

de conhecimento para sua vida cotidiana. O esplendor do belo inteligível, de uma certa forma, se viu sombreado pela irrupção do prosaico.

Com o fim da era medieval, a obra mais influente do renascimento italiano foi o comentário do *Simpósio* de Platão, na obra *De Amore* (1475), sob autoria do humanista, Marsilio Ficino (1433-1499). Mais que um mero comentário, essa obra (cf. Ficino 1985) se constitui num verdadeiro tratado do belo. No universo sonhado por Ficino, a criação é o processo dominante, conduzido pela necessidade do amor, tal qual uma corrente em movimento de espiritualidade divina, viajando de Deus para o mundo e deste de volta a Deus. A beleza visível é o meio para a beleza inteligível. Este meio se realiza através do amor humano, enquanto a beleza inteligível só pode ter realização divina. Daí as duas Vênus, a celestial e a terrestre, na pintura renascentista italiana. Com Platão lido à luz de Plotino, criou-se, então, uma nova tradição neo platônica, mais propriamente conhecida como o humanismo renascentista italiano.

Ao mesmo tempo, o Renascimento viria trazer o desenvolvimento da autonomia do belo frente à esfera moral. A arte, até então genericamente concebida, iria codificar-se em subdivisões específicas, passando a mimese a ser entendida como imitação da beleza natural. O advento do capitalismo mercantilista e o antropocentrismo nascente exigiram o reconhecimento "das qualidades especificamente humanas do artista, capaz de produzir objetos belos". O valor dos objetos artísticos seria, daí para a frente, duplo: "espiritual e material, quer dizer, mercantil". Durante os séculos XVI e XVII, as idéias estéticas de Aristóteles viriam ganhar importância por toda a Europa. Estando implícita no neoclassicismo uma síntese do racionalismo e a exaltação da natureza, estava preparado o terreno para a autonomização da esfera artística do século XVIII (Jiménez 1992: 27-29).

Enquanto isso, ainda na Itália, Giambattista Vico (1668-1744) trabalhava na magestosa *Scienza Nuova* (1725), que Benedetto Croce (1866-1952), na sua *Aesthetica* (1922: 225), viria considerar como um dos pontos inaugurais da estética moderna, inauguração, aliás, tão monumental quanto a da estética hegeliana, embora menos específica.

## 2.A gestação do gosto e do sublime

A terceira crítica kantiana germinou em terreno fértil, que começou a ser semeado com uma série de questões cruciais levantadas pelos autores da escola iluminista inglesa, no século XVIII, situados prioritariamente dentro do espírito do empiricismo. As idéias, como as famílias, têm história, nos diz Coleman (1974: 120). Embora os tenha retrabalhado, ajustando-os ao contexto de sua filosofia, Kant incorporou muitos dos lugares-comuns de sua época. As fontes das principais idéias que a *Crítica do Julgamento* levou à discussão nasceram dentro de um contexto peculiar, que teve um de seus primeiros ancestrais muito provavelmente na tradução francesa, de 1674, que Nicolás Boileau (1636-1711) fez do tratado *Sobre o Sublime*, de Longino. Na introdução à tradução, o autor fazia uma distinção entre o sublime em si e o estilo sublime, o primeiro só pode ser atingido pelos pensamentos elevados, o segundo pela retórica. Boileau foi um neo classicista, que entrelaçou Descartes e Aristóteles, propondo uma concepção do belo subordinado ao verdadeiro, cuja fonte última estava na natureza, inclusive a natureza humana. Verdade e beleza encontraram aí uma fundamentação naturalista, muito bem equacionada pela razão (Jiménez 1992: 29). Não é por coincidência que, para Boileau, nem mesmo a grandeza do sublime estaria autorizada a violar o senso de propriedade,

devendo ser colocada dentro da moldura de uma linguagem simples, despida de figuras.

Não foi na França, contudo, que, naquele momento, o sublime encontraria notoriedade e começaria a fazer história, mas na Inglaterra, primeiramente através de Shaftesbury, que derivou de Boileau seu interesse pelo assunto. Para Shaftesbury, o sublime chegou em boa hora. Com o avanço expressivo das ciências físicas e o advento do racionalismo e do empiricismo, ele tentava encontrar meios alternativos para a defesa dos valores estéticos contra os ataques do relativismo e das concepções mecânicas do universo. Shaftesbury era um neo platônico, filiado intelectualmente aos platonistas de Cambridge. Sua atração pelo sublime foi uma atração natural. Embora Platão nunca tivesse mencionado o sublime como uma categoria distintiva do estético, o poder da arte, para ele, estava na manipulação psíquica, nas formas de êxtase e fascinação que a obra exerce sobre a alma. Ora, Platão amava a arte, mas amava, ainda mais, o estado. A mais alta e verdadeira forma de arte era aquela capaz de fortalecer as fibras morais da alma, unindo os homens como seres políticos. Ai está um embrião do sublime, ligado à elevação moral.

Shaftesbury, por seu lado, sob as pressões do materialismo mecanicista, em 1711, no seu *Características dos Homens, Maneiras, Opiniões e Tempos* (cf. Shaftesbury 1900), buscou reafirmar os valores da natureza através da beleza como um valor independente em si mesmo. A beleza da natureza pode ser apreciada através de uma sensibilidade especial que se expressa no julgamento estético. O poder criativo da natureza se espelha no poder criativo da mente poética, ambos manifestações correspondentes da harmonia divina. Essa harmonia pode ser fruída em exercícios de gosto, apreciação, discernimento. Os julgamentos do belo também podem ser criativos. A natureza não é apenas bela, mas também sublime. Na experiência religiosa do sublime, repousa a concepção humana do infinito. Para Shaftesbury, a experiência do sublime é essencialmente estética. Nasceu aí o conceito de desinteresse estético: O julgamento do belo advém de uma apreensão imediata, quase inocente, que se distingue de qualquer finalidade moral ou utilitária (Hofstadter e Kuhns 1976: 239-41).

Shaftesbury não teve nenhuma ligação com o empiricismo,

mas enquanto o racionalismo tinha muito pouco a falar sobre a estética e o sublime, os empiricistas encontraram em ambos uma espécie de tubo de ensaio para suas discussões sobre percepção, sensação e cognição. Não demorou muito para o sublime se popularizar. Isso se deu nos escritos de Addison. Fortaleceu-se, na tradição, o consenso de que a estética moderna começou com Baumgarten. Discute-se, no entanto, que suas formulações inaugurais encontram-se, antes disso, na Inglaterra, nos trabalhos de Addison *Sobre os Prazeres da Imaginação*, publicados no *Spectator*, em 1712 (cf. Addison 1965). Tanto quanto em Shaftesbury, o sublime não foi, aí, separado da beleza, mas passou a ser visto como um dos tipos de beleza, a incomum, inusitada. Addison distorceu a distinção entre o que é expresso e o como é expresso, além de distinguir entre o falso e o verdadeiro sublime, este sendo algo que eleva e assombra a imaginação, dando grandeza à alma. A teoria do sublime teria, assim, de esperar por Edmund Burke (1729-1797) para encontrar sua primeira discussão sistemática e coerente. Antes disso, as observações esparsas sobre a teoria do gosto, que já apareciam nos textos de Addison, iriam encontrar seu desenvolvimento mais pleno nas obras de Hutcheson e Hume.

Addison definiu o gosto como a faculdade da alma que discerne o belo com prazer e as imperfeições com desprazer. As perguntas formuladas por ele, para a discussão dessa faculdade, resumem-se nas seguintes: 1) Qual é o caráter do sentimento do belo? É um prazer interior, ... uma alegria e um deleite, eis a resposta. 2) O que há nos objetos para causar isso? Como resposta, foram apresentados três tipos de beleza, a percebida entre os membros da mesma espécie, a da arte e natureza e, por fim, a beleza da semelhança. 3) Qual é o estado otimizado que nos torna mais receptivos para perceber a beleza? Resposta: o desinteresse estético (Kivy 1977: 254).

Se o estilo de Addison apresentava uma certa displicência, até charmosa, dois de seus sucessores mais sistemáticos, Hutcheson e Hume, iriam tentar criar uma verdadeira "lógica" do discurso estético. Se *Os Prazeres da Imaginação* marcaram os primórdios do discurso moderno sobre a estética, seu primeiro tratado está na *Investigação a respeito da Beleza, Ordem, Harmonia, Design*, o primeiro entre dois ensaios que Hutcheson

publicou juntos, em 1725 (cf. Hutcheson 1973), sob o título de *Investigação sobre a Origem de nossas Idéias do Belo e da Virtude*. Encarnado num modelo perceptivo, esse tratado levou às últimas conseqüências, imortalizando a noção de "senso de beleza". Hutcheson acreditava que a idéia de beleza nascia de uma qualidade complexa por ele chamada de *uniformidade em meio à variedade*. A apreensão da beleza tem um caráter diferente, um "gosto" diferente de qualquer outro tipo de prazer dirigido para finalidades práticas. Embora suas idéias fossem muito sugestivas, Hutcheson se perdeu na lógica de sua argumentação. Mas Hume, atraído pelas afinidades com essas idéias, iria levá-las à frente, tentando resolver seus paradoxos no seu *Sobre o Padrão do Gosto*, um dentre vários ensaios publicados sob o título de *Quatro Dissertações*, em 1757, e talvez um dos frutos estéticos mais ricos, amadurecido no Iluminismo inglês. Uma visão de conjunto das aquisições, nas semelhanças e diferenças entre os criadores da teoria do gosto, permite apreciar melhor as dificuldades que Hume teve que enfrentar sem conseguir solucionar.

Segundo Dickie et alii (1977: 219-21), o primeiro grande ponto comum a ligar todos esses teóricos ingleses estava na percepção, modo através do qual são conhecidos os objetos do mundo com suas características. O segundo ponto estava na faculdade do gosto. Quanto à natureza dessa faculdade, surgiram diferenças. Addison falou vagamente em imaginação. Hutcheson, em sentido interno da beleza, que reage àquilo que os sentidos externos apreendem. Burke, como se verá mais adiante, rejeitou a noção de uma faculdade subjetiva do gosto, substituindo-a pela propensão para experimentar o prazer e a dor. Hume não problematizou a faculdade do gosto em si, mas suas conseqüências lógicas. O terceiro ponto estava no produto mental, o prazer, advindo da reação produzida pela faculdade do gosto. O quarto ponto estava voltado para o tipo de objeto ao qual a faculdade do gosto reage, aqui se encontrando o pomo da discórdia entre os teóricos. Para Hutcheson, era a uniformidade na variedade, para Burke, uma série de propriedades dos objetos. Hume também mencionou certas qualidades dos objetos, enquanto o último dos teóricos do gosto, Archibald Alison (1757-1839), nos seus *Ensaio sobre a Natureza e Princípios do Gosto*, de 1790, escreveu

sobre a percepção de algo que é um signo de, ou é expressivo de uma qualidade da mente, nobreza, por exemplo (cf. Alison 1968). O quinto ponto concentrava-se no julgamento do gosto, pelo qual se queria significar que um objeto percebido, em virtude de alguma característica, que lhe é própria, faz com que a faculdade do gosto reaja, produzindo o prazer. Por fim, o último grande ponto de união entre todos estava na noção de desinteresse, que, de uma forma ou de outra, estava implicada na própria natureza da faculdade do gosto.

Assim se desenhava o estado da questão, quando Hume colocou em discussão o paradoxo do gosto. Embora o senso-comum concorde com a filosofia cética ao considerar estéril a disputa sobre questões de gosto, esse mesmo senso-comum é capaz de descartar certos julgamentos como sendo não apenas imprecidentes, mas até mesmo ridículos. Desse modo, o paradoxo, para Hume, se expressava como se segue (Mothersill 1977: 279): dado que a preferência estética depende do sentimento, que é distinto da evidência factual e observação, e dado que os indivíduos evidentemente diferem em relação ao que gostam ou não em termos de poesia e arte, como podem existir algumas opiniões que são imediatamente descartadas como falsas e outras sobre as quais há certa concordância? Hume achava que o caminho para a solução desse dilema, estava no gosto. Havendo certas qualidades que são universalmente agradáveis, devem existir "leis do gosto". Os bons críticos são aqueles que sabem detectar essas qualidades nas obras de arte e o veredito conjunto de tais críticos produz o "padrão do gosto". Ora, Hume foi totalmente incapaz de indicar caminhos de respostas tanto relativos à natureza dessas leis quanto ao estatuto de tal padrão. O paradoxo foi herdado por Kant com o novo título de "antinomia do gosto".

Dentro desse grupo de destacados teóricos da apreciação estética, aquele que levou mais a sério a questão do sublime, inserindo-a numa "lógica" do gosto com pretensão de validade intersubjetiva, e apresentando-a sob uma entonação mais fisiológica, foi Burke, ao publicar, em 1757, a sua *Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias do Sublime e do Belo* (cf. Burke 1958).

De acordo com Coleman (1974: 124-6), para Burke, sensações agradáveis podem ser positivas ou envolver a remoção

ou diminuição da dor. O sublime pertence a esse último tipo, além de depender de paixões ligadas à autopreservação, ou paixões ligadas à dor e perigo. Essas paixões são um deleite quando temos uma idéia da dor e do perigo, sem estarmos realmente experimentando tal situação... Qualquer coisa que excite esse deleite, Burke chamou de sublime, começando sua análise com a estupefação, ou aquele estado em que nossos movimentos ficam suspensos em algum ponto do horror. "A mente é ultrapassada, assoberbada pela imensidade do objeto contemplado; ficamos estáticos, incapazes de nos mover." Mas o sublime tem graus que vão da estupefação e horror à "admiração, reverência e respeito". Tudo que opera de algum modo análogo ao terror é uma fonte do sublime, ou seja, é produtor da emoção mais forte que a mente é capaz de atingir.

Em síntese: segundo Burke, o sublime não procede da beleza apaziguada, mas da desunião e conflito das faculdades. Ele é capaz de remover a finitude do ser ao revelar sua ausência de fronteiras. Confrontada com o sublime da natureza ou da arte, nossa liberdade fica exposta. A beleza une e civiliza por meio da forma; o sublime não tem forma, mas desperta os sentimentos morais mais profundos.

### 3.A Emergência da estética

Quando se passa dos ensaios ingleses sobre o gosto para as analíticas do belo e do sublime de Kant, o nível de complexidade da discussão cresce numa ordem tal que as teorias do gosto ficam parecendo balbucios de crianças aprendendo a falar a língua materna. A rigor, não foi apenas dos ingleses que Kant herdou a constelação de questões nas quais iria concentrar suas analíticas.

Numa das passagens da *Crítica do Julgamento*, ele declarava que as questões da estética, nas críticas do gosto do seu tempo, estavam agudamente divididas entre o racionalismo e o empiricismo (Kant 1929: 215-6). Embora Descartes não tenha escrito quase nada sobre estética, por mais de um século seu método e metafísica influenciaram profundamente as concepções sobre a natureza da arte. Assumia-se, nessas concepções, que a natureza e a razão são idênticas, de modo que as regras que governam as ciências também governam as artes. Aristóteles era muitas vezes considerado como o grande descobridor das regras da crítica, do mesmo modo que Newton iria, depois, descobrir as leis da Física. Não se negava, com isso, que a arte fosse expressiva, uma vez que o modelo cartesiano previa a descrição minuciosa das mudanças até mesmo fisiológicas da emoção. Sendo, no entanto, a verdade da representação e a perfeição os fins últimos da arte, o artista deveria passar por um