófico organizado e metódico. Em seus tratados, Aristóteles defende que a filosofia deve ser guiada pela lógica formal, propondo que a correção do pensamento e o atingimento da Verdade dependem da aplicação de um método no uso da razão. Embora no ocidente tenha sido René Descartes o filósofo a ficar famoso, a partir do século XVII, pela defesa do método racional como base da postura científica, é nos tratados *Primeiros e Segundos Analíticos* (partes do *Órganon*) de Aristóteles que encontramos as primeiras teses sobre o raciocínio formal (silogismo¹¹) e a demonstração científica.

Um contributo importante deste filósofo para a história do pensamento foi sua resolução do antiqüíssimo problema do movimento. Heráclito de Éfeso, um famoso pré-socrático, defendia que o movimento estava ontologicamente presente em todas as coisas do universo: tudo mudaria todo o tempo. Ou, como afirma no fragmento 49 a: « Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos»¹². No entanto, a escola eleática de Parmênides e Zenão « apontava a contradição que existiria entre a noção de ser e a noção de movimento»¹³: tudo permanece, nada muda, portanto nada pode se mover. « Para Parmênides, o real é eterno, indestrutível e imutável (...) “Só o ser é, e o nada, ao contrário, nada é”.(Fragmento 6) (...) Só nos resta, portanto, admitir "um único caminho: o ser é" (Fragmento 8)»¹⁴.

Para escapar desse confronto diabólico, Aristóteles vai construir a ontologia do ato-potência¹⁵, isto é, vai afirmar que o « ser não é apenas o que já existe, em ato; ser é também o que pode ser, a virtualidade, a potência. Assim, sem contrariar qualquer princípio lógico, poder-se-ia compreender que uma substância apresentasse, num dado momento, certas características, e noutra ocasião manifestasse características diferentes»¹⁶. Surge daí a discussão das causas responsáveis pelo movimento. Tudo que se move tem um motor e retornando ao motor primeiro, aquele que move sem jamais ter sido movido, a causa de tudo, chegamos ao conceito aristotélico de Deus.

⁸ BASTOS, idem, p. 25.

⁹ BASTOS, idem, p. 21.

¹⁰ Para os que desejarem se aprofundar na questão sugerimos, além da pesquisa nos originais, a leitura dos comentários sobre a teoria hilemórfica na obra já citada de Fernando Bastos.

¹¹ Encadeamento rigoroso de proposições ou assertivas.

¹² J. da PENHA, *Períodos Filosóficos*, São Paulo, Ed. Ática, 1987, p. 16.

¹³ José A. M. PESSANHA, *Aristóteles, Vida e Obra*, in *Os Pensadores*, Volume I, São Paulo, Abril, 2ª edição, 1978, p. XX.

¹⁴ J. da PENHA, op. cit., p. 25.

¹⁵ Para os que se interessem em um rápido contato com as idéias aristotélicas, especialmente a inversão das propostas platônicas na teoria hilemórfica [segundo a qual o conhecimento depende da experiência concreta, unificando-se a forma com a matéria no *synolon* (uno)], sugerimos a leitura do *Panorama* de Fernando BASTOS, p. 30.

¹⁶ PESSANHA, op. cit., p. XX.

Sendo Deus o primeiro motor, dele necessariamente deriva, ainda na esfera da transcendentalidade (metá tá physiká, além da natureza), o Belo, considerado neste nível como «ordem, simetria, grandeza, em suma, formas geométricas»¹⁷. Sua discussão do Belo se encontra na obra *Metafísica* e, sintomaticamente, a Arte é tratada na *Retórica* o que se pode entender pelo já mencionado conceito de arte enquanto *tékhnê*. O artista grego é um *poietés*, um criador, um arquiteto ou construtor da obra. Daí os termos "poesia" e "poética" em grego determinarem um sentido mais amplo que o nosso, abrangendo a processo criativo como um todo. Mantendo sua característica sistematicidade no tratamento das questões, Aristóteles escreveu um tratado a respeito desse processo sob o título de *Poética*.

As diferenças com relação ao mestre Platão vão se aprofundando especialmente na *Estética*. Ao invés de criticar o artista pelo simulacro de sua construção, exorta-o a superar os limites da natureza, assunto que trataremos adiante. Concorda com as diferenças existentes entre o campo da beleza e da arte (mais *poíesis* que *tékhnê*) justamente para buscar reuni-los: se essa Arte está na dimensão pragmática, carece necessariamente da dimensão estético-transcendente para se aperfeiçoar com a teoria e o saber. É nesse *savoir-et-faire* que se pode manifestar o *synolon* enquanto unidade maior, reservando ao artista um papel primordial.

Se Platão defende a ética da *kalokagathía*, isto é, de que o Belo é Bom e vice-versa, seu maior discípulo vai propor o rompimento dessa conexão de dependência. Não que Aristóteles discorde radicalmente dessa tese, mas em função de seu sistema filosófico – no qual o Bem « se acha sempre no campo do agir, enquanto o Belo pode também ser encontrado nas coisas sem movimento»¹⁸ – precisa garantir a compatibilidade lógica tanto da moral teleológica (que tem um fim em sua própria pragmática) quanto numa necessária autonomia estética que permita o aperfeiçoamento da natureza na obra de arte – que por sua vez não é mais que um prolongamento dessa *phýsis*.

Na *Poética*, obra recuperada apenas em parte, vamos encontrar idéias fundamentais deste pensador sobre a obra de Arte, particularizadas em sua teoria sobre a *Tragédia* e a *Epopéia* – embora saibamos que ele escreveu também sobre a *Comédia*. O filósofo estagirita institui nesta obra as regras para que o *poietés* competente atinja a perfeição na composição aprimorando com o máximo de verossimilhança a *phýsis* (realidade/natureza) imperfeita ou incorreta. Como ele mesmo afirma, « tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade»¹⁹.

«Se a tragédia é imitação de homens melhores do que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam»²⁰. Fica claro que a Arte para ele era uma continuação humana da natureza, passível de melhoria, de aperfeiçoamento, diferentemente de seu mestre. Defendendo a *Tragédia* como a primeira dentre as manifestações da Arte, encontramos no livro VI, § 27, a seguinte assertiva:

*É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções".*²¹

Neste trecho da *Poética*, o filósofo institui o que hoje se convencionou chamar de teoria da *Kathársis* (catarse). Numa grande multiplicidade de leituras, geralmente interpreta-se que da identificação emocional (Páthos) do público com o ator que sofre uma grande pena na tragédia, decorre um efeito purificador – não se sabe bem de quem com o que ou como²².

De uma forma ou de outra, o uso desse processo como meio de alienação das massas é detectável até na contemporaneidade nos melodramas televisivos e cinematográficos. Embora faça uso do conceito platônico de arte como *mímesis*, identificamos em Aristóteles diferenças fundamentais no processo mimético da produção artística. Para este, a *mímesis* é um momento privilegiado onde o artista tem a oportunidade de aperfeiçoar a realidade. Trata-se não mais de uma *mímesis* puramente imitativa, como em Platão, mas de uma *mímesis* criativa, recriadora das essências universais.

¹⁷ BASTOS, *ibid.*

¹⁸ BASTOS, *ibid.*

¹⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, in *Os Pensadores*, Volume II, São Paulo, Abril, § 88, p. 214.

²⁰ *Idem*, § 90, p. 215.

²¹ *Idem*, § 27, p. 205.

²² Defrontamo-nos com o velho problema da ambigüidade do genitivo, reproduzido abaixo em quatro opções:

«1. genitivo "objetivo": "catarse [operada por ...] sobre tais emoções."

2. genitivo "subjetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre ...]"

3. genitivo "subjetivo" e "objetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]"

4. genitivo "separativo": "catarse de tais emoções (= expurgação ou eliminação de tais emoções)" » , *idem*, p. 241.

Buscando superar os limites da arte enquanto pura mimesis, os artistas pós-clássicos e helenísticos – dentre eles os famosíssimos escultores **Praxíteles** (autor da Afrodite de Cnido e de Hermes com Dioniso Menino²³) e **Lísipo** (autor das estátuas do Gaulês Moribundo e do Fauno Barberini²⁴) – vão produzir obras que tentam aperfeiçoar criativamente a realidade.



PRAXITELES
Cnidian Aphrodite
350- 40 B.C



Seguidor de PRAXI TELES
Hermes and the Infant Dionysos
ca 300-250 B.C. attributed by Pausanias



LISIPO
Apoxiomenos
325 a C.

Descartes: a hegemonia da ratio no Classicismo

Assim, o meu desígnio não é ensinar aqui o método que cada qual deve seguir para bem conduzir sua razão, mas apenas mostrar de que maneira me esforcei para conduzir a minha. Os que se metem a dar preceitos devem considerar-se mais hábeis do que aqueles a quem os dão ...

*Descartes, Discurso do Método*²⁵

Como inicialmente mencionado, o termo "estética" vai ganhar a conotação contemporânea a partir do século XVIII, mais especificamente em 1735 nas Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema²⁶, de *Alexander Gottlieb Baumgarten* (1714-1762), onde a estética é vista como «a ciência da percepção em geral»²⁷. Nos dois séculos que antecedem esse momento histórico, no entanto, a filosofia viveu o degladiar de duas grandes tendências: o **Racionalismo** (René Descartes, Baruch Spinoza, Wilhelm Gottfried Leibniz) e o **Empirismo** (Hobbes, Locke, Hume).

Os **racionalistas**, ainda um tanto ligados às raízes idealistas platônicas, defendiam que todo o saber deve se fundar na ratio (razão)²⁸. Os **empiristas**, por sua vez, defendiam que a empeiría (experiência) deve ser a base de todo o conhecimento, ainda que reservassem à razão um papel privilegiado. Embora no fundo sejam duas linhas racionalistas, divergem radicalmente numa questão que ambas tomam como preocupação central da filosofia: suas epistemologias²⁹ – intelectualista e sensista, respectivamente³⁰.

²³ H. W. JANSON, *História da Arte*, Lisboa, Fund. Calouste-Gulbenkian, p. 140.

²⁴ Em primorosas cópias romanas, JANSON, op. cit., p. 144.

²⁵ *Os Pensadores* - René Descartes, vol. XV, São Paulo, Abril, 1973, p. 38.

²⁶ Texto publicado na obra *Estética – A lógica da arte e do poema*, Petrópolis, Vozes, 1993.

²⁷ SANTAELLA, idem, p. 11.

²⁸ É importante lembrar que o conceito moderno de razão reduz a riqueza do termo grego logos a uma de suas três dimensões, a racional, reduzindo a participação das dimensões afetiva e volitiva.

²⁹ Do grego "epístème", conhecimento. A "epistemologia" pode, portanto, ser simplificada como "teoria do conhecimento".

³⁰ BASTOS, idem, p. 97.



O paradigma do que em História se convencionou chamar de Modernidade tem suas raízes calcadas nas idéias de **René Descartes (1596-1650)**. Famoso até os dias de hoje pela frase **cogito, ergo sum** (penso, logo existo)³¹, Descartes certamente divergiria de grande parte das conclusões que foram tiradas de seus escritos – muito mais discutidos do que lidos, diga-se de passagem³². Ao falar, por exemplo, da essência das coisas materiais, suas Meditações culminam com a comprovação ontológica da existência de Deus³³, conclusão não compartilhada, pelo menos na manutenção do mesmo grau de importância, por muitos de seus continuadores. Iniciando seu sistema filosófico pela desconstrução dos mitos antigos ou medievais, propunha que a verdade seria alcançada através de passos lentos, porém seguros.³⁴

A ciência, a partir da clareza e distinção do método cartesiano³⁵, começa paulatinamente a tomar o lugar da religião como perscrutadora dos segredos da natureza em direção à descoberta da Verdade.

Tendo vivido num meio século conturbado pelas guerras entre protestantes e católicos, ditadura de Cromwell, revolta dos tchecos contra o imperador, sem contar as acirradas disputas internas nos reinos estabelecidos, o pai da modernidade pode ser considerado como o introdutor de uma nova idéia de homem e de natureza. Trouxe com seu sistema três idéias fundamentais para o novo paradigma:

1. **laicização do saber**, isto é, a concepção de uma filosofia passível de absorção universal que pudesse substituir tal intenção existente – e jamais alcançada – pelas religiões medievais, o que se dá através do apelo ao "bom senso";
2. **causalidade**, princípio investido de funções diferentes da filosofia escolástica na medida em que inverte-se sua perspectiva do passado para o futuro, permitindo que o homem atinja determinados resultados a partir da movimentação das causas adequadas. Resulta daí a visão mecanicista de mundo característica do pensamento moderno e através dela o homem passa a subjugar a natureza; e
3. **empresa**, termo extremamente comum na contemporaneidade, mas inovador naqueles primórdios do capitalismo. Tal idéia propunha « organizar o mundo em vista da felicidade terrestre dos homens, e (...) basear essa organização em um domínio da natureza que consiste em integrá-la em um universo de máquinas»³⁶.

Em oposição à cientificidade e objetividade de seu sistema, Descartes analisa a estética de modo subjetivista. « A literatura, o teatro, declara, suscita em nós uma variedade de sentimentos: alegria e tristeza, amor e ódio. Além disto, porém, a obra de arte faz despertar um tipo particular e específico de prazer mental, que é produzido pela consciência que possuímos da experiência daquelas emoções»³⁷.

Se por um lado Descartes foi o grande mentor do Racionalismo, por outro suas idéias sobre a arte não tiveram a mesma força. Outros pensadores racionalistas – como Jean Chapelain (1595-1674) e Nicolas Boileau (1633-1711) – acabaram por traduzir a "clareza" e "distinção" cartesianas para o domínio da estética, fundamentando filosoficamente o período Classicista, que estava por vir, e suas principais características, tais como formalismo, objetivismo, lógica, coerência e verossimilhança.

³¹ Na quarta parte do Discurso do Método, Descartes declara: "... enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: eu penso, logo existo, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de a abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava" (Os Pensadores - René Descartes, vol. XV, São Paulo, Abril, 1973, p. 54).

³² "É preciso, pois, em primeiro lugar, ler Descartes, levando a sério o encadeamento de suas razões, acompanhando seus passos, como ele quis que se fizesse. E esta conversação com um grande espírito de outro século, mesmo quando suscita em nós espantos e reticências, é sem dúvida o primeiro e principal exercício em que consistem as Humanidades", G. G. GRANGER, in Os Pensadores - René Descartes, Introdução, vol. XV, São Paulo, Abril, 1973, p. 12.

³³ Na Meditação Quinta, idem, p. 131 e ss.

³⁴ "... como um homem que caminha só e nas trevas, resolvi ir tão lentamente, e usar de tanta circunspeção em todas as coisas, que, mesmo se avançasse muito pouco, evitaria pelo menos cair", idem, p. 44.

³⁵ O primeiro dos quatro princípios lógicos que substituiriam com vantagem todas as numerosas, confusas e obscuras regras da lógica escolástica, para Descartes, "era o de jamais acolher alguma coisa como verdadeira que (ele) [...] não conhecesse evidentemente como tal; isto é, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e de nada incluir em (seus) [...] juízos que não se apresentasse tão clara e tão distintamente a (seu) [...] espírito, que [...] não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida" (grifo nosso), idem, p. 45.

³⁶ GRANGER, op. cit., p. 27

³⁷ BASTOS, idem, p. 84.

Empiristas Anglo-saxônicos: O Nascimento da Estética Classicista

O mais vivo pensamento é ainda inferior à mais embotada das sensações.
David Hume, Investigação Sobre o Entendimento Humano³⁸.

Menos preocupados com as questões metafísicas que os racionalistas, os empiristas defendem que « o espírito, a mente, seja uma tábula rasa, uma superfície maleável às impressões da experiência externa »³⁹. Entre eles encontramos os ideólogos das mudanças na estrutura da Europa dos séculos XVIII e XIX, tais como Francis Bacon, Thomas Hobbes, John Locke, George Berkeley e David Hume. « Contudo, dentre os empiristas os que mais direta e profundamente se interessam por questões estéticas não foram os filósofos stricto sensu, mas aqueles ensaístas, críticos e teóricos (por vezes artistas) que (sem deixarem de se importar com a filosofia) se dedicaram, entre outros temas, à problemática do Belo e da Arte. (...) São especialmente dignos de menção: Addison, Shaftesbury, Hutcheson, o filósofo David Hume, o economista Adam Smith, Burke (...) »⁴⁰ e outros. O pensamento iluminista concebe o conhecimento humano como procedente da sensação e da imaginação, nunca em princípios transcendentais ou idéias inatas. Resta para a Arte, como referencial básico, partir do "sentimento" para o estudo da sensibilidade, imaginação e gosto – faculdades do julgamento estético. Estando a razão impedida desta função, surge através dos ensaístas anglo-saxônicos « a Teoria da Arte no sentido moderno. Processa-se uma crise na consciência europeia: não mais o primado do objetivismo e do universalismo racionalistas, e sim a orientação para o subjetivismo e para o sentimento. A tradição clássica não desaparece, contudo já não é mais absoluta »⁴¹. O primado da natureza sobre a arte defendido por Hume sugere o aperfeiçoamento da técnica artística e o reconhecimento um tanto platônico dos insuperáveis limites humanomiméticos⁴². A estética de então ressalta o feeling (sentimento), a *non-committed attitude* (atitude desinteressada) e o standard of taste (padrão do gosto). Para entendê-la um pouco melhor, escolhemos três destes ensaístas como exemplares.

Shaftesbury: a liberdade e a beleza. *Shaftesbury* (1671-1713) idealista defensor da liberdade e da beleza, acredita que o homem tem uma inclinação natural para o Belo e o Virtuoso, dois conceitos equivalentes em sua visão⁴³. A "*Harmonia*" é um conceito central em seu sistema estético-moral e o artista é um segundo "criador" – uma idéia divergente da mimética que virá a dar frutos significativos no período romântico. A faculdade do feeling é identificada com a moral e embasa sua teoria do gosto. Um acréscimo significativo para a estética, também, foi a noção de "*atitude desinteressada*", isto é, de que o fim da fruição estética não ultrapassa a obra. Em outras palavras, na experiência estética estão ausentes os interesses da utilidade do objeto, à exceção de sua própria contemplação. Essa queda na importância da funcionalidade da obra de arte só foi possível após a brusca redução do poder eclesiástico – após o fim da Idade Média – e por "coincidir" com a separação entre a arte-ofício e as Belas-Artes.



Hutcheson: uniformidade na variedade. *Francis Hutcheson* (1694-1746), derivando parte de suas idéias de Locke e de Shaftesbury, aprofunda o lado sensista, perceptual, e sistematiza uma estética própria. Para ele a sensibilidade se divide em interior e exterior. O "sentido interior" é a faculdade que nos permite identificar a beleza, que pode ser dividida em absoluta – a própria essência do belo, isto é, quando não se refere a algum modelo – e relativa – estabelecida pela fidelidade mimética. Embora seja uma visão subjetivista, que relaciona a beleza ao sentimento de cada indivíduo, Hutcheson reconhece a universalidade do belo através do absoluto, ou seja, *se uma inteligência suprema governa o Universo, há de existir uniformidade na variedade*. Essa contradição entre os aspectos objetivo e subjetivo da beleza, a antinomia implícita no conceito de "gosto universalizável", tornar-se-á uma preocupação filosófica primordial para Kant no século seguinte⁴⁴.

³⁸ Os Pensadores, Berkeley-Hume, São Paulo, Abril, 1980, p. 140.

³⁹ BASTOS, idem, p. 101.

⁴⁰ BASTOS, idem, p. 102.

⁴¹ BASTOS, idem, p. 111.

⁴² «Constitui imensa mortificação para a vaidade dos homens o fato de, mesmo empregando o máximo de arte e de esforço, jamais serem capazes de igualar as mais ínfimas produções da natureza, tanto em beleza quanto em valor. A arte desempenha apenas o papel do aprendiz de artífice, limitando-se a embelezar com alguns retoques as peças que lhe chegam das mãos do mestre. Pode ser que uma parte do desenho do tecido seja de sua autoria, mas não está autorizada a alterar a figura principal. A arte é capaz de fazer um vestuário completo, mas só a natureza é capaz de produzir um homem» , HUME, op. cit., Ensaios Morais, Políticos e Literários, p. 207.

⁴³ "The beauty and the good are still the same" (BASTOS, idem, p. 113).

⁴⁴ BASTOS, idem, pp. 118-119.

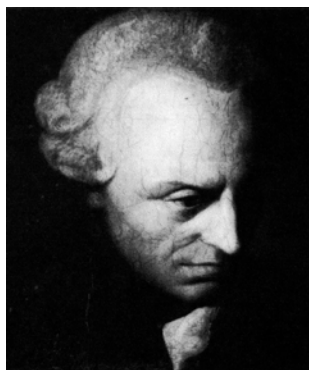
Burke: o belo e o sublime. *Edmund Burke* (1729-1797), irlandês de Dublin, escritor e político, foi um crítico da «doutrina burguesa do utilitarismo racional» em defesa da tradição histórica. Sua obra estética, o *Enquiry* (Ensaio), trouxe contribuições importantes utilizando o «método da observação direta dos fenômenos» e concebendo a beleza como a qualidade daquilo que leva ao prazer e ao deleite do espírito. Traz à baila, em *A Philosophical Enquiry Into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*⁴⁵, uma distinção entre o belo e o sublime cuja discussão perdura até a atualidade. Para ele «a emoção do Sublime acha-se mesclada com um sentimento de dor, de horror deleitável ou agradável(...). O Belo e o Sublime, diz o autor, são idéias de natureza diversa, nascendo o primeiro do prazer e o segundo da dor»⁴⁶. A temática do Sublime será também desenvolvida em profundidade na *Crítica da Faculdade de Julgar*, de Kant.



O conceito clássico de estética

Em síntese, para quase todos os ensaístas e filósofos anglo-saxônicos, assim como para os racionalistas franceses, era claro haver um padrão correto de julgamento do belo, e, portanto um modo certo de se criar a obra de arte. Tornando-se tal correção um ponto de convergência na época, era de se esperar que a estética impusesse um retorno à normatividade e formalismo, agregados de um forte intelectualismo, como bases filosóficas da produção artística. E se a beleza – ainda influenciada pelo idealismo da *mimesis* platônica – não passa de aparência, a obra de arte vale mais pelo tema que representa⁴⁷. Estes são os *fundamentos do Classicismo europeu do século XVIII* de Sir *Joshua Reynolds* (1723-1792)⁴⁸, *Thomas Gainsborough* (1727-1788), *Jean Siméon Chardin* (1699-1779), *Jean Antoine Houdon* (1741-1828), *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-1791). «Mesmo os "idealistas" concordam em que o artista deve estudar a natureza e aprender a desenhar a partir do nu; e até os "naturalistas" concordam em que as obras da antiguidade clássica eram insuperáveis em beleza»⁴⁹.

Entretanto, não foi a França de *Chapelain*, *Boileau*, *Charles Batteux*⁵⁰ (1713-1780) e *Denis Diderot*⁵¹ (1713-1784) nem a ascendente Inglaterra⁵² dos empiristas e ensaístas o local de nascimento da «primeira exposição rigorosamente cartesiana da estética». Foi na Alemanha que *Baumgarten*, pensador iluminista defensor do racionalismo, colocou a Lógica como gnosiologia (ciência do saber) superior – por ser intelectual, se apoiar na razão – e a Estética como gnosiologia inferior – por se basear no conhecimento do sensível⁵³. E foi lá também que, com a obra monumental de Kant, a Estética teve sua primeira sistematização, garantindo à beleza um espaço próprio.



Kant: o Criticismo e a Faculdade de Julgar

A disputa entre racionalistas e empiristas vai se resolver com a obra de *Emmanuel Kant* (1724-1804), através do *criticismo*, isto é, da investigação acerca dos limites da ciência, da moral e da arte. O percurso até a estética kantiana vista especialmente na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790) passa por duas críticas importantes: a *Crítica da Razão Pura* (1781) e a *Crítica da Razão Prática* (1788). Para entender como as idéias iluministas – na época de Kant já em declínio – iriam fazer eclodir um novo conceito de arte e de estética, é imprescindível conhecer um pouco o desenvolvimento da filosofia kantiana.

⁴⁵ Uma Investigação Filosófica nas Origens de nossas Idéias do Sublime e do Belo.

⁴⁶ BASTOS, idem, pp. 131-132.

⁴⁷ Luc FERRY, *Homo Aestheticus*, São Paulo, Ensaio, 1994, p. 48-9.

⁴⁸ «...Reynolds, à semelhança de seus contemporâneos (...), acreditava nas regras do gosto e na importância da autoridade em arte», E. H. GOMBRICH, *A História da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 366.

⁴⁹ GOMBRICH, op. cit., p. 376.

⁵⁰ Autor do famoso tratado sobre *As Belas Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio*, cujo foco central é a mímese (SANTAELLA, idem, p. 44).

⁵¹ Outro esteta iluminista que «relativizou o caráter absoluto e substantivo do belo, através do sensualismo e materialismo que constituíam as diretrizes básicas de seu pensamento», SANTAELLA, idem, p. 45.

⁵² «No século XVIII, o comando das atividades intelectuais passa da França para uma Inglaterra econômica, social e politicamente mais progressiva», Arnold HAUSER, *História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 685.

⁵³ BASTOS, idem, p. 152. Como afirma o próprio Baumgarten, «as coisas inteligíveis devem [...] ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, ESTÉTICA», *Estética - A lógica da arte e do poema*, Vozes, 1993, §116, p. 53.

Crítica da Razão Pura⁵⁴: limites epistemológicos

«É por meio da Sensibilidade que intuímos os objetos, e, de acordo com as percepções dos sentidos, os representamos no espaço e no tempo. (...) A função do Entendimento é sintetizar em conceitos as intuições da sensibilidade»⁵⁵. O conhecimento é assim resultado do sentir e do pensar. Erigindo uma barreira entre a Razão e a Realidade, Kant afirma que só temos acesso à nossa percepção (subjéctiva) dos objetos, que são, em si mesmos, inacessíveis. Em outros termos, o homem conhece os fenômenos e não as coisas. A metafísica, enquanto ciência do transcendente, das primeiras causas e princípios, é demolida pela crítica kantiana que se encerra com uma série de antinomias – argumentações que provam simultaneamente uma tese e sua antítese, através de enunciados logicamente encadeados. Desta forma, ficam comprovados os limites da Razão e sua incompetência na representação do incognoscível (Deus, Liberdade, Finalidade, etc.). Nesta crítica, Kant concebe a Natureza como uma sucessão causal de fenômenos ordenados e predeterminados, nela inexistindo arbítrio ou liberdade. Em suas palavras, « Natureza é a existência das coisas enquanto determinadas por leis universais»⁵⁶.

Crítica da Razão Prática: ética kantiana

Se toda a Natureza encontra-se presa sob as forças da relação causa-efeito, cabe ao Homem, fazendo uso de sua liberdade, sobrepujar-lhe o determinismo. A moral kantiana apóia-se no dever, visto como princípio racional prático. Nossa liberdade nos cobra uma contrapartida: a ação ética baseada na esfera superior do Espírito. Sua investigação, nesta segunda crítica, objetiva chegar a um princípio máximo da moralidade, o imperativo categórico: "Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne um princípio universal".

Crítica do Julgamento

*Ao contrário dos juízos de conhecimento, os estéticos não se fundamentam em conceitos; ao contrário dos práticos, eles prescindem quer da existência real dos objetos que julgam, quer da apreciação do seu valor para a conduta moral, relacionando-se com a simples satisfação que nos causa o contemplá-los.*⁵⁷

Kant conclui o Segundo Momento da Analítica do Belo com uma inferência chave para a compreensão de sua estética: « Belo é aquilo que, sem conceito, apraz universalmente»⁵⁸. É na Crítica da Faculdade de Julgar que surge a solução para a famosa divergência do empirismo com o racionalismo. Embora tenham defendido a universalidade do gosto, os empiristas buscaram no objeto as suas justificativas, abrindo a possibilidade de divergências insolúveis quanto a um critério padronizado de beleza. Kant, ao contrário, vai colocar no sujeito os princípios de tal universalidade, partindo do pressuposto de que as estruturas formais (puras) de todos os homens são inatas – no que diverge também do conceito empirista de *tábula-rasa*⁵⁹. Nesta terceira crítica, Kant escapa também do excessivo formalismo dos racionalistas que, em detrimento dos aspectos psico-emocionais da experiência estética, calcava o julgamento do belo no conhecimento conceitual. Para solucionar este lado da questão, ele concorda que o gosto seja cognitivo, porém baseado em conceitos determinados quanto à forma, mas não quanto à matéria. Na linguagem kantiana, o juízo estético é um julgamento reflexivo, ou seja, « julgamento de um particular em busca de um universal».⁶⁰

Confrontando-se diretamente com a tradição, neste caso específico, o filósofo afirma inexistir fórmula que expresse as regras da Arte. Essas regras existem, mas abertas à sua própria transcendência. Vê a Arte como um jogo envolvendo a inteligência e a criatividade, distinguindo-a do ofício e da ciência. Na defesa do estabelecimento de uma relação harmônica entre entendimento e imaginação na experiência do belo, Kant opta pela Arte como produção. Não se trata mais da mimesis (platônica, aristotélica ou classicista) nem da pura criação (romântica), mas do jogo cujo fim se encerra em si mesmo gerando a histórica autonomia da estética⁶¹. A partir dela estava pronto o terreno para o desenvolvimento a pleno vapor das assim chamadas Belas-Artes. Distinguindo a arte da ciência e o artista do artesão⁶², semeia definições que perduram até a contemporaneidade. Para Kant « as artes, Poesia, Pintura ou Escultura, alcançam

⁵⁴ Para Kant, "puro" indica independente da experiência, isto é, estrutural ou formal.

⁵⁵ Benedito NUNES, Introdução à Filosofia da Arte, São Paulo, Ática, 1989, p. 47.

⁵⁶ I. KANT, Prolegômenos, in Os Pensadores - KANT (II), São Paulo, Abril, 1980, p. 35.

⁵⁷ NUNES, idem, p. 49.

⁵⁸ I. KANT, Analítica do Belo – Crítica do Juízo, in Os Pensadores - KANT (II), São Paulo, Abril, 1980, § 9, p. 221.

⁵⁹ Princípio famoso em Locke, mas aceito por muitos empiristas, segundo o qual o homem nasce sem marcas, idéias ou conceitos e vai adquirindo-os conforme avança nas experiências perceptivas.

⁶⁰ SANTAELLA, idem, p. 52.

⁶¹ Na visão de Jean LACOSTE (op. cit., p. 34), tal autonomia compõe-se de uma « tríplice emancipação», do fruidor, do criador e da própria obra de arte. O preço pago, no entanto, foi alto: « a beleza tornou-se objetiva, deixou de ter existência própria no âmbito das coisas».

⁶² KANT, op. cit., § 43, p. 243.

a sua mais alta finalidade quando representam idéias estéticas»⁶³. Em sendo tais idéias qualitativamente diferentes das racionais, estas sim conceituais, permitem que tenhamos acesso às « verdades inacessíveis ao conhecimento objetivo»⁶⁴. Estando livres de qualquer normatização exterior ao artista, entende-se melhor como o Romantismo de Schelling e Schopenhauer vai fazer emergir a figura do gênio – proposta na terceira crítica kantiana –, o homem que excepcionalmente refletirá em suas obras-primas a ascese e os segredos mais recônditos da Natureza. Uma espécie de eco, neste particular, dos últimos diálogos de Platão. No entanto a autonomia da estética apresenta, paralelamente ao humanismo iluminista, um problema ideológico: como coadunar essa obra de arte liberta, um sujeito fruidor desinteressado e a ascensão do capitalismo? Segundo Terry Eagleton, «há uma difícil tensão no interior da sociedade burguesa, entre a ideologia da produção e a ideologia do consumo. (...) O capitalismo continuamente centra o sujeito no domínio dos valores, só para descentrá-lo na esfera das coisas. Pode-se perceber um pouco desse movimento na dialética do belo e do sublime»⁶⁵. À complacência de um fácil atingimento da transcendência através do belo, Kant vai contrapor o « poder intimidatório» do sublime. Se em Burke o sublime sugere uma referência à *Kathársis* aristotélica agregada de um certo masoquismo⁶⁶, o kantiano denuncia nossa finitude ao apoiar-se na pequenez da imaginação face à incomensurabilidade ou infinitude⁶⁷. À inversão ideológica do capital, que procura apoiar-se no primado do valor que leva ao consumo dos objetos, o sublime kantiano contrapõe o « prazer que se produz só indiretamente, e (que) só (...) experimentamos depois de uma momentânea suspensão dos movimentos vitais (...) como uma emoção que é algo muito mais sério e profundo do que um simples jogo no uso da imaginação (o belo)»⁶⁸. Em suma, a solução kantiana do debate empirismo x racionalismo tem um caráter ainda idealista. Não obstante a autonomização da arte, sua cisão entre o real e o ideal é ainda mais profunda e radical que a de Platão. Não nos esqueçamos de que a base de seu pensamento se encontra na análise de fenômenos que são qualitativamente diversos da realidade material (a coisa-em-si), esta última inacessível ao conhecimento. Os resultados efetivos de tal filosofia logo se fizeram sentir: tanto no idealismo como no positivismo que solidificaram as bases do paradigma da modernidade nos séculos XVIII e XIX⁶⁹, assim como, no campo da arte, com a preparação do terreno para o romantismo. E na linha do idealismo kantiano seguiu-se a dialética hegeliana, abrindo uma possibilidade de reunião entre aquelas duas esferas.⁷⁰

Hegel: o Absoluto, a Dialética e a Filosofia da Arte

A mais elevada destinação da Arte é a que ela tem em comum com a Religião e a Filosofia. Como estas, ela é um modo de expressão do divino, das necessidades e exigências mais profundas do espírito. [...] Mas ela difere da Religião e da Filosofia pelo fato de possuir o poder de dar uma representação sensível dessas idéias elevadas que as torna acessíveis a nós.

Hegel, Estética⁷¹

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) é o autor do último grande sistema filosófico ocidental. Depois dele os pensadores se tornam críticos do próprio pensar, filósofos ou anti-filósofos da "filosofia", enfim metafilósofos. O grande pensador do romantismo encerra, com seus monumentais trabalhos – dentre os quais *A Fenomenologia do Espírito*, a *Enciclopédia*, a *Lógica*, as *Lições sobre a Filosofia da Religião*, da *História e da Estética* –, um grande período filosófico iniciado em Platão. Em sua obra, Hegel explica que « a tarefa da filosofia (...) é compreender aquilo que é, uma vez que aquilo que é é a razão ». Procurou assim « reconciliar a filosofia com a realidade, estabelecendo acordo entre as duas »⁷².



Alguns conceitos hegelianos devem ser previamente discutidos como forma de melhor entender o contexto donde emergem as suas lições de estética.

O primeiro deles é o de *Geist* (Espírito). Com o objetivo de possibilitar a identificação do subjetivo (a Idéia) com o objetivo (a Realidade), Hegel se indaga na *Fenomenologia* (1807) como o sujeito se instaura. É na estrutura da

⁶³ NUNES, op. cit., p. 53.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Terry EAGLETON, *A Ideologia da Estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 71.

⁶⁶ «A experiência estética do sublime é restrita a uns poucos homens de cultura; parece haver necessidade, então, de uma versão dela para os pobres. (...) Como o sublime, o trabalho é um negócio masoquista, pois consideramos o trabalho, ao mesmo tempo, doloroso, pelo esforço despendido, e prazeroso na sua expansão de energia», idem, p. 47.

⁶⁷ Idem, p. 70.

⁶⁸ Romano GALEFFI, *A Filosofia de Immanuel Kant*, Brasília, Edunb, 1986, p. 311.

⁶⁹ Como exemplo extremo de sua capacidade visionária, lembramos a tese kantiana de que o tempo não é uma realidade física, mas uma categoria de nosso entendimento, o que se confirmou no início do século XX com a Teoria da Relatividade de Einstein e, um pouco mais tarde, com a Física Quântica.

⁷⁰ EAGLETON, op. cit., p. 77.

⁷¹ Apud F. Châtelet, Hegel, Rio de Janeiro, Zahar, 1995, p. 110.

⁷² Paulo Eduardo ARANTES, in *Os Pensadores - Hegel, Vida e Obra*, São Paulo, Nova Cultural, 1991, p. XV.

consciência, refletida pela consciência do outro, que o Espírito relaciona seus produtos ideais às coisas. O Geist, no entanto, não se confunde com a consciência subjetiva. Assim como também não se reduz à divindade personalizada, ainda que seja o infinito manifestado no finito, expressão da religiosidade originária (religare), o próprio movimento ontológico. Algo como a *Vernunft* (razão), a *Wahrheit* (verdade) e a *Wirklichkeit* (realidade efetiva) enquanto conjugadas no dever do homem. Este homem, para Hegel, é sujeito enquanto processo, no sair de si, transformando-se em para-si e a si retornando mediante o outro, o "não-si". À tendência heraclitiana do sujeito mutandis, Hegel contrapõe o conceito parmenideano de substância, categoria metafísica do Absoluto, eterno e imutável. O Geist subjetivo ganha uma nova condição ao se objetivar no coletivo dos homens, tornando-se o Espírito Absoluto, ou Idéia, ao unificar na história e na eternidade as duas esferas.

A Estética como História da Arte

Se o ideal não é uma norma da beleza artística a realizar, a estética não pode ser senão a história filosófica da arte.
Gérard Bras, Hegel e a Arte

A "**história**" é outro conceito fundamental no sistema hegeliano. A consciência de uma civilização emerge como sua história nas idéias de seus pensadores, em sua religiosidade e em suas manifestações artísticas, estas as únicas a ganhar expressão sensível, daí sua importância. No entanto, diversamente da ênfase positiva colocada na Estética – ao falar da arte como algo especial ao permitir a « representação sensível da idéia » – Hegel prevê que a verdade expressada pela arte é mais limitada que a da Religião e da Filosofia, estas mais próximas do Absoluto pela sua maior conceitualidade. Por outro lado, partindo de determinadas constatações – já não mais do sujeito pensante como Descartes, mas do mundo –, como por exemplo a da existência de « obras de arte reais e históricas », Hegel rompe com os postulados kantianos ao abrir suas Lições sobre Estética afirmando que a estética é a filosofia, a ciência do belo artístico.⁷³

Como para ele « só o espírito engendra o belo artístico que, como produto do espírito, é superior à natureza » assim como « só o espírito é verdade », vai elevar a arte e o belo a um novo patamar, além dos limites kantianos da subjetividade. Reserva-lhe, portanto, um papel mais importante que o de simples imitação, pois a verdade necessita da aparência para ter existência. Na verdade, a essência da verdade é sua aparência enquanto manifestação, isto é, enquanto movimento de aparição. Essa preocupação com a processualidade e o movimento leva Hegel ao desenvolvimento da dialética numa nova concepção. Se para Sócrates a dialética representa a tensão e o conflito dialógico vivo e para Platão um meio de fazer emergir a Verdade, a dialética hegeliana, mais metódica, prescreve um jogo entre tese e antítese que resulte numa síntese qualitativamente superior às hipóteses iniciais.⁷⁴ Tal jogo apresenta-se, em algumas interpretações, como uma espiral que se move a partir da conversão da síntese numa nova tese, e assim por diante. É através da dialética que o pensador vai buscar entender o desenvolvimento da história e, particularmente, da história da arte. Assim, encontramos na Estética três *Kunstformen* (formas históricas da arte): a simbólica, a clássica e a romântica.

Forma simbólica	Enigmática Sublime Luta para atingir a idéia	inadequada	figura "relação negativa da idéia com a objetividade"
Forma clássica	Implantação adequada da idéia na figura "O que se pode atribuir em si e para si ao espiritual por si mesmo" "Adequação da existência natural figurada à espiritualidade individual livre"		
Forma romântica	"abolição da unidade clássica" "a idéia escapa à unificação correspondente com o exterior" "espiritualidade concreta livre aparecendo como espiritualidade para o interior espiritual"		

Hegel | Estética

«A arte simbólica busca realizar a união entre a significação interna e a forma exterior, a arte clássica encontrou essa realização na representação da individualidade substancial dirigindo-se à nossa sensibilidade, e a arte romântica,

⁷³ LACOSTE, op. cit., p. 42.

⁷⁴ O termo utilizado por Hegel para designar a síntese é *Aufhebung*, que tem sido traduzido por superação ou absorção. É importante notar que o conflito entre tese e antítese não se soluciona com a simples adição ou subtração daqueles termos. A dialética é um processo extremamente complexo justamente por transcender determinados limites e exigências da lógica formalista e redutora, ainda que seja, ao final das contas, também um "modelo" da fluência da realidade.

essencialmente espiritual, a ultrapassou».⁷⁵ Não nos apressemos, no entanto, em deduzir um etapismo ou linearidade na proposta hegeliana. Trata-se de uma classificação que reconhece as multidimensionais idas e vindas do desenrolar histórico, tanto que:

- a) na arte simbolista se incluem as obras egípcias, as pirâmides, a Esfinge, a poesia hindu (o Bhagavad-Gita e o Maha-Bharata), a poesia muçulmana (o Hafiz do séc. XIV), Hesíodo, Lucrecio e Ovídio (séc. I);
- b) na arte classicista, o reino da beleza, temos a arte abstrata (imagem dos deuses e de sua morada), os hinos fervorosos, a epopéia, a tragédia e a comédia gregas (séc. V e IV aC.) e os neo-classicismos;
- c) na romântica, os conteúdos religiosos, o amor, a pintura bizantina, a catedral enquanto forma, Dante e Giotto (séc. XIII/XIV), Masaccio e Fra Angelico (séc. XV), Leonardo e Rafael (séc. XV/XVI), a música religiosa sobre textos poéticos, Shakespeare e Cervantes (séc. XVI/XVII).

A morte da Arte

A arte é histórica tanto no sentido de sua contextualização genética quanto no de ser produto humano. Assim, a apreciação da arte do passado é uma atividade desvinculada da originalidade donde proveio. A perda desse elo fundamental representa, para Hegel, a impossibilidade de fruição fervorosa, religiosa, da obra do passado, por este motivo superada, morta. No fundo, ainda que tenhamos em mente a importância a que Hegel elevou a estética, deixou um lugar bem preciso para a manifestação do artista. Os papéis principais estão em outras dimensões.⁷⁶ Considerando que a arte enquanto verdade tende à Religião e à Filosofia, conclui Hegel pela morte da arte. Lembram-se da expulsão platônica?

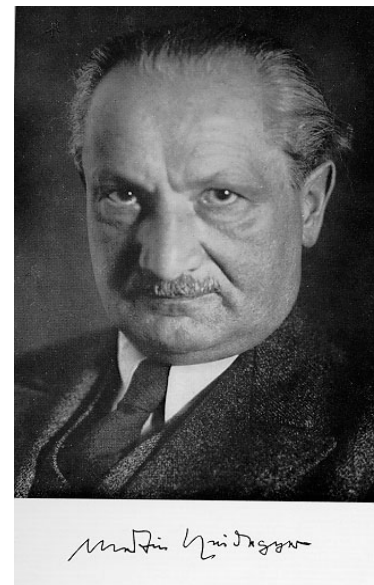
No entanto, o fim da arte postulado em Hegel mostra-se, em sua própria concepção, dialético, ou seja: a arte morreu e não morreu. A arte que no Romantismo do século XIX começa a dar indícios de esgotamento, de fato desapareceu enquanto estatuto de novidade. E sem o novo, jaz morta. Para Hegel, «a morte da arte não é senão a própria arte transcendida numa forma mais elevada»⁷⁷. Para nós, entretanto, morreu para uma nova vida: abre-se uma etapa para a arte que fala, pela primeira vez e antes de mais nada, de si mesma.

Heidegger: o Ser da Arte numa Weltanschauung Mito-poética

«A razão e a sua representação constituem apenas uma maneira de pensar e de nenhum modo são determinadas por si mesmas, mas por aquilo que ordenou ao pensamento pensar à maneira da ratio».⁷⁸

«O carvalho mesmo assegurava [...] que crescer significa: abrir-se à amplidão dos céus, mas também deitar raízes na obscuridade da terra ... sempre e de todos os lados fala, em torno do caminho do campo, o apêlo do Mesmo».⁷⁹

Através de uma linguagem hermética e enigmática, nos deparamos com um dos maiores pensadores do século XX, **Martin Heidegger** (1889-1976). O pensador alemão de Messkirch causou e ainda causa grande polêmica tanto por sua ontologia negativa, segundo a qual o homem seria um ser-para-a-morte, quanto pela saudação ao nazismo – feita no discurso de posse como reitor da Universidade de Freiburg, no mesmo ano da posse do chanceler da Alemanha, Adolf Hitler. Não se pode reduzir, no entanto, seu pensamento a estas superficiais colocações. Sua importância reside na elevação da poesia ao lugar maior na busca da verdade. Essa busca se inicia, no pensamento heideggeriano, na reflexão ontológica, isto é, sobre o problema do ser.



⁷⁵ Esth., II, p. 10, apud Gérard BRAS, Hegel e a Arte, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 88.

⁷⁶ «Que a idéia de beleza fique em seu lugar: É, precisamente o que diz Hegel: que saiba de seus poderes e limites; que se compreenda como escansão essencial no devir da cultura; que não se arrogue, entretanto, um alcance exorbitante; que determine, tão exatamente quanto lhe for possível, referindo-se ao passado que a constituiu especificamente, o seu campo de ação; que não ignore, por uma cegueira narcisista, sob pena de destruir até seus recursos, que pertence à ordem do Espírito, isto é, que tem a ver com a Religião e a Filosofia...», F. CHÂTELET, Hegel, Rio de Janeiro, Zahar, 1995, pp. 111-12.

⁷⁷ SANTAELLA, op. cit., p. 86.

⁷⁸ Martin HEIDEGGER, Sôbre o Problema do Ser, São Paulo, Duas Cidades, 1969, pp. 14-15.

⁷⁹ Martin HEIDEGGER, O Caminho do Campo, São Paulo, Duas Cidades, 1969, p. 68.

Onto-fenomenologia

Trivialização da ontologia pela escolástica. Conceito tornado vazio e abstrato pela abordagem formal.⁸⁰

Método fenomenológico - abordagem dos «objetos do conhecimento tais como aparecem, isto é, tais como se apresentam imediatamente à consciência».⁸¹

Método aplicado no problema do ser - «coloca o homem como ponto de partida de sua reflexão [...] a fim de elevar-se até o desvendamento do ser em si mesmo, último objetivo de toda reflexão filosófica».⁸²

Filosofia existencialista - «restringe-se aos limites do próprio homem e exaure-se dentro de suas fronteiras».⁸³

Filosofia existenciária - vai à busca do ser em si.

Existência inautêntica - vida cotidiana do homem, determinada por três características:

- 1) facticidade, advinda do fato de «estar jogado no mundo, sem que sua vontade tenha participado disso» (84);
- 2) existencialidade (transcendência), que é a «... situação como desafio ao seu próprio poder de tornar-se o que deseja»⁸⁴ e
- 3) ruína, proveniente do «desvio de cada indivíduo de seu projeto essencial, em favor das preocupações cotidianas».⁸⁵

Angústia e temporalidade

Angústia – sentimento ou estado de consciência que, nadificando o todo e tornando o homem um ser-para-a-morte, coloca-o em contato com o seu ser mais profundo e permite-lhe, ao retornar ao mundo cotidiano, «atribuir um sentido ao ser».⁸⁶

Projeto – em sua *ek-sistência*, o homem se lança no mundo; por isso é um sempre projetar-se, uma constante tensão entre presente e futuro. Essa inquietude «estrutura o ser do homem dentro da temporalidade, prendendo-o ao passado, mas, ao mesmo tempo, lançando-o para o futuro».⁸⁷

Temporalidade - «dimensão fundamental da existência» . Questiona se «... haverá algum caminho que possa levar do tempo existencial ao sentido do ser? Em outros termos, o tempo se revelaria também como horizonte do ser?».⁸⁸

Ontologia negativa, Linguagem e Horizonte

Que é, qual o sentido e a verdade do ser? Tais questões, levantadas na obra *Sein und Zeit* (Ser e Tempo), aguardavam uma resposta na continuação que nunca foi escrita. Por este motivo fala-se num segundo Heidegger, embora o pensador recuse essa interpretação do fato. Para ele, houve um redirecionamento da questão do ser para o próprio ser, ainda que através da existência humana. Linguagem como horizonte: «o ser do "segundo" Heidegger é uma espécie de iluminação da linguagem; não da linguagem científica, que constitui a realidade como objeto, nem da linguagem técnica, que modifica a realidade para aproveitar-se dela. O ser "habita" antes a linguagem poética e criadora, na qual se pode "comemorar-lo", isto é, lembrá-lo conjuntamente, a fim de não se cair no esquecimento»⁸⁹. Para atingi-lo, portanto, é necessário re-encontrá-lo na poesia.

⁸⁰ Marilena CHAUI, Heidegger - Vida e Obra in Os Pensadores - Heidegger, São Paulo, Abril Cultural, 1991, p. VIII.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Idem, pp. VIII-IX.

⁸⁶ Idem, p. IX.

⁸⁷ Idem, p. X.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Idem, p. XI.

« O ser é [...] a "clareira" no meio de um bosque, cujos caminhos não levam a parte alguma. O ser pode aparecer e pode ocultar-se, porém em caso algum é mera aparência: é presença permanente, o horizonte luminoso, no qual todos os entes encontrariam sua verdade» Ibid.. Este ser é definido por aquilo que não é. Não é o ente, nem conjunto de entes, tampouco é realidade assim como não é o inefável. É um mistério incompreensível, talvez apenas apreensível para aqueles que vislumbraram na poesia uma fálscia da linguagem dos deuses...

Fractalidade semiótica numa estética caótico-meta-paradoxal

No mundo das comunicações de massa – até o momento, desafortunadamente para nós, o único disponível – a pouquíssimos homens é permitido viver a própria vida própria. Os telejornais, as novelas, os filmes e a Internet fornecem, enquanto matéria consumível e combustível, pedaços acopláveis-modulares (como rebentos da tecnologia orientada a objeto) de vida virtual, alheia-alienante.

Eufrasio Prates, Música Quântica⁹⁰

Nas sociedades pseudodemocráticas, as fronteiras entre a responsabilidade e a ousadia são extremamente tênues. O risco de abusar do poderio da palavra impressa só é minorado pela consciência da necessidade hodierna da defesa de novos parâmetros de relacionamento dos homens com o mundo. É no viés neo-paradigmático que, a seguir, nos arriscaremos a prospectar sobre a possibilidade da instauração de uma nova estética multidimensional neste século XXI. Deste ponto em diante, aviso dado e passeio encerrado, que nos sigam os corajosos. E que os Deuses nos protejam. O século XX pode ser considerado um período de transição entre o paradigma mecanicista newtoniano-cartesiano e o paradigma holonômico.

O confronto entre a ideologia racionalista-instrumental burguesa e a visão relativístico-coletivista, no entanto, está longe de vir a termo. Ainda será necessário agregar muitas forças ao processo revolucionário para que se realizem mudanças qualitativas em nossa sociedade. Por outro lado, muitas coisas já mudaram em todos os campos do saber. Fala-se hoje de uma Medicina que respeite a integralidade do ser humano, deixando de considerá-lo maquinicamente. A Economia começa a abandonar o desejo de ser uma ciência exata, assim como a Sociologia procura transcender suas raízes positivistas. Quanto à Estética, não poderia ser diferente. Embora se reconheçam as limitações da arte, agora mais do nunca se privilegia o seu papel conscientizador e ideológico. Após o período turbulento dos ismos, têm-se a impressão de que se avizinha um período de integração. Este conceito – ao lado de outros como interdisciplinaridade, complementariedade, paradoxalidade, caos – nos remete para uma concepção de realidade muito diversa daquela que ainda é divulgada amplamente nos mass media, nas escolas etc.

A possibilidade revolucionária da obra de arte hoje repousa, pelo menos em parte, na difusão trans-racional destas e de outras novas idéias. Uma fonte extremamente rica de possibilidades estéticas encontra-se nas conclusões a que chegaram os filósofos da ciência no século XX. Tirando algum partido do status adquirido nos séculos anteriores, as conclusões a que chegaram os Philosophy Doctors sobre os estranhos resultados de seus experimentos, resultaram num arcabouço de idéias bastante consistente que influenciou, direta ou indiretamente, as mentes criativas de todas as áreas do saber humano. Duas grandes teorias da segunda metade do século – apoiadas no trabalho de gênios como M. Planck, A. Einstein, N. Bohr, E. Schrödinger, L. De Broglie, P. Dirac e W. Heisenberg – constituem hoje as principais linhas alimentadoras das pesquisas de ponta: trata-se da Teoria Bootstrap⁹¹, que procura explicar o cosmos através dos hádrions, partículas auto-gerativas ainda não comprovadas empiricamente, e da Teoria do Holomovimento⁹², que considera o todo como desdobramento em constante fluxo de uma ordem oculta, a folded order, na qual se dão as ligações não-locais.⁹³ Têm tido grande impacto os paralelos traçados entre essas teorias e a sabedoria milenar do oriente.

Muitos prenunciam uma reaproximação entre aquela cultura e a nossa, e a estética tem tirado muito proveito deste contato. A inter-influência oriente-ocidente pode ser percebida em diversos artistas e movimentos da vanguarda, tais como Matisse e o Fauvismo, John Cage e a música aleatória sobre o I Ching ou o Butô na dança contemporânea. É claro que, ao lado disso, encontram-se uma série de problemas como a transposição descontextualizada de idéias e práticas, tal qual a invasão ideológica colonialista. No entanto é aí que o papel dos sérios pesquisadores ganha relevo. Cabe lembrar que um dos diferenciais deste novo paradigma reside justamente no resgate das dimensões éticas e morais esquecidas pela razão instrumental no seu afã de lucro. Neste sentido, propomo-nos a elencar a seguir, num quadro comparativo, alguns dos novos parâmetros de criação artística que podem vir a determinar uma estética radicalmente nova: a estética do terceiro milênio.

⁹⁰ Eufrasio PRATES, Música Quântica - De um novo paradigma estético-físico-musical: transversalidade e dimensão comunicacional, mimeo, 1997.

⁹¹ Desenvolvida por Geoffrey Chew, em cuja equipe trabalhou o conhecido físico Fritjof Capra.

⁹² Desenvolvida por David Bohm, amigo pessoal de Einstein.

⁹³ Conexões entre pontos fisicamente distantes realizadas instantaneamente ou a velocidades acima da velocidade da luz.

Novas idéias da Física e da Estética - Um quadro comparativo

Física Clássica	Física Quântica	Nova Estética
<i>Tempo absoluto e linear.</i> considerado como um fator físico, independente, concreto. Passível de medição precisa e absoluta.	<i>Tempo relativo ao observador</i> , não apenas no aspecto psicológico (tempo subjetivo) mas também no aspecto objetivo (tempo relacionado a laboratórios em movimento). Mensurável apenas relativamente a um determinado ponto no espaço.	<i>Atemporalidade.</i> Quebra quadridimensional com o tempo linear.
<i>Existência do objeto</i> independentemente do observador. Crença na objetividade do mundo.	<i>Existência do objeto apenas em relação ao observador.</i> Reconhecimento da interferência significativa do observador no objeto observado. Crença no constante e infundável alargamento de horizontes.	<i>Abertura da obra de arte.</i> Co-autoria do fruidor. Onijetividade da experiência estética.
<i>Causalidade.</i> Existência necessária de uma relação causa e efeito ligando os fenômenos, que são previsíveis e determinados, conforme o domínio de instrumental adequado. Pré-determinismo.	<i>Acausalidade ou imprevisibilidade intrínseca dos fenômenos.</i> Segundo o Princípio da Incerteza de Heisenberg, pode-se prever apenas a probabilidade de ocorrência de diversos possíveis efeitos após a ocorrência de um determinado fenômeno.	<i>Acausalidade.</i> Imprevisibilidade.
<i>Estanquização</i> e Fragmentação. Tendência à especialização e classificação de objetos e campos.	<i>Integração e Fractalização.</i> Reconhecimento da inter-relação intrínseca das partes num todo. Tendência à interdisciplinaridade e à complementariedade.	<i>Fractalidade.</i> Relação entre parte e todo. Dinâmica yin-yang.
<i>Empirismo.</i> Existência de limites mecânicos – dos instrumentos de medição – mas não lógicos.	<i>Holonomia.</i> Ligações não-locais. Reconhecimento dos limites físicos, lógicos e humanos com relação à construção de teorias cosmológicas absolutizadoras.	<i>Holonomia.</i> Auto-consistência. Nova sintaxe/nova linguagem.
<i>Absolutismo.</i> A ciência leva à verdade. Valores absolutos e determináveis.	<i>Relativismo.</i> Reconhecimento de que a ciência é apenas parte da verdade.	<i>Relativismo.</i> Gestaltismo notratamento da forma.
<i>Racionalismo.</i> Tudo pode ser explicado.	<i>Supra-racionalismo.</i> A razão deve se submeter a um jogo complexo com outras possibilidades de percepção e consciência.	<i>Arracionalismo</i> (alpha privativo).

Esse apanhado geral⁹⁴, evidentemente, não esgota as teses e possibilidades de um novo paradigma. Propõe-se apenas como indicativo de tendências referenciais mais facilmente identificáveis. A partir dele se pode construir um esquema analítico-axiológico capaz de abranger mais adequadamente a arte contemporânea. Sobre uma meta-filosofia que prega a reterritorialização das subjetividades, a superação do esquizo-modus-vivendi, a semiose consciente, o eco-respeito, a com-preensão mito-poético-simbólica da realidade e o alargamento dos horizontes, abre-se espaço para uma meta-estética comprometida com um Belo transversal, para além da fealdade e da beleza "temporais".

Bibliografia

1. ARISTÓTELES. Poética in Os Pensadores - ARISTÓTELES. São Paulo Volume II, Abril.
2. BASTOS, Fernando. Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente. Brasília, Edunb, 1987.
3. BAUMGARTEN, A. G. Estética - A lógica da arte e do poema. Petrópolis, Vozes, 1993.
4. BRAS, Gérard. Hegel e a Arte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
5. CHÂTELET, François. Hegel. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.
6. DESCARTES, René. Os Pensadores - René DESCARTES. São Paulo, Abril, 1973.
7. EAGLETON, Terry. A Ideologia da Estética. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
8. HUME, David. Os Pensadores - BERKELEY-HUME, Investigação Sobre o Entendimento Humano. São Paulo, Abril, 1980.
9. FERRY, Luc. Homo Aestheticus. São Paulo, Ensaio, 1994.
10. GOMBRICH, E. H.. A História da Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
11. GALEFFI, Romano. A Filosofia de Immanuel Kant. Brasília, Edunb, 1986.
12. HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
13. HEGEL, G. W. F. Estética in Os Pensadores - HEGEL. São Paulo, Volume II, Nova Cultural, 1991.
14. KANT, Immanuel. Os Pensadores - KANT (II). São Paulo, Abril, 1980.
15. LACOSTE, Jean. A Filosofia da Arte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1981.
16. LUCE, John V. Curso de Filosofia Grega. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
17. NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. São Paulo, Ática, 1989.
18. PENHA, J. Períodos Filosóficos. São Paulo, Ática, 1987.
19. PLATÃO. República. Lisboa, Calouste-Gulbenkian.
20. PRATES, Eufrasio. Música Quântica - De um novo paradigma estético-físico-musical. Mimeo, 1996.
21. PRATES, Eufrasio. Música Quântica: em torno de um novo paradigma holonômico, Revista Comunicação e Espaço Público, n. 1, Dez/1996, UnB-CESPE, (61-72).
22. SANTAELLA, Lúcia. Estética de Platão à Peirce. São Paulo, Experimento, 1994.
23. WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação. Lisboa, Presença, 1992.

⁹⁴ (96) Eufrasio PRATES, Música quântica: em torno de um novo paradigma holonômico, Revista Comunicação e Espaço Público, n. 1, Dez/1996, UnB-CESPE, (61-72) p. 64.