A ESTÉTICA NO SISTEMA DA FILOSOFIA

Luís Washington Vita

Conferência proferida na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando da estada do filósofo bandeirante em Porto Alegre, por ocasião do concurso à Livre docência do Prof. Gerd Alberto Bornheim, à cadeira de Filosofia, na mesma faculdade, em 1963. A sua publicação quer significar uma homenagem póstuma de ORGANON àquele ilustre pensador brasileiro, prematuramente desaparecido, em 1968. – **Nota da Redação.**

I

1) *A estética no sistema da filosofia* – Integrando-se a estética na constelação das disciplinas axiológicas, encerra ela todo um conjunto de problemas gerais, de princípios, relacionados com as categorias, através dos quais se enlaça, como parte integrante, com o sistema da filosofia, porquanto esta resultaria irremediavelmente incompleta se não se integrasse nela a estética. Por isso pôde dizer Benedetto Croce que a estética é «uma particular doutrina filosófica pois estabelece, como seu princípio, uma particular e distinta categoria do espírito», e, sendo filosófica, «jamais se separa do tronco da filosofia, já que seus problemas são de relação entre a arte e as demais formas espirituais e, portanto, de diferença e identidade; ela é, em verdade, toda a realidade, ainda que iluminada com maior insistência pelo lado que se relaciona com a arte».

Debatendo o problema de uma estética autônoma, subsistente por si mesma, fora de toda determinada concepção filosófica geral, ainda que convivente com muitas delas ou com todas elas, julga Croce que a empresa não é suscetível de execução porque é contraditória: «Mesmo aqueles que anunciaram

uma estética naturalista, indutiva, física, fisiológica ou psicológica, em suma, não filosófica, ao passar do programa à ação, introduziram, subrepticiamente, uma concepção filosófica geral, positivista, naturalista ou diretamente materialista».

Com isso, a estética não só perfila ao lado das demais disciplinas filosóficas, como é incompreensível fora da filosofia, pois dela recebe seu alento e sua razão de ser.

Sem dúvida, a arte é um modo de realizar, não um modo de pensar. Mas não existe obra ou ação sem projeto. Sendo a arte uma atividade do homem, o problema prévio é o exame de sua função dentro da vida humana. Precisamente o problema da «função» da arte dentro da vida humana é nuclear na estética, desde que se aceite que a finalidade da arte é proporcionar ao homem uma certa «idéia do mundo».

Assim sendo, vista *a partir* da existência humana, a arte parece ser uma função dela. Empregando uma fórmula de Ortega y Gasset, dir-se-ia que o homem «reage» ante uma certa situação vital fazendo arte. De acordo com isto, a arte estaria determinada pelo tipo particular de situação que lhe deu origem. A busca da significação da atividade artística e do sentido do produto dessa atividade cabe à estética, como reflexão filosófica sobre a arte.

2) *Escôrcço histórico da estética* – Não obstante o homem fazer arte desde tempos imemoriais, não obstante a riqueza artística da civilização greco-romana (inclusive a prosa artística de seus pensadores), não obstante o espírito gótico dos medievais, não obstante o Renascimento, quando Leonardo, o maior de seus artistas, redigiu inclusive um *Trattato di pittura*, não obstante Vico e Condillac se desdobrarem, no século iluminista, com vistas à obtenção de uma estética autônoma, em verdade ela somente surge como disciplina filosófica independente por iniciativa de Alexander Baumgarten ao publicar sua *Aesthetica* (2 vols., 1750-58), pois uma das conseqüências das definições dadas da estética por ele é a formação dessa disciplina nos termos como é entendida hoje em dia.

Depois de Baumgarten a estética vai tomando corpo, cabendo a Kant dar-lhe o primeiro grande impulso. Em 1790 pu-

blica ele a *Crítica do Juízo*, onde expõe suas idéias estéticas: a beleza não é uma peculiaridade objetiva, já que a forma do objeto suscita no sujeito uma ação de simpatia entre essa forma e o entendimento e a imaginação, provocando no sujeito um deleite desinteressado. Para Kant a beleza é «formal», pois somente é belo o que é objeto de prazer universal, isto é, a beleza é um predicado do juízo (juízo sintético *a priori*) que o homem junta a um objeto quando este convida para «o livre jôgo uma contemplação desinteressada». A tese kantiana é desenvolvida por Schiller, para quem a alma humana é uma unidade realizada graças à beleza, estando a alma dividida, em sua origem, no impulso para a matéria e no impulso para a forma. Ao harmonizarem-se ambos os impulsos surge o impulso lúcido, que conduz à criação artística e à contemplação estética.

Portanto, é no pré-romantismo kantiano que a estética começa a encontrar sua autonomia, acentuada no romantismo. Para Schelling, a filosofia da arte é uma mundividência na «forma de arte», refletindo-se este panestetismo em Schlegel: «O mesmo que os senadores romanos, os verdadeiros artistas constituem um povo de reis. . .», pois «eles são para os homens o que os outros homens são para os outros seres terrenos. . .». No começo do século XIX, com o idealismo alemão, e na sua segunda metade, com a escola psicológica, a estética se emancipa definitivamente, constituindo-se numa disciplina filosófica autônoma.

Atualmente duas tendências predominam: a *estética filosófica* propriamente dita, de caráter dedutivo, e a *estética fenomenológica*, de caráter intuitivo. Isto é, enquanto a primeira é essencialmente dedutiva e aparece alheia, em diferentes graus, do contato com a realidade e da saturação com a experiência, a segunda é intuitiva, consistindo seu método, originariamente, na análise das «significações», ou seja, do que se pensa nos conceitos e se afirma nos juízos.

2.1) Os estetas especulativos – notadamente os adeptos do pensamento idealista extremo, como os integrantes da escola neokantiana de Marburgo – colocam, quase sempre, à frente de suas especulações um conceito de beleza estabelecido sobre

fórmulas metafísicas e, a partir do qual, procuram chegar depois a conclusões mais concretas. Como caso puro de método dedutivo, a estética metafísica parte de certos conceitos gerais superiores e intenta, pela via lógica, chegar à compreensão do belo como um caso especial daqueles conceitos gerais que servem de ponto de partida. Assim, os fenômenos estéticos são estudados em relação com uma determinada concepção do que é o fundamento último do universo, procurando chegar a compreendê-los através desta relação. Como obra modelo dêste apriorismo filosófico-transcendental, não saturado de experiência, e desta maneira de pensar e raciocinar absoluta, baseada na dedução em torno de conceitos puros, totalmente alheia da realidade, é a *Estética do sentimento puro* (1911), de Hermann Cohen, o mesmo ocorrendo com Leonore Kühn, cujo método teleológico-transcendental é outra manifestação típica desta dialética de conceitos e desta volatilização da realidade.

2.2) O contrário ocorre na estética fenomenológica. A fenomenologia tende à captação da «essência» do estético, que reside no «valor estético». Mas êste não é inerente aos próprios objetos, enquanto objetos reais, senão na medida em que nos são dados como fenômenos. A estética fenomenológica investiga, portanto, os objetos estéticos com vistas a sua estrutura fenomenal: o que a caracteriza é o fato de partir dos fenômenos. Não pergunta como um objeto *atua*, mas como e o que *é*. Ao invés de reduzir toda problemática estética, como faz a estética psicológica, à vivência estética, a análise recai sobre os próprios objetos estéticos. Mas esta análise não versa sobre a obra de arte concreta e sim sobre a *essência* da balada em geral, da dança, da plástica, da música, etc., pura e simplesmente. Esta estética se interessa pelas estruturas gerais, não pelos objetos individuais e concretos.

De acôrdo com a fenomenologia estética, toda obra de arte se apresenta e deve ser entendida como uma estrutura, uma construção, uma multiplicidade e uma unidade de formas. Esse modo de assim compreender uma obra de arte é imediato e direto e, por isso, exige, além da endopatia (16) também senso de análise, conhecimento de história da arte, seguro sentido dos

estilos e, sobretudo, apreensão e julgamento das criações artísticas à luz de suas qualidades estéticas. Típica abordagem fenomenológica do objeto estético nos é dada por M. Geiger no seguinte exemplo: numa construção que gravita toda num ponto central de referência vemos um espaço, fechado, recolhido, repousado, que parece tender para um ponto médio. Se uma construção com êste caráter de centralidade – como a Santa Sofia de Istambul – é considerada como síntese de dois princípios contrapostos, precisamente como a síntese da forma espacial tendente para o comprimento e para um ligamento central, e se nos fixamos na área verdadeira e própria da igreja, verificaremos que há tendência para *uma* direção, enquanto ao lado disso exprime-se um efeito contrário, um lento ascender das cúpulas apenas sugeridas pelas ábsides para as semicúpulas mais amplas e mais altas que se estendem até à grande cúpula que tudo enge e domina. Esse modo de considerar as coisas se atém ao *objeto*, e nos aproxima da obra fenomenologicamente. Numa análise assim feita, nunca nos voltamos para a «interioridade», não descrevemos os sentimentos e os estados de ânimo por nós provados durante a consideração de um objeto estético (no caso, uma igreja), pois nos voltamos sempre para o seu aspecto «externo».

Como se vê, a estética fenomenológica se esforça por adotar uma atitude rigorosamente objetiva; procura penetrar na essência da objetividade estética, e não analisar o comportamento e a vivência estéticos. Não interessa à fenomenologia estética a explicação causal dos objetos, mas o fato de que obedeçam a leis gerais. Pretende captar, por intuição, a essência do objeto, considerando que a natureza universal do mesmo se acha presente em cada uma de suas instâncias singulares.

3) *Arte e sociedade* – Se considerarmos a obra de arte como a objetivação concreta do que dada sociedade reputa «belo», como beleza intencionalmente realizada, apresenta-se-nos essa obra como uma realidade de tipo histórico, quaisquer que possam ser seus fins, suas origens, seu objeto. Essa constante histórica em todos os povos, em todas as idades, em todas as raças, com maior ou menor intensidade e com matizes diferentes, as-

sume o caráter de uma *necessidade*, individual e coletiva. Esta necessidade será de origem psicológica, mas a arte, em sua permanência histórica, é constantemente influenciada por fatores sociais (econômicos e materiais, ou então simbólicos, ideais, expressivos). Daí a arte constituir, como os outros fenômenos culturais, um dos objetos principais da chamada «sociologia material», que estuda os conteúdos da vida social, isto é, as diversas esferas culturais (religião, arte, ciência, direito, economia, técnica, linguagem, educação, etc.).

A sociologia encara a arte como objetivação social, isto é, como determinada, em forma e conteúdo, pela estrutura social. Coordenada, porém, com êsse ponto de vista surge a questão oposta: até que ponto a arte, ou mais precisamente, as obras artísticas, interferem no processo de estruturação social, modificando formas existentes ou criando novas. Considerando êste aspecto, Sauermann afirma que a interdependência entre arte e sociedade se apresenta sob três aspectos: a) quanto à natureza da arte; b) quanto à importância e ao fim da arte; c) quanto à origem da arte.

3.1) Encarada sob o ponto de vista sociológico, toda obra de arte aparece como fenômeno social, pois seu caráter essencial é o de estabelecer a comunicação entre um indivíduo e o público. Quando o sociólogo diz que a arte supõe um público e quando Tolstoi afirma que «a arte é uma linguagem», utilizam palavras diferentes para exprimir o mesmo sentido. Num livro, por exemplo, há sempre dois homens: o autor e o leitor, sendo êste último não um indivíduo, mas um ser coletivo, um *público*. Não é preciso que êsse público realmente exista. Pelo contrário, a idealização do público é um processo muito comum no mundo artístico. Por outro lado, a arte pode ser considerada uma simbolização específica da sociedade, representando valores próprios, irreduzíveis. Por isso pôde afirmar Sauermann que «na arte se realiza a sociedade, revelando-se a estrutura social simbolicamente, na estrutura afetiva do indivíduo». O *indivíduo* nesse caso pode ser o artista, criador ou simples reproduzidor, mas também a pessoa que *compreende* uma obra artística experimentando emoções específicas na sua contemplação, audição

ou imaginação. Sendo a arte, em geral, uma simbolização da sociedade, os estilos artísticos não passam de formas ou modalidades de simbolização.

3.2) No que diz respeito à finalidade do evento artístico Sauermann afirma o seguinte: «Se a arte simboliza a sociedade, ou melhor, se a sociedade se simboliza na arte, a arte tem seu fim em si mesma. Pode falar-se de uma influência sobre a sociedade à medida em que a criação artística e o gozo artístico representam essa *função social*, de sorte que o fim da arte, sob o ponto de vista sociológico, consiste na função de representar, simbolicamente, pela obra artística, a sociedade no indivíduo e de intensificar a personalidade. Criar arte e gozar arte equivalem dizer, portanto, *integração* da sociedade na consciência».

3.3) Finalmente, na gênese da arte não há separação entre artista e público. Música, teatro e dança são executados por todos e se prendem intimamente ao culto religioso e à magia. A separação entre artista e público é um fenômeno de diferenciação social. Assim sendo, materialmente a arte é condicionada pela existência de um considerável equipamento civilizatório: quanto maior o número de possibilidades técnicas, tanto mais numerosos os estímulos para a realização de atividades artísticas.

Tendo por base as manifestações artísticas dos povos ágrafos, Herbert Read chega às seguintes conclusões: a) Existe uma arte comunitária que surge da própria técnica da manufatura (fabricação de utensílios): «Os costumes sociais exigem o objeto; os modos de manufatura e as qualidades do material determinam sua forma e, em certa medida, sua deliberação; as necessidades de ordem funcional e psicológica escolhem a forma e organizam o ornamento. Tal arte é *hedonista*, é um assunto de prazer puramente sensorial, e essencialmente de natureza abstrata». b) Existe uma arte comunitária que exprime idéias místicas gerais ou um ritual: «Novamente podemos dizer que os costumes sociais exigem o objeto e que sua forma é ainda regida pela natureza dos instrumentos e materiais empregados; o princípio seletivo já não é puramente sensorial, mas ideológico».

gico. Tal arte é *intencional* (pedagógica, ritualista, experimental) e essencialmente de natureza simbólica». c) Finalmente, existe a arte individualista que exprime emoções e sentimentos do artista: «Se se estabeleceu uma relação de simpatia entre o homem e o mundo exterior, o artista é impelido a representar fenômenos naturais em toda sua vitalidade essencial. O artista se faz, assim, representativo e, na mesma medida, a arte continua sendo comunitária. Tal arte é *expressiva* (emotiva) e essencialmente de natureza orgânica (representacional)». Em suma, toda sociedade tende a considerar na arte a sua função social, consistindo o objeto da sociologia da arte no estudo das correlações entre as «formas sociais» e as «formas estéticas», consoante Roger Bastide.

4) *Estética e «Ciência da Arte»* – Entendida a estética, genericamente, como «filosofia do belo», dela se separa a chamada «ciência da arte» (*Kunstwissenschaft*), iniciada na Alemanha por iniciativa de Konrad Fiedler, cabendo, porém, a Dessoir traçar seu programa e a Utitz estudar seus princípios e suas fronteiras com a estética.

Consoante E. Grosse, o propósito real da *ciência da arte* é um completo e compreensivo conhecimento da natureza da arte em si, das múltiplas causas da arte e de seus vários efeitos; o propósito primordial da ciência da arte, como o de toda verdadeira ciência, é a compreensão, não a aplicação, de leis gerais, e neste caso das leis particulares que controlam a vida e o desenvolvimento das artes.

Para o historiador da arte A. Schmarsow, o fim da ciência da arte, diferentemente do da estética, é adquirir um conhecimento exaustivo das leis que regem a vida e o desenvolvimento da arte como um todo.

Para E. Utitz, o que distingue a ciência da arte da estética tradicional é que é essencialmente uma filosofia da arte, a ciência do valor e da natureza da arte, e que seu objeto legítimo é dado pelo grande fato e realidade deste domínio, cujo caráter é o problema fundamental que procura resolver. Pois, dado que a estética não é adequada ao total fenômeno da arte, e que as disciplinas artísticas individuais têm necessidade de princípios ge-

rais, parece que uma nova ciência deveria inserir-se aqui, uma ciência que deve compartilhar com a estética sua generalidade e com as artes individuais sua matéria, ou seja, as produções artísticas em si, na totalidade de suas relações e condições. Estando confinado o campo da estética à beleza, ao puramente estético, falta abarcar as condições sociológicas, éticas, intelectuais e metafísicas presentes no mundo da arte. Este é o campo da ciência da arte.

Dessoir, como Utitz, acredita na necessidade de uma nítida separação entre a filosofia do belo – chamada estética – e a filosofia da arte. É dever da *ciência geral da arte* fazer justiça ao grande fato da arte em todas as suas relações; a estética não pode realizar esta tarefa se é que permanece fiel à sua própria província, claramente assinalada e delimitada: o reino do belo na arte e na natureza. Daí Dessoir dividir sua obra fundamental – *Estética e ciência geral da arte* (1906) – em duas partes: a primeira uma estética, concernente às qualidades mais gerais dos objetos estéticos, a impressão estética, as categorias estéticas, a história destes ramos da especulação filosófica; e a segunda uma ciência geral da arte, dedicada aos problemas da criação artística e da personalidade do artista, da origem e divisão das artes, da natureza exata de cada arte individual e do lugar e função da própria arte – sua relação com a ciência, a sociedade, o comportamento correto, a religião e a metafísica – na vida humana e na experiência como um todo.

Consoante o Conde de Listowel, esta corrente de pensamento, que concebe a investigação científica dos fenômenos estéticos como sendo primordialmente uma filosofia da arte, não é de modo algum uma tendência nova na história da especulação estética. «Foi a concepção proposta por Taine, e se queremos submergir mais ainda no passado, a acharemos de novo nos fundamentos das reflexões de Hegel sobre estética, pois o poderoso metafísico limita o reino inteiro da beleza, o qual, segundo ele, é o verdadeiro tema que incumbe à estética, à 'província da arte', e a própria arte é considerada ainda de forma mais estreita, como sendo nada mais que as 'belas artes'. Mas a objeção de Listowel vai mais longe quando afirma que

gico. Tal arte é *intencional* (pedagógica, ritualista, experimental) e essencialmente de natureza simbólica». c) Finalmente, existe a arte individualista que exprime emoções e sentimentos do artista: «Se se estabeleceu uma relação de simpatia entre o homem e o mundo exterior, o artista é impelido a representar fenômenos naturais em toda sua vitalidade essencial. O artista se faz, assim, representativo e, na mesma medida, a arte continua sendo comunitária. Tal arte é *expressiva* (emotiva) e essencialmente de natureza orgânica (representacional)». Em suma, toda sociedade tende a considerar na arte a sua função social, consistindo o objeto da sociologia da arte no estudo das correlações entre as «formas sociais» e as «formas estéticas», consoante Roger Bastide.

4) *Estética e «Ciência da Arte»* – Entendida a estética, genericamente, como «filosofia do belo», dela se separa a chamada «ciência da arte» (*Kunstwissenschaft*), iniciada na Alemanha por iniciativa de Konrad Fiedler, cabendo, porém, a Dessoir traçar seu programa e a Utitz estudar seus princípios e suas fronteiras com a estética.

Consoante E. Grosse, o propósito real da *ciência da arte* é um completo e compreensivo conhecimento da natureza da arte em si, das múltiplas causas da arte e de seus vários efeitos; o propósito primordial da ciência da arte, como o de toda verdadeira ciência, é a compreensão, não a aplicação, de leis gerais, e neste caso das leis particulares que controlam a vida e o desenvolvimento das artes.

Para o historiador da arte A. Schmarsow, o fim da ciência da arte, diferentemente do da estética, é adquirir um conhecimento exaustivo das leis que regem a vida e o desenvolvimento da arte como um todo.

Para E. Utitz, o que distingue a ciência da arte da estética tradicional é que é essencialmente uma filosofia da arte, a ciência do valor e da natureza da arte, e que seu objeto legítimo é dado pelo grande fato e realidade deste domínio, cujo caráter é o problema fundamental que procura resolver. Pois, dado que a estética não é adequada ao total fenômeno da arte, e que as disciplinas artísticas individuais têm necessidade de princípios ge-

rais, parece que uma nova ciência deveria inserir-se aqui, uma ciência que deve compartilhar com a estética sua generalidade e com as artes individuais sua matéria, ou seja, as produções artísticas em si, na totalidade de suas relações e condições. Estando confinado o campo da estética à beleza, ao puramente estético, falta abarcar as condições sociológicas, éticas, intelectuais e metafísicas presentes no mundo da arte. Este é o campo da ciência da arte.

Dessoir, como Utitz, acredita na necessidade de uma nítida separação entre a filosofia do belo – chamada estética – e a filosofia da arte. É dever da *ciência geral da arte* fazer justiça ao grande fato da arte em todas as suas relações; a estética não pode realizar esta tarefa se é que permanece fiel à sua própria província, claramente assinalada e delimitada: o reino do belo na arte e na natureza. Daí Dessoir dividir sua obra fundamental – *Estética e ciência geral da arte* (1906) – em duas partes: a primeira uma estética, concernente às qualidades mais gerais dos objetos estéticos, a impressão estética, as categorias estéticas, a história destes ramos da especulação filosófica; e a segunda uma ciência geral da arte, dedicada aos problemas da criação artística e da personalidade do artista, da origem e divisão das artes, da natureza exata de cada arte individual e do lugar e função da própria arte – sua relação com a ciência, a sociedade, o comportamento correto, a religião e a metafísica – na vida humana e na experiência como um todo.

Consoante o Conde de Listowel, esta corrente de pensamento, que concebe a investigação científica dos fenômenos estéticos como sendo primordialmente uma filosofia da arte, não é de modo algum uma tendência nova na história da especulação estética. «Foi a concepção proposta por Taine, e se queremos submergir mais ainda no passado, a acharemos de novo nos fundamentos das reflexões de Hegel sobre estética, pois o poderoso metafísico limita o reino inteiro da beleza, o qual, segundo ele, é o verdadeiro tema que incumbe à estética, à 'província da arte', e a própria arte é considerada ainda de forma mais estreita, como sendo nada mais que as 'belas artes'. Mas a objeção de Listowel vai mais longe quando afirma que

«devemos rejeitar a suposição básica da doutrina de Utitz e a de todos aqueles que, com êle, separaram as duas disciplinas da estética e da ciência da arte, ou seja, que a estética não pode e não deve abarcar o fenômeno todo da arte, que deve restringir-se exclusivamente ao belo em seu sentido mais limitado, ou ainda à mente que goza e à visão que imagina, deixando para outras mãos mais competentes o estudo do objeto material no qual a mente se exprime e amiúde cria. Acreditamos que o sujeito e o objeto estão inexplicavelmente entrelaçados e entremesclados em nossa experiência do belo, e que é impossível a todos os que queiram explicar e interpretar êste fenômeno em sua integridade – o qual é a correta e própria função da estética descuidar a parte que incumbe ao fator mental ou à obra material da arte; a ciência da arte não pode ser considerada como uma disciplina isolada e independente mas apenas como um ramo tributário da ciência mais geral da estética, a qual não é – e nisto acompanhamos a Volkelt – puramente psicológica em seus propósitos, estando profundamente vinculada, acima e além da mente humana, com a investigação objetiva dos vastos reinos da arte, da natureza e da sociedade».

5) *Definição de «estética»* – O vocábulo «estética» deriva do grego *aisthanesthai*, que significa sentir, perceber por meio dos sentidos. *Aisthesis* significa percepção sensível, intuição, sensação, acepção que ainda se conserva como vocábulo técnico da medicina, na palavra «anestesia». Consoante êste sentido originário do vocábulo, a estética viria a ser a teoria da sensação e da intuição, isto é, uma parte da filosofia e da psicologia, e nesse sentido literal aparece na *Crítica da Razão Pura* de Kant, uma de cujas secções tem por título «A estética transcendental», que é a ciência de todos os princípios *a priori* da sensibilidade.

A partir de Baumgarten, porém – que entendia por «estética» a teoria das potências inferiores da alma e, por extensão, a teoria do belo – estética passou a significar a doutrina do belo e da arte, permanecendo até hoje a concepção baumgarteniana e consoante a qual a captação do belo pertence ao campo da

percepção sensível. Muitos discordam do vocábulo, na sua acepção atual, tendo sido apresentado mais de um substitutivo (tais como «caliologia», sugerido por Hegel, ou «hedônica», proposto por Fechner), mas *estética* sobreviveu, incorporando-se definitivamente na terminologia filosófica. Sua justificação é feita por Friedrich Kainz: «não se pode exigir que uma palavra, por bastante exata que ela seja, encerre dentro de si uma teoria completa e bem desenvolvida, com tôdas as reflexões críticas que esta teoria leva consigo. Basta com que recolha e ponha em relêvo um de seus elementos essenciais, e é isto, precisamente, o que faz a palavra 'estética'».

Assim, não obstante etimologicamente o vocábulo «estética» designar antes uma teoria geral da sensibilidade – pois o estético é acima de tudo o estésico – é conveniente limitar sua significação ao *estudo teórico da arte, reflexão que é sobre o evento artístico*. Como dizia Paul Valéry, «a estética nasceu um dia de uma observação e de um desejo de filósofo», sendo pois a história da estética o receptáculo de percepções afetivas reduzidas a conceitos.

II

6) *Conceito e âmbito da «arte»* – A arte, diz Malraux, «é aquilo por cujo intermédio as formas convertem-se em estilo. No fundo, pouco importa que afirmemos que a arte é transposição ou simbolização, evasão ou superação. É sempre a passagem de uma realidade vulgar para um mundo super-real, que ela instaura numa existência autônoma. Neste caso, eis o critério inteiramente descoberto: o mesmo é precisamente o grau de transfiguração. Quanto mais chã a obra, tanto menos é uma obra de arte. Quanto menos natural, tanto mais artística». Entendida a obra de arte nestes termos, ela só adquire um sentido rigorosamente «artístico» quando intervém o artista, excluindo-se assim da problemática estética a chamada «beleza natural».

Com efeito, em geral a natureza nos parece bela quando deixamos de pensá-la em sua realidade e nos aparece como expressão ou símbolo de um espírito que nela se oculta. A na-

tureza, em sua realidade, é silenciosa, mas o homem dota-a de uma voz, converte-a numa linguagem que fala de coisas reconditas e misteriosas. Assim, pois, a contemplação estética da natureza participa, em muito, do animismo e do antropomorfismo. Portanto, a *beleza natural* não é senão a transposição de idéias, sentimentos e aspirações humanas ao mundo da natureza.

Todavia, antes de ser «belo» o objeto artístico é expressivo. O que, geralmente, exprime é o «interior», o «anímico» e, por isso, a concepção que isso acentua em tôdas as manifestações artísticas é, quase sempre, de caráter antropomórfico. A tão freqüente controvérsia entre a arte e a natureza, as discussões entre aqueles que afirmam que a arte deve imitar a natureza e aqueles que, pelo contrário, com fórmula aparentemente paradoxal, mantêm que a última deve imitar a primeira, demonstram que a arte se opõe, em princípio, àquilo que é *dado*, que pode ser talvez tomado como «modelo», mas que em nenhum momento poderá ser, por si mesmo, e sem uma «transfiguração», uma *obra de arte*.

Assim sendo, não obstante existir uma beleza natural, é ela pseudo-estética, ou *anestética*, como a chamou Charles Lalo, pois a única beleza verdadeiramente artística é aquela oferecida pela arte que, por isso mesmo, é «artificial» e não natural. Consoante a terminologia laloiana, o vocábulo «anestético» designa, por oposição ao sentimento *estético* propriamente dito, o sentimento do que se chama amiúde, «a beleza da natureza» enquanto o homem não intervém para sua obtenção. Como diz Lalo, «tôda a vida profunda e imaterial que se encontrará por tôda parte, se se sabe vê-la pela intuição pessoal, dizem os místicos; tôdas as aparências, até e sobretudo talvez as mais materiais, dizem os realistas...», pertencem ao campo anestético. Portanto, de acôrdo com esta terminologia, é preciso distinguir *estético* (ou beleza artística), *inestético* (ou feiura artística) e *anestético* (ou categoria neutra, sem qualificação estética). Com isso, a arte é entendida como «estilização», sensível. Com isso, a arte é entendida como «produção da beleza pelas obras de

do pois muito menos uma «produção da beleza pelas obras de um ser consciente», conforme os termos do *Vocabulário de*

Lalande, do que a estilização do real, a promoção de uma existência, a criação de formas.

De fato, a *criação humana voluntária, tendente a produzir beleza ou uma emoção estética*, recebe o nome de «arte». Assim definida, surge o problema da estrutura da obra de arte como objeto do *juízo estético*. Várias respostas foram dadas a essa questão, das quais três são especialmente correntes: a) a que considera a obra de arte como alguma coisa feita ou como o produto de um fazer; b) a que a considera como o resultado de um processo de simbolização; c) e a que a concebe como o término de uma atividade expressiva. Cada uma destas teses possui, sem dúvida, suas particulares razões e fatos que a apóiam, mas ao mesmo tempo cada uma delas parece necessitar ser complementada pelas outras. É o que assinalou Milton C. Nahm ao apontar a necessidade de formular uma teoria que, tendo em conta as doutrinas anteriores enquanto complementárias, não seja, por sua vez, uma composição eclética e externa delas. Nesse sentido, indicou Nahm as seguintes seis características da obra de arte, prévias a toda ulterior interpretação:

6.1) A obra de arte é, morfológicamente, uma «forma significativa concreta»: concreta enquanto material; significativa enquanto implicando signos; forma enquanto expressa.

6.2) A obra de arte é um «acontecimento» realizado ou atualizado pelos poderes criadores do contemplador estético, uma estrutura que relaciona o artista e o contemplador de sua obra.

6.3) As diferenças para os juízos de fato (correspondentes à obra de arte ou artefato, em contraste com a obra de arte como «obra bela») são proporcionadas pelas três funções da estrutura da arte: o fazer, o expressar e o simbolizar.

6.4) Há uma «direção» que vai do mero artefato à obra de arte propriamente dita, paralela à direção que vai dos juízos de fato aos juízos de valor.

6.5) A característica anterior permite introduzir as correções necessárias para evitar o nominalismo próprio dos que sustentam o caráter «não significativo» de toda obra de arte como tal.

6.6) É preciso determinar sempre os «níveis» mediante os quais a expressão genérica, o símbolo genérico e a ação genérica se dirigem para a individualização no que toca aos juízos de fatos.

Em suma, para a perfeita compreensão da estrutura da obra de arte como objeto do juízo estético, o que parece antes de tudo necessário não é apenas, como muitas vezes se supõe, uma análise de função da arte na vida humana, nem tão pouco simplesmente um exame da arte como forma particular de linguagem ou de simbolização, mas um estudo exaustivo das condições dentro das quais se dá todo fazer artístico.

7) *Arte e beleza* – De acôrdo com Herbert Read, a maioria de nossas concepções errôneas acêrca de arte resulta da falta de consistência no uso das palavras «arte» e «beleza». «Presumimos, invariavelmente, que tudo o que é belo é arte, ou que toda a arte é bela, que o que não é belo não é arte, e que a fealdade é a negação da arte. Esta identificação de arte e beleza está na raiz de todas as nossas dificuldades para uma verdadeira apreciação da arte, e mesmo em pessoas dotadas de uma sensibilidade aguçada para as impressões estéticas em geral esta hipótese atua como censor inconsciente em todos os casos particulares em que acontece a arte não ser bela. Porque a arte não é necessariamente bela! Afirmação que nunca é demais repetir e sublinhar. Quer olhemos o problema historicamente (considerando aquilo que a arte tem sido em idades passadas) ou sociologicamente (considerando o que a arte realmente é nas suas manifestações contemporâneas através do mundo) veremos que a arte tem sido com frequência, ou é com frequência, desprovida de beleza».

O ponto de vista de Read é confirmado pela limitação do significado histórico do conceito de «beleza», que teve a sua origem na Grécia antiga como produto de uma determinada filosofia da vida, de caráter antropomórfico, que enaltecia todos os valores humanos e não via nos deuses mais que versões magnificadas do homem. «A arte, assim como a religião, era para os gregos uma idealização da natureza, e especialmente do homem como ponto culminante dos seus processos. O pro-

tótipo da arte clássica é o Apolo de Belvedere ou a Vênus de Milo – tipos perfeitos ou ideais do gênero humano perfeitamente formados, perfeitamente proporcionados, nobres e serenos; numa palavra, belos. Este tipo de beleza foi herdado por Roma, e o Renascimento fê-lo reviver. Vivemos à sombra da tradição renascentista, e para nós a noção do belo anda inevitavelmente ligada à idealização de um tipo humano concebido por um povo antigo num país longínquo, longe das condições reais da nossa vida cotidiana. Talvez como ideal seja tão bom como qualquer outro; mas temos de nos compenetrar de que é apenas um dentre vários ideais possíveis. Difere do ideal bizantino, mais divino que humano, intelectual e antivital, abstrato. Difere do ideal primitivo, que talvez não fôsse sequer um ideal, mas antes uma propiciação, uma expressão de temor em face de um mundo misterioso e implacável. Difere ainda do ideal oriental, que é também abstrato, não-humano, metafísico, e no entanto mais instintivo que intelectual. Mas os nossos hábitos de pensamento são de tal modo dependentes do nosso equipamento verbal que tentamos, quantas vezes em vão, forçar a palavra 'beleza' a serviço simultâneo de todos estes ideais quando expressos em obras de arte. Para sermos inteiramente honestos, mais tarde ou mais cedo temos de acabar por confessar que somos assim culpados de distorção verbal. Uma Vênus grega, uma Virgem bizantina, um ídolo selvagem da Nova Guiné ou da Costa do Marfim não podem todos caber dentro desta concepção clássica de beleza! Pelo menos o último, se queremos que as palavras conservem alguma exatidão de sentido, temos de confessar que é feio. E, no entanto, quer belos, quer feios, todos aqueles objetos podem ser, com inteira propriedade, classificados como obras de arte».

Portanto, de acôrdo com os ensinamentos de Herbert Read, a arte não pode ser a expressão plástica de qualquer ideal particular porque é a expressão de qualquer ideal que o artista possa realizar em forma plástica. Por isso a arte dos povos ágrafos não representa, de modo algum, uma forma de beleza inferior à da arte grega, pois ainda que possa representar um estágio inferior de civilização, pode exprimir um instinto for-

mal igual ou até mais refinado. A arte de um período histórico só pode ser usada como norma ou modelo se aprendermos a fazer a distinção entre os *elementos formais*, que são universais, e os *elementos expressivos*, que são temporais. Daí Herbert Read definir a obra de arte como «um padrão informado pela sensibilidade», advertindo antes que «um padrão, por si só, não constitui uma obra de arte», já que a obra de arte é, «em certa medida», uma libertação da personalidade. Em suma «a arte é uma fuga do caos. É movimento ordenado em números; é massa encerrada em medida; é a indeterminação da matéria em busca do ritmo da vida», sendo a expressão artística a demonstração exterior de sentimentos interiores.

8) *Irreducibilidade da arte* – O problema da autonomia das manifestações artísticas foi formulado por Benedetto Croce em consonância com seu sistema filosófico mas, nem por isso, carece de pertinência e fecundidade estéticas. Para o autor de *Aesthetica in Nuce*, a primeira forma da atividade teórica do espírito é o «conhecimento intuitivo» que se distingue do «conhecimento lógico», pois o primeiro é representação «fantasista» enquanto o segundo é representação «conceitual»; aquele, representação do «individual»; este, do «universal»; um é produtor de «imagens», o outro, de «conceitos». Com isto, o conhecimento é ou «intuitivo» do individual, das coisas singulares, obtido da fantasia; ou é «lógico» do universal, das relações entre as coisas, obtido através do intelecto; em suma, produz imagens ou conceitos. A primeira forma de conhecimento é autônoma, e é a *arte*, que é precisamente «intuição» ou representação de um estado anímico ou de um sentimento que encontrou sua «expressão» numa imagem, ou seja, «a arte é liricidade». Como tal, a arte se distingue de todas as demais formas de atividade do espírito. Nela, o sentimento tumultuoso se converte em claras intuições: a arte, mais que imaginação, é «fantasia poética» ou «criadora». A arte não é sentimento imediato, mas sentimento contemplado e, nela, a fonte do sentimento se universaliza graças à infinitude da expressão: é «intuição-expressão» e, assim, arte e linguagem se identificam. Portanto, consoante Croce, a arte, que é intuição, ou expressão pessoal do que é pessoal ou individual, pode ser definida

como «liricidade», tomando-se este vocábulo no sentido do genérico sentimento do artista que é sempre «sentido», sob qualquer particular aspecto concreto possa ele se exprimir. Para traduzir este conceito, Croce utiliza-se da seguinte fórmula: «a arte é expressão de uma impressão», ou seja, adequação obtida entre o sentimento que o artista sente e o meio – ou a forma – com o qual ele se exprime. Daí a estética – ou teoria da arte – identificar-se com a teoria da linguagem, ou «lingüística geral», porquanto a personalidade viva do artista cria, para cada sentimento, a sua expressão correspondente. Todavia, a língua não é uma espécie de cofre do qual se possa lançar mão como se fôsse um patrimônio familiar, mas, ao contrário, é ela um contínuo produto e uma contínua criação que se confunde com a própria criação das imagens artísticas. Assim, esta identificação de arte e lingüística geral é, no fundo, uma teoria geral das expressões. Isto porque a linguagem é expressão, mas uma expressão de sons que nada exprime não é linguagem: a linguagem é som articulado e delimitado ao fim da expressão.

Nesse sentido, grave erro comete quem fala de «conteúdo» e «forma» da obra de arte, distinguindo um aspecto interno e outro externo, uma intimidade e uma exterioridade estéticas. O fato estético é «forma» e nada além de forma; esta não pode dispensar um conteúdo, que porém se funde, se confunde e é absorvido pela forma. Um conteúdo não assimilado na forma seria moralidade, conceito, tudo o que se quiser, menos arte. Daí, por vezes, a estética croceana ser reduzida, como quer Gilbert, a uma tautologia circundada por negações: a arte é arte, e não é moralidade, nem religião, nem política, nem verdade, nem sensação, nem emoção, nem prazer. Ainda: a arte é arte e é dança, música, arquitetura, poesia lírica, dramática, cômica e trágica apenas de um modo incidental. A expressão internamente concebida, a essência da arte, pode ser unida a todas as espécies de convenções, crenças e materiais, e deste modo ser diversificada dentro da riqueza das obras individuais. Mas os conceitos universais da estética não encontram marcas de sua passagem nesta esfera da contingência ilimitável.

Portanto, qualquer «divisão» de conteúdo e forma só pode ter o sentido de abstração intelectual. Sentimentos, ideologias, programas contendo uma plataforma social, filosófica ou política, tudo isso está na obra de arte como conteúdo anestésico. Isto é, para julgar-se o valor de uma obra de arte é preciso, por assim dizer, decantá-la da presença de todos estes valores de natureza predominantemente ética e fazer incidir a análise no resíduo puramente estético que ficou. O que importa, consoante Croce, é a «vibração do lirismo» ou a «presença do mistério», no sentido da poética de Brémont. Assim, de duas uma: ou o elemento social é inerente à arte e, por estar necessariamente incluído no âmbito de seu conceito, o problema da finalidade social da arte passa a não ter sentido; ou então o que se chama social é alguma coisa que se visa fora da arte e, conseqüentemente, não é arte – é outra coisa: é política, é sociologia, é biografia, tudo o que se quiser, menos arte. A arte é irreduzível ao não-artístico ou extra-artístico.

A posição croceana que proclama a absoluta independência da arte de fins hedonísticos e, sobretudo, moralistas, não impede ao artista de adotar qualquer posição ou comportamento ético, ideológico, etc. Nesse sentido, escrevia Croce em 1928: «Como o fundamento da poesia é a personalidade humana, e como a personalidade humana se completa na moralidade, a consciência moral é fundamento de toda poesia». E numa nota de sua revista *La Critica*, em 1932: «Não é possível que haja poesia sem personalidade moral no artista». Quer isto dizer que a independência da arte com relação à moral é um cânone fundamental da filosofia do espírito de Benedetto Croce. Se a arte é intuição como conhecimento do individual, a moral pertence ao grau teórico do espírito, que precede ao grau prático da vontade. Portanto, não pode coincidir, filosoficamente, com um momento posterior, o qual a implica em si mas não está compreendido nela. Por outro lado, fundar o juízo estético sobre o fim moralista da arte é como fundá-lo no conteúdo e, conseqüentemente, fazer renascer a cisão entre forma e conteúdo. Mas, quando se reconhece a totalidade da expressão artística que contém em si o universo; quando se coloca a arte

como criação de um mundo novo, de uma nova verdade que é sua própria criatividade, é necessário admitir que nela está presente todo o espírito humano, que é intuição e expressão, fantasia e sentimento, moralidade e vida. O caráter cósmico da arte é sua virtude criadora, sua verdade como fazer – nisto se resume o *sentido* da estética croceana.

III

9) *Os objetos estéticos* – Conforme adverte Friedrich Kainz, o *objeto estético* não se identifica com o objeto do mundo exterior em que se encarna: o objeto estético – isto é, aquilo que produz o que é chamado o efeito estético – jamais é, pura e simplesmente, o objeto do mundo exterior em sua existência física, já que é a *impressão que esse objeto produz, tal e como o capta o sujeito estético*. «Nunca, portanto – diz Kainz – se poderá sublinhar bastante nem com suficiente força a seguinte distinção, tão importante do ponto de vista da gnosiologia como do ponto de vista ontológico, estético e da filosofia da arte: o que chamamos o objeto estético se acha num plano do ser completamente distinto sobre o qual recai nosso comportamento cognoscitivo. Quem, com os olhos abertos e o sentido desperto, contemple um grupo de alerces numa valada das montanhas ou um cavalo de raça, não estará vendo, evidentemente, uns quantos exemplares do gênero vegetal *Abies larix* ou um indivíduo do gênero animal *Equus caballus*. O ponto de vista da contemplação estética difere do ponto de vista botânico ou veterinário ante os mesmos objetos».

Para explicar este fato fundamental foram propostas as mais diversas teorias. Por exemplo, foi dito que o objeto estético se ergue sobre o objeto físico-material que lhe serve de base, que é, de certo modo, como se detrás dos dados físicos, olhando através deles, se descobrisse alguma coisa que se acha oculta e que encerra o sentido do fenômeno estético; outros o explicam dizendo que as formas e as cores do objeto são simplesmente as indicações que nos permitem penetrar, endopáticamente (16), na vida interior contida no objeto. Estas e outras explicações semelhantes procuram exprimir que ao sujeito

da contemplação lhe cabe uma função essencialíssima na operação que transforma o substrato pré-estético real no objeto estético «ideal». Se esta função não chega a produzir-se ou falta no objeto da contemplação, a maior obra de arte não passa de um bloco de mármore, uma tela borrada ou uma mixórdia de palavras ou sons sem sentido algum.

Portanto, a beleza somente é perceptível para uma vivência adequada. O objeto estético existente de um modo potencial num objeto da natureza ou que o artista quis plasmar na obra de arte somente pode ser captado por quem o contempla com a capacidade necessária para adotar a atitude estética adequada, isto é, para situar-se no ponto de vista adequado ante a obra de arte. Quer isto dizer que a beleza não constitui nenhuma qualidade real de um objeto, como sua cor ou qualquer outra qualidade perceptível, ainda que também ela nasça, em seu modo de ser, sobre a base de consciência do homem que a capta e através da contextura psico-física deste sujeito. O belo é antes alguma coisa exterior aos objetos, alguma coisa supra-sensível, não objetiva. É evidente que a coisa exterior, com suas qualidades, não só não é indiferente ao efeito estético, como o condiciona e determina em bem alto grau. Como afirma Kainz, «sempre que nos sentimos atingidos, esteticamente, por um objeto da natureza ou da arte, é a coisa exterior de que se trata a que serve de base determinante do efeito estético. Mas a base e a premissa, nada mais. As qualidades estéticas, enquanto tais, não pertencem ao objeto. O objeto estético não coincide com o objeto real análogo, que pode ser seu portador, mas que o é apenas enquanto que quem o contempla atribui ao substrato pré-estético, mediante sua captação e sua vivência, uma determinada significação».

Todo objeto estético se apresenta sob a forma de um objeto no espaço (cor, figuras de superfície, formas bidimensionais ou tridimensionais) ou no tempo (sons, melodias, ritmos) ou como um objeto estético-verbal (isto é, que produz efeitos estéticos por meio da linguagem). Por outro lado, os objetos estéticos se revestem de uma forma que obedece a uma norma com fins expressivos. As formas são totalidades plenas de sentido

de caráter supra-somativo, isto é, alguma coisa mais que simples somas de seus elementos integrantes, pois apresentam, com relação a estes, o caráter de formas unitárias peculiares e novas de um tipo nítido, fechado e estruturado, com seus contornos próprios. As formas são, portanto, unidades harmônicas características de uma pluralidade de valores parciais formais à base de um sistema de relações pleno de sentido. As formas são figuras projetadas no espaço (pictóricas, escultóricas, arquitetônicas, urbanísticas) ou no tempo (as formas métricas na poesia, as formas melódico-harmônico-rítmicas na música), que dispõem de qualidades integrais próprias, isto é, de qualidades que, em sua totalidade, não se dão nos elementos que as integram.

Todavia, quando se diz que um objeto estético é uma forma, apenas é captado um aspecto de sua organização essencial, o aspecto formal. De um ponto de vista formal pode dizer-se, em verdade, que é forma todo objeto simples de sensações. Mas com isso não é captado nem descrito em todos e cada um dos casos o decisivo de sua ação estética. Em muitos casos, os objetos estéticos «são», também, contudo, alguma coisa do ponto de vista do conteúdo, pertencem a um grupo de objetos da realidade (ou se relacionam com ela, enquanto imagens) e exprimem, portanto, as leis genéricas desta. Partindo daí, classifica Kainz os objetos estéticos em a) objetos de tipo real e b) objetos de tipo não real. No primeiro grupo entram todos os objetos da natureza e suas reproduções; no segundo, todas as criações livres do espírito que não guardam relação com a realidade (por exemplo, os acordes e melodias musicais, as linhas ornamentais e decorativas livres, de pura imaginação, as formas e os objetos da arquitetura e da arte industrial). Os objetos do segundo grupo obedecem, exclusivamente, às leis da forma, enquanto os do primeiro exercem seus efeitos e recebem sua valoração com relação a normas contidas nas leis próprias de seu gênero e em sua possibilidade. Daí Witasek afirmar que pode um objeto ser expoente de qualidades estéticas não atribuíveis à forma. Para isso, tem que haver em tal objeto alguma coisa que produza efeitos estéticos sem ser pura e simplesmente forma.

É evidente que a série dos objetos estéticos não se reduz às categorias formais e normais, cabendo ainda as categorias do expressivo e do emotivo. Como diz Witasek, ainda que as obras que não se propõem a representação do humano, como as criações da arquitetura, devem propor-se como suprema meta, à qual o artista tende sempre, mesmo que muitas vezes de um modo inconsciente, o encontrar as formas mais plenas de expressão e de emoção. No expressivo e no emotivo baseiam-se as fruições estéticas mais altas e mais intensas, pois a vida anímica relevada na forma de arte se nos oferece através de formas túrgidas de emoção e pletóricas de expressão.

10) *Estética do espaço* – Por «estética do espaço» entende Lipps o estudo teórico dos efeitos estéticos produzidos pelas linhas enquanto sustentadoras de movimentos e de forças, tanto das superfícies como dos corpos, inclusive as côres. Assim sendo, pertencem à problemática da estética do espaço as côres, as formas e figuras planas (linhas, contornos e figuras bidimensionais), formações no espaço, no sentido estrito das formas estereométricas, isto é, da corporeidade tridimensional.

10.1) *As côres* – Consiste o processo físico visual na excitação dos nervos da visão pelos raios de luz que o objeto contemplado projeta sobre a retina. Do ponto de vista estético, porém, a óptica fisiológica é irrelevante já que, ao ver do fisiólogo E. Abderhalden, «não vemos com os olhos: êstes se limitam a ser os mediadores do ato visual». Para a reflexão estética, a cor é alguma coisa viva, alegre, enérgica, passional, enquanto para a apreciação impessoal do físico constitui simplesmente um fenômeno óptico graduado com relação à sua luminosidade, saturação e tom. Enquanto que toda a ambição do cientista se dirige para captar numéricamente os critérios determinantes assinalados, no comportamento estético o tom de cor, a luminosidade e a saturação são captados sob o signo pessoal, por analogia com um ser vivente. A cor se converte, assim, no expoente do encanto anímico de uma emoção, que forma seu conteúdo. Por isso uma cor somente se converte em objeto estético quando é alguma coisa mais que uma simples cor, quando é por si mesma alguma coisa viva, túrgida de emoção.

10.2) *As formas planas* – Assim como a interpretação óptica das côres pouco tem que ver com a interpretação estética, idênticamente a interpretação geométrica das linhas pouco tem que ver com a interpretação estética, pois ambos os pontos de vista – o geométrico e o estético – se contrapõem bruscamente: o primeiro é um ponto de vista objetivamente impessoal e quantitativo, o segundo cai dentro da apercepção da personalidade (endopático) e é um ponto de vista qualitativo. Como as côres, as linhas têm também seu valor emocional, que nunca se acha de todo ausente de nossa consideração estética, ainda que nem sempre tenha por que manifestar-se com toda clareza. As linhas sobem e descem, vão de um ponto a outro, estendem-se e contraem-se; numa palavra, acham-se túrgidas, para a vivência estética, de uma atividade e uma dinâmica latentes, são expoentes de movimentos e de forças.

10.3) *Os corpos* – Os corpos são figuras estereométricas, isto é, são formas corpóreas dentro do espaço, sendo este último, do ponto de vista estético, alguma coisa viva e dinâmica. Se as artes plásticas reproduzem as formas naturais, as chamadas artes do espaço criam por si mesmas suas formas e plasmam o espaço em criações livres. Todavia, o espaço plasmado por elas não é o espaço geométrico, mas o espaço pletórico de vida. Ao plasmar o espaço, plasmam a vida que nele palpita.

11) *Estética do tempo* – Espaço e tempo são os campos em que se manifesta tudo o que produz em nós um efeito estético; tudo o que pode e quer produzir em nós os efeitos próprios da beleza tem que revestir, necessariamente, uma das três formas: ou uma forma projetada no espaço e acessível à vista; ou uma forma acústica desenvolvida no tempo e acessível ao ouvido; ou, finalmente, a forma de uma sucessão de palavras ordenadas entre si e acessível ao espírito capaz de captar e assimilar-se a linguagem.

O tempo estético não é o tempo puro da sucessão de uma série de pontos formando uma extensão, um fluir ininterrupto, mas um tempo entrelaçado com elementos espaciais de um ser quieto, no qual se dá um *nunc stans*. Para poder dominar teoricamente esta fundamental realidade de vivência estética, é pre-

É evidente que a série dos objetos estéticos não se reduz às categorias formais e normais, cabendo ainda as categorias do expressivo e do emotivo. Como diz Witasek, ainda que as obras que não se propõem a representação do humano, como as criações da arquitetura, devem propor-se como suprema meta, à qual o artista tende sempre, mesmo que muitas vezes de um modo inconsciente, o encontrar as formas mais plenas de expressão e de emoção. No expressivo e no emotivo baseiam-se as fruições estéticas mais altas e mais intensas, pois a vida anímica relevada na forma de arte se nos oferece através de formas túrgidas de emoção e pletóricas de expressão.

10) *Estética do espaço* – Por «estética do espaço» entende Lipps o estudo teórico dos efeitos estéticos produzidos pelas linhas enquanto sustentadoras de movimentos e de forças, tanto das superfícies como dos corpos, inclusive as côres. Assim sendo, pertencem à problemática da estética do espaço as côres, as formas e figuras planas (linhas, contornos e figuras bidimensionais), formações no espaço, no sentido estrito das formas estereométricas, isto é, da corporeidade tridimensional.

10.1) *As côres* – Consiste o processo físico visual na excitação dos nervos da visão pelos raios de luz que o objeto contemplado projeta sobre a retina. Do ponto de vista estético, porém, a óptica fisiológica é irrelevante já que, ao ver do fisiólogo E. Abderhalden, «não vemos com os olhos: êstes se limitam a ser os mediadores do ato visual». Para a reflexão estética, a cor é alguma coisa viva, alegre, enérgica, passional, enquanto para a apreciação impessoal do físico constitui simplesmente um fenômeno óptico graduado com relação à sua luminosidade, saturação e tom. Enquanto que toda a ambição do cientista se dirige para captar numericamente os critérios determinantes assinalados, no comportamento estético o tom de cor, a luminosidade e a saturação são captados sob o signo pessoal, por analogia com um ser vivente. A cor se converte, assim, no expoente do encanto anímico de uma emoção, que forma seu conteúdo. Por isso uma cor somente se converte em objeto estético quando é alguma coisa mais que uma simples cor, quando é por si mesma alguma coisa viva, túrgida de emoção.

10.2) *As formas planas* – Assim como a interpretação óptica das côres pouco tem que ver com a interpretação estética, idênticamente a interpretação geométrica das linhas pouco tem que ver com a interpretação estética, pois ambos os pontos de vista – o geométrico e o estético – se contrapõem bruscamente: o primeiro é um ponto de vista objetivamente impessoal e quantitativo, o segundo cai dentro da aprecepção da personalidade (endopático) e é um ponto de vista qualitativo. Como as côres, as linhas têm também seu valor emocional, que nunca se acha de todo ausente de nossa consideração estética, ainda que nem sempre tenha por que manifestar-se com toda clareza. As linhas sobem e descem, vão de um ponto a outro, estendem-se e contraem-se; numa palavra, acham-se túrgidas, para a vivência estética, de uma atividade e uma dinâmica latentes, são expoentes de movimentos e de forças.

10.3) *Os corpos* – Os corpos são figuras estereométricas, isto é, são formas corpóreas dentro do espaço, sendo este último, do ponto de vista estético, alguma coisa viva e dinâmica. Se as artes plásticas reproduzem as formas naturais, as chamadas artes do espaço criam por si mesmas suas formas e plasmam o espaço em criações livres. Todavia, o espaço plasmado por elas não é o espaço geométrico, mas o espaço pletórico de vida. Ao plasmar o espaço, plasmam a vida que nele palpita.

11) *Estética do tempo* – Espaço e tempo são os campos em que se manifesta tudo o que produz em nós um efeito estético; tudo o que pode e quer produzir em nós os efeitos próprios da beleza tem que revestir, necessariamente, uma das três formas: ou uma forma projetada no espaço e acessível à vista; ou uma forma acústica desenvolvida no tempo e acessível ao ouvido; ou, finalmente, a forma de uma sucessão de palavras ordenadas entre si e acessível ao espírito capaz de captar e assimilar-se a linguagem.

O tempo estético não é o tempo puro da sucessão de uma série de pontos formando uma extensão, um fluir ininterrupto, mas um tempo entrelaçado com elementos espaciais de um ser quieto, no qual se dá um *nunc stans*. Para poder dominar teoricamente esta fundamental realidade de vivência estética, é pre-

eisso recorrer aos conceitos do tempo presente psíquico e da perseveração aperceptiva. Sobre esta espécie de vivência se baseia a complacência estética que em nós produz a rima, a aliteração e a assonância, as chamadas figuras de repetição, os jogos de palavras, etc., em que se contém um elemento meta-crônico, superior ao tempo.

11.1) *Os sons soltos* – A chamada «côr musical» constitui a fonte mais importante de gôzo nos sons soltos. Um som, no sentido psicológico, isto é, a vivência de uma sensação de som, se produz quando um fato acústico – a vibração de um corpo, de uma corda, da coluna de ar de um tubo e do ar circundante – atinge o órgão sensorial periférico (o ouvido) e, por conduto dêste, a zona cerebral correspondente. A côr tonal, o timbre, não é um atributo, uma qualidade dos sons simples, mas uma resultante de vários sons dêstes, o resultado de uma mistura íntima (de uma fusão) de sons simples, os quais – subordinados a um tom fundamental dominante – se dissolvem num todo, o que faz que os vivamos não como uma justaposição ou uma soma de sons, mas como uma unidade, como alguma coisa em si absolutamente simples e nova.

Os sons, na estética do tempo, desempenham o mesmo papel das linhas e das côres na estética do espaço. Contudo, a primeira condição prévia para que um som que ressoa juntamente com outros produza uma sensação agradável é que seja acorde, isto é, que se ajuste à combinação harmônica.

11.2) *As figuras musicais* – As chamadas figuras musicais se dividem em simultâneas (acordes, harmonia) e em sucessivas (melodia). Todavia, por que os sons nos agradam mais que os simples ruídos, e os tons mais que os sons? A resposta é simples: os sons e os tons oferecem à nossa percepção acústica realidades sonoras mais claras e mais ordenadas que os simples ruídos. Como produtos das vibrações aperiódicas do ar, os ruídos são incomparavelmente menos ordenados que os sons e os tons. O fato de que entre uns e outros medeia também uma característica diferenciação quanto ao prazer que nos produzem, tem sua razão de ser no seguinte: os ruídos são confusos, desordenados, cansativos e caóticos para nossa captação; os

sons, ao contrário, são demasiadamente ordenados e simples e, portanto, vazios; os tons, diferentemente, aparecem, no plano acústico, tão ordenados quanto os sons, mas são mais variados: fazem entrar o ouvido numa atividade tão rica quanto bem ordenada; nêles se produz um grato equilíbrio entre a sensação de prazer que nos causa a reiteração de igual característica de tôda forma de periodicidade (o prazer da recorrência) e o gôzo do nôvo (o prazer da variação); a variedade e a unidade se equilibram harmônicamente.

Na variedade ordenada dos sons e na variedade desordenada e caótica dos ruídos atuam a *consonância* e a *dissonância*, que ocupam o centro da *teoria dos acordes*, isto é, da combinação simultânea de dois ou mais sons, sendo a *harmonia* a ordenação simultânea de vários sons, sua combinação ordenada. A *melodia*, ao contrário, é a ordenação musical de uma sucessão de sons, a sucessão e ordenação em unidade de sons que se compreendem uns pelos outros, uma totalidade de efeitos musicais plena de sentido e que consiste na sucessão ordenada e medida de sons soltos, uma figura sucessiva formada por sons altos e baixos, ajustadas às fases fixas e regidas por leis de um sistema de sons (escala). Melodia e harmonia se acham intimamente relacionadas entre si, tanto que Rameau disse que a melodia não era outra coisa que uma harmonia desenvolvida ao longo do tempo, querendo dar a entender com isso que nosso sentimento se acha sustentado em sua totalidade, e constantemente, por um sentimento latente de harmonia. Em suma, a harmonia, com suas ordenações simultâneas, representa, por assim dizer, o momento vertical da música, enquanto que a melodia constitui o momento horizontal.

11.3) *O ritmo* – De modo geral, o *ritmo* é definido como a forma de ordenação e unificação dos processos cronológicos mediante a reiteração de elementos iguais (ou semelhantes até o máximo) e que se correspondem mutuamente, dentro dos mesmos prazos. O ritmo é o meio mais elementar, e ao mesmo tempo o mais eficaz, para infundir formas bem ordenadas aos conteúdos de movimentos, isto é, aos processos, quaisquer que êles sejam, desenvolvidos no tempo (por meio de sons, de ruí-

dos, de movimentos visíveis ou de palavras). O ritmo é a estrutura ordenada, normada, das unidades acústicas, ópticas e verbais de movimento. É toda ordenação agradável por si mesma dos processos perceptíveis por intermédio dos sentidos, dentro do campo de seu fluir no tempo, ordenação levada a cabo mediante a gradação dos elementos de gravidade e os períodos de distância e pela agrupação sistematicamente ordenada de seus membros.

Entre ritmo e *compasso* ou *metro* existem pontos de contato e de diferença (o princípio rítmico de ordenação ocorre no terreno do orquestrico-musical - compasso; e na projeção do ritmo sobre o material da linguagem - metro). Todavia, ritmo é a organização sucessiva do transcurso, já plasmado, do tempo, de um modo captável para os sentidos e operante sobre os sentimentos; compasso e metro (dois conceitos distintos e nem sempre coincidentes) exprimem a esquemática da idéia rítmica de ordenação, esquemática elevada à consciência de um modo racional e intelectual e desenvolvida, portanto, de um modo conseqüente. O ritmo é o princípio primário do transcurso do tempo, ordenado no sentido de uma série de formas sucessivas e destacadas; o metro e o compasso são os meios empregados para realizar esta idéia da ordenação no tempo. O conceito de ritmo é mais geral e mais amplo; os conceitos de metro e compasso têm, pois, uma significação mais especial e mais restrita.

12) *Estética verbal* – A linguagem é, por assim dizer, um intermundo que se interpõe entre as pessoas e as coisas, cabendo-lhe recriar o mundo. Assim, junto aos efeitos lógico-intelectuais e ético-práticos da linguagem aparecem seus efeitos estéticos, aos quais se presta também em grande medida este amplo órgão da cultura. Por meio da linguagem podem conseguir-se, portanto, importantes resultados estéticos, que são objeto de artes especiais – as artes «faladas» (a poesia e a oratória) – mas que, ao mesmo tempo, desempenham um papel antes e fora delas: a maneira hábil de relatar um acontecimento, a bela redação de uma carta, uma frase engenhosamente concebida; nada disto é poesia nem pretende sê-lo e, contudo, não cabe dúvida de que todas estas manifestações podem pro-

duzir efeitos estéticos, às vezes em proporções bem consideráveis.

Reconhece a estética verbal que os efeitos de uma combinação de palavras residem, antes de tudo, em seu resultado emocional. As combinações de palavras esteticamente relevantes se caracterizam pelos efeitos emocionais intensos ou realçados que produzem. Os efeitos estéticos provocados pelas combinações da linguagem podem ser divididos em dois grupos:

12.1) *Formal* – Pode ocorrer que o que produz em nós um efeito agradável seja, antes de tudo, a sonoridade das palavras e de sua agrupação: o resultado eufônico e eurítmico das palavras ordenadas evitando, dentro do possível, toda espécie de sons falsos (cacofonia), de repetições e de durezas. O essencial é a massa sonora mais ou menos afim à música, e em função deste efeito cumprem sua missão as chamadas «figuras sonoras» (rima, aliteração, assonância, etc.).

12.2) *Conteudístico* – Ao lado destes efeitos estético-formais da linguagem, dos corpos das palavras, do corpo sonoro da linguagem, aparece o conjunto daqueles efeitos que a linguagem produz, como portador de pensamentos e de idéias, com o conteúdo de seus signos e de sua sintaxe. Deste modo, a linguagem pode dar vida a todos os possíveis conteúdos e relações conceituais por meio de sua representação gráfica, apelando, insistentemente, a todo nosso pensamento e a todas nossas representações, pondo-as em ação de um modo relativamente fácil e fecundo.

13) *Relações e contrastes entre as diversas artes* – Adverte Gillo Dorfles que já se argumentou muito sobre correspondências, relações e interferências entre as diversas artes, quase transformando o fenômeno artístico «num episódio de mera percepção e representação». E escreve então: «Toda divisão programática, científica, de categorias, nas artes é absurda; toda tentativa de dar-lhes uma acentuação experimental, fisiológica, psicanalítica, é vã; as subdivisões da arte não podem ser senão empíricas. Por engenhosas que possam ser as classificações propostas, todas pecam por um lado ou por outro, aparecem, depois, como ingênuas ou como mesquinhas e ridículas. Por isso,

o melhor é ater-se aos esquemas mais comuns e tradicionais, sem introduzir 'novas' artes, sem pretender criar arbitrárias subespécies. Não falaremos, como faz Alain, de uma arte da jardineria, da esgrima ou da moda, e não pretendemos criar à viva força novas categorias para o cinema e para a fotografia, ou para certas formas novas de arte 'espacial', mesmo querendo tomar em conta estas formas de expressão pelo que elas têm de artístico. Não faremos também inúteis distinções (Souriau) entre artes primárias e secundárias, não buscaremos unir numa única categoria artes bem distintas entre si como escultura e arquitetura, dança e música; tampouco criaremos categorias independentes para aquelas que não são senão modificações diversas da mesma forma ou misturas obtidas com o concurso de formas afins, como no caso da dança e pantomima, de teatro lírico e melodramático, de poesia épica e lírica, de romance e conto, de arte decorativa e aplicada, de arquitetura e construção. E menos ainda aceitaremos as opiniões daqueles que, permanecendo ligados a velhos esquemas superados, quiseram distinguir e separar a pintura figurativa da não-figurativa, a escultura abstrata da naturalista, a poesia 'pura' da épica, a arte da luz da arte da cenografia».

«Uma vez admitida a existência e a individualidade distinta das artes principais e tradicionais: música, pintura, escultura, arquitetura, poesia, dança (às quais podemos acrescentar, como subespécies, teatro e cinema), não nos restará senão analisar, destas formas particulares, aquelas constantes que as unem e as distinguem, que paralelamente evoluem no tempo e nas diversas culturas, acompanhar aqueles módulos construtivos que em todas ou somente em algumas existem, sem fazer caso de antigas e rançosas distinções entre artes do tempo e do espaço, artes representativas e não representativas, artes miméticas e artes espontâneas, que tinham sua razão de ser em outras épocas e que somente nos podem servir para uma mais atenta penetração das diversas linguagens, amiúde bem distintas entre si. Assim, por exemplo, será absurdo deixar de considerar o elemento *tempo* no estudo da música, com o único pretexto de que tempo e espaço se identificam, ou de que hoje, depois dos es-

tudos de Bergson, de Einstein, de Russell, o conceito de tempo foi subvertido até ao ponto de já não ter pêso; como será absurdo querer sustentar que o *espaço*, no qual indubitavelmente vai se desenvolvendo a arquitetura, é um espaço fictício, um espaço temporalizado, pelo fato de ser vivido no tempo do homem. Se é admissível uma identidade de tempo e espaço, se a presença de uma constante temporal nas artes espaciais e de uma constante espacial nas do tempo, é coisa agora indiscutida, isso não impede que a análise da linguagem musical e plástica se cumprindo em conta as diversidades estruturais, as duas categorias artísticas. Por isso será bem interessante ver, em todo caso, até que ponto se identificam e se unem as *durações* das distintas artes do tempo: poesia, música, dança; até que ponto se diversificam entre elas e se anulam, talvez, as distintas formas de espacialidade das artes que se desenvolvem sobretudo em extensão, como a arquitetura, a pintura e a escultura; e como, enfim, concordam e se unem estas constantes em outros grupos de artes, como a dança, o cinema, o teatro, que surgem e se originam precisamente na conjunção e na compenetração do elemento espacial e temporal».

Este ponto de vista de Gillo Dorfles, de nítida inspiração croceana (8), explica-se pelo fato de que as artes se entrecruzam, tanto que ninguém deve admirar, por exemplo, que não se pode fundar uma distinção entre pintura e música apenas por uma atribuição da primeira e da segunda a órgãos sensoriais distintos. Com efeito, se as discussões sobre a capacidade «estética» dos diferentes órgãos dos sentidos são ociosas e frívolas, dado que, em suma, não é o órgão sensorial o que determina e condiciona a sensibilidade artística do indivíduo ou sua capacidade criadora, mas todo o conjunto de sua personalidade global e da atividade espiritual, será óbvio pelo contrário que, diante de dois elementos tão diversos e específicos, como *côr* e *som*, em vão buscaremos comparações que sirvam para identificá-los e para assimilá-los. Como diz Croce, «a razão é que o tato não basta à arte, como não lhe basta o olho, pois a arte não é sentido, mas conhecimento e atividade espiritual...»

IV

14) *A essência do objeto estético* – Numa descrição fenomenológica, as características gerais do objeto estético, consoante Johannes Hessen, são as seguintes:

14.1) O estético tem caráter axiológico. A vivência artística é uma vivência de valor; a criação artística é uma criação de valor. O fato é conhecido universalmente. Só pode duvidar do caráter axiológico do estético quem não tenha sensibilidade para a esfera do estético; sua opinião, então, não vem ao caso.

14.2) O estético expressa um valor espiritual. Constitui uma classe de valores superiores ou espirituais. O ato estético é um ato espiritual. Sômente seres espirituais podem ter vivências estéticas e produzir objetos estéticos.

14.3) O estético é um valor próprio. Isto resulta simplesmente pelo fato de pertencer à classe dos valores superiores. Pois todos estes valores são valores próprios. E. Utitz disse: «não cabe dúvida alguma de que o estético pertence à ativa série dos valores próprios. Não tenho fruição estética 'porque'... mas por si próprio; todo intento de fundamentação que quisesse apoiar-se em tal 'porquê' se equivocaria precisamente com relação ao estético. E os valores que resultam da impressão produzida por um fenômeno não são instrumentos para alguma outra coisa, como a faca o é para cortar; eles mesmos são o objetivo e a finalidade».

14.4) O estético significa alguma coisa objetiva. Esta nota também é compartilhada com os restantes valores espirituais. Todos eles são mais que meros estados de ânimo. Representam alguma coisa supra-subjetiva, que se oferece ao sujeito e que ele pode receber. O valor ético de um sentimento ou o conteúdo estético de uma obra de arte são igualmente alheios ao arbítrio do sujeito que valora. Apresentam-se-lhe exigindo ser reconhecidos. Não apontam para o que valora mas é este que, antes, tem que apontar para eles. Têm força e significado normativos para o sujeito que valora.

15) *A emoção estética* – A expressão «emoção estética» já se impôs como elemento de acesso à vivência artística. Isto porque se trata de uma função psíquica que intervém de um modo

relevante e até decisivo na referida vivência. Esta reação emocional direta constitui uma característica do comportamento estético, pois o gosto (17) não emite seus juízos levando em conta determinadas regras ou fundamentos racionais, mas simplesmente deixando-se levar pela reação direta dos sentimentos. Os juízos do gosto não são, portanto, juízos lógicos do conhecimento, mas juízos estéticos do sentimento, cuja razão determinante é sempre absolutamente subjetiva.

A caracterização da essência dos sentimentos estéticos, limitando-nos ao que lhes serve de premissa, como «sentimentos baseados em representações», procede de A. Höfler e da escola de psicologia de Graz. Os sentimentos estéticos não são, de fato, nem sentimentos de apetência, nem sentimento de juízo. Podemos julgar um quadro belo sem necessidade de apetece-lo, nem de apetece o objeto nele representado, e sem cogitar se a coisa ou o tema que nele se exprimem existe em realidade ou ocorreu alguma vez. Para que um quadro nos diga alguma coisa esteticamente, é necessário que a representação perceptiva dêle ou a correspondente representação da fantasia sirva de premissa psicológica suficiente ao sentimento da fruição estética.

Apoiando-se em argumentações dêsse tipo, S. Witasek se esforçou por caracterizar os sentimentos estéticos e em separá-los das vivências extra-estéticas de tipo emocional. Para êle, o agrado ou o desagrado é suscitado pelo objeto enquanto tal, e não pelo fato de que exista ou não. No processo da vivência estética não intervêm, necessariamente, um ato de pensamento, um juízo desenvolvido; a representação é premissa suficiente para o sentimento. Witasek resume sua caracterização dos sentimentos estéticos assim: «Os sentimentos estéticos do agradável ou do desagradável são sentimentos de prazer ou de desgosto, cuja premissa psíquica deve ser procurada em representações de ordem intuitiva, de tal maneira que é, principalmente, seu conteúdo o que provoca e determina os sentimentos».

Ora, nem todos os sentimentos que intervêm na vivência estética são da mesma natureza. Isto pressupõe uma classificação dos sentimentos estéticos, pois, diante de uma representação teatral, o espectador reage diferentemente consoante o

papel da personagem. Neste caso, uma parte essencial do que nós sentimos se dá, ou pelo menos se insinua, de um modo característico, no próprio objeto, ou ator. Com isto, temos um primeiro grupo de sentimentos, que desempenham um papel nas vivências estéticas (com exceção, é claro, do conceito do belo que reside em estado de espírito e não se materializa em coisas); são os chamados *sentimentos objetivos*, que aparecem fundamentados num objeto e «dados» nêlo (ou, pelo menos, sugeridos, provocados de um modo unívoco e decisivo pelo ator).

Outro grupo de vivências emocionais, fundamentalmente diverso do primeiro, constituem-no aqueles sentimentos que adquirem vida em nós, os espectadores, à vista do enredo e dos personagens do drama. Sofremos com êles mediante reações de simpatia. São êstes os sentimentos com que acompanhamos, solidariamente, os acontecimentos que vivemos, que nós acrescentamos; são os chamados *sentimentos de simpatia*.

Finalmente, o terceiro grupo de sentimentos estéticos é formado pelas manifestações emocionais com as quais, por assim dizer, estendemos nossa aprovação pelo efeito global que a obra de arte exerça sobre nós. Isto ocorre ao término da representação teatral, quando o estado de opressão é substituído por um estado estético de compensação e sublimação. Esse final sentimento resultante de toda a vivência estética, em seu conjunto, chama-se *sentimento de estado*.

Esta divisão tripartida das emoções estéticas, que é de autoria de J. Volkelt, é completada por M. Dessoir que divide os sentimentos estéticos em *sensoriais*, *de forma* e *de conteúdo*. Os sentimentos sensoriais são os tons emocionais concomitantes das sensações vividas no comportamento estético; os sentimentos de forma são as vivências emocionais que a vivência da forma leva consigo e que ela desencadeia. A forma é, de um lado, o conjunto das proporções com que nos encontramos no objeto estético (tais como a harmonia, a proporção, o ritmo) e do outro lado, a quantidade absoluta (grandeza de espaço e de tempo, grau) sob a qual se apresenta o objeto; o sentimento de conteúdo é propiciado pelo «assunto» que a forma sustenta.

16) *Endopatia estética* – O vocábulo germânico *Einfühlung* não tem equivalente nas línguas neo-latinas, enquanto os ingleses traduzem-no por *empathy*, propôsto por Vernon Lee e os franceses por *intropathie*, propôsto por Flournoy; Benedetto Croce, em sua *Estética*, ao tratar de Lipps, o traduz simplesmente por *simpatia*, o mesmo acontecendo com Ortega y Gasset. Outras traduções foram propostas, além das já referidas, sobressaindo-se «simpatia simbólica», «introafeição», «projeção sentimental», «endopatia». No que diz respeito ao último, criado por Fernando Vela na sua tradução do *Sistema de Estética* de Ernst Meumann, pondera o criador do vocábulo *entopatia*: «Entre o inconveniente do neologismo e o perigo de perder-se a precisa significação terminológica em longas perífrases, que teriam de ser diferentes em cada caso, prefiro enfrentar aquele. A palavra alemã *Einfühlung*, foi traduzida por *endopatia*, vocábulo análogo, em sua construção, a *simpatia* e *antipatia* no qual *endo* significa dentro, interior, de modo que *endopatia* quer dizer *sentir-dentro*».

Variedade do comportamento simpático, o estudo da endopatia foi desenvolvido, a princípio, dentro da teoria estética, sendo empregada para explicar porque, por exemplo, o observador pode experimentar prazer diante de uma linha que se curva sinuosamente; a introjeição e a apreensão quinesésica dos movimentos são o que dão lugar, na contemplação da linha produzida por êles, a uma emoção estética ou sentimento artístico. Portanto, o comportamento endopático significa a projeção dos sentimentos humanos, emoções e atitudes nos objetos inanimados. Ou seja, é a projeção imaginária ou mental do observador nos elementos de uma obra de arte ou de um objeto natural, projetando seus próprios sentimentos num outro ser, vivo ou não, ao qual se identifica, designando assim uma espécie de comunicação afetiva.

Assim, chama-se *endopatia* a vivência pela qual quem a experimenta se introduz numa situação «alheia», objetiva ou subjetiva, real ou imaginária, de tal modo que aparece como «dentro dela». A endopatia pode referir-se a toda espécie de situação: coisas da natureza, objetos da cultura, produtos da

arte, indivíduos, até a eventos históricos, consoante Gilberto Freyre. Como problema psicológico, a endopatia é considerada como um estado quase permanente das vivências, de modo especial no que se refere à compreensão do próximo. Neste sentido, a endopatia equivale, aproximadamente, à compreensão simpática, sem ser uma mera analogia mas uma autêntica convivência. De maneira alguma, porém, significa êste «estar dentro» ou êste «con-viver», que a pessoa se *identifique*, afetivamente, com o estado alheio. A endopatia é, antes, uma compreensão afetiva que requer, como tal compreensão, uma distância. Em suma, a endopatia é um caminho para atingir a apreensão mais cabal possível de uma situação objetiva, sem se converter nesta última, pois isto equivaleria à auto-aniquilação e excluiria, por princípio, toda compreensão e toda participação afetiva. Assim, no mesmo sentido que a intuição – e, pelas mesmas razões – pode dizer-se que a endopatia somente pode dar origem a uma compreensão autêntica quando «regressa» da identificação afetiva e se transforma em conhecimento teórico.

Os estudos endopáticos são recentes na história da estética, sendo seus principais representantes Vischer, Lipps, Lotze, Groos, Volkelt e Worringer. Consoante Theodor Vischer, toda apreensão estética é uma contemplação simbólica da realidade; o belo é «forma expressiva e expressão tornada forma»; a endopatia é uma apreensão simbolizante das coisas. Para Hermann Lotze nós projetamos em todas as formas visíveis a nossa própria vida interior: «não há figura, por mais desprezível que seja, em que a nossa fantasia não saiba se introduzir convivendo com ela». Robert Vischer também salienta o nexó íntimo entre a endopatia e a apreensão simbólica das coisas, e que, em direta conexão com a impressão óptica das coisas, vivenciamos verdadeiramente os estados sentimentais que nelas projetamos, ainda que não tenhamos um conhecimento claro da atitude e do movimento das coisas: encolerizamos-nos realmente ao contemplarmos o desempenho de um ator representando a cólera. Para Johannes Volkelt a parte psicológica da experiência estética está dominada pelo fenômeno endopático: a súbita aparição de sen-

timentos objetivos, de emoções que enlaçamos com os objetos exteriores e materiais e não com nossa pessoa e que, ainda, estão intimamente fundidos com o gesto ou movimento percebido, os consideramos como vistos ao mesmo tempo que a mudança corporal em que se revelam. A endopatia é uma união consubstancial entre o sentimento e a intuição, que se penetram essencial e mutuamente, e dão lugar a uma atividade sintética, criadora, em virtude da qual o *eu* vivifica e espiritualiza as formas e os objetos. Theodor Lipps edifica toda a estética sobre um fundamento único: a endopatia, e a define como identidade de duas tendências – a do *eu* e a do objeto – identidade que faz expressivas e simbólicas todas as formas contempladas: «O objeto da endopatia é o nosso *eu* objetivado, transposto em outros e, por isso, reencontrado nêles. Nós nos sentimos nos outros e sentimos os outros em nós. O sentimento estético de endopatia é não só um modo de fruição estética mas a própria fruição estética». Lipps, todavia, não crê que esta função endopática só se dê no estético: «está ligada ao anímico em todas as suas manifestações. Atua na percepção de qualquer objeto: quando percebo uma linha ou uma figura geométrica, essa linha, essa figura se me apresentam através de minha atividade de apreensão, de meu movimento aperceptivo. Mas essa atividade minha aparece objetivada na própria linha; a linha ou o retângulo – não minha atividade interna – parecem alargar-se ou comprimir-se: eu projetei sentimentalmente na linha ou figura geométrica minha própria atividade. A pedra que cai me parece tender à terra, desejar tocar a terra, enquanto em verdade não há desejo algum que eu descubra diretamente no objeto inanimado, mas apenas o que conheço de mim mesmo e que não pode estar no objeto mas projetado por mim. Mais ainda: a côr azul é para mim tranqüila e severa; a vermelha é berrante, turbulenta e selvagem. Uma melodia é suave e terna; outra, fúnebre e melancólica. Também nestes casos o tom afetivo dos objetos não é senão o meu próprio tom afetivo que projetei nêles». A teoria endopática, interpretada no mais amplo sentido, recebeu forma particular na doutrina da *imitação interna* de Karl Groos. Quando, ao ver ele-

var-se uma coluna, projetamos nela o movimento de ascensão, aparece em nós a tendência a imitar internamente essa ascensão. Invadem-nos impulsos de movimento que se fazem acompanhar de toda espécie de sensações motrizes, musculares e orgânicas.

17) *O gosto artístico* – Através da emoção estética são apreendidos os valores; mediante a contemplação de uma obra de arte apropriamo-nos de seu valor estético. Assim como o anseio do verdadeiro e do bom, também o anelo de beleza é inato em todo ser humano. Não obstante, essa aptidão é muito diversa nos indivíduos e é dependente dos mais diferentes fatores. Seja como for, porém, o problema do gosto artístico se encontra tão no centro da estética que, a partir dele, não será difícil estabelecer os elos vinculadores da filosofia da arte. Verdadeiro ponto de insecção, todos os demais problemas da estética confluem no do gosto ou dele partem, tais o problema da objetividade do belo, o problema da tipologia e estética diferencial, o problema das normas estéticas, etc.

Mas, que é que se deve entender por «gosto» enquanto alguma coisa pertinente à estética? Em sentido translato, o vocábulo é empregado para definir uma faculdade especial pela qual é possível formular os juízos estéticos. Ou, em outras palavras, é a capacidade que o homem possui para experimentar vivências e formular juízos estéticos, o que lhe faculta apreciar ou valores estéticos. Portanto, o *gosto* é a *capacidade para captar e diferenciar os valores, levando o indivíduo a decidir no campo das vivências valorativas, antepondo umas e pospondo outras*. Esta capacidade, consoante H. Heimann, é o «instinto do belo», ou seja, o gosto é a consciência do esteta, assim como a consciência é o «gosto» do homem moral. Em resumidas contas significa o gosto, entendido num sentido geral, a sensibilidade individual da pessoa para perceber o agradável e o desagradável e a inclinação natural dessa pessoa para encontrar prazer nessa aprecepção.

Portanto, o principal tipo das atitudes axiológicas, dentro das vivências estéticas, são as *decisões do gosto*, e que consistem numa reação elementar de nossos sentimentos, no sentido

do que nos agrada ou nos desagrade, tomando como ponto de partida, para isso, nossas impressões. Trata-se, como afirma Kainz, de uma entrega direta e hipológica (situada sob a linguagem e anterior a ela) ao objeto esteticamente pleno de incentivos, da afirmação interior de alguma coisa que sentimos como intuitivamente valioso, de uma plenitude de vida que se manifesta, que se plasma em formas.

Precisamente a peculiaridade de tal faculdade estética ensejou discussões intermináveis e deu origem a diversas teorias, que vão desde as que negam simplesmente o gosto, até às que afirmavam que a faculdade do gosto é uma faculdade superior ou, pelo menos, equivalente à do juízo ético. Sem optar por nenhum desses extremos, é indiscutível que o gosto afirma e nega, admite e repele, isto é, valora. O gosto é um juízo que é aprecepção e valorização: não se tem o sentido do belo se este não se distingue de seu oposto.

Assim, o gosto afirma o que considera valioso para o indivíduo, o que é, de algum modo, adequado para o seu organismo. Daí ser decisiva a capacidade para a vivência adequada de um valor estético, por parte dos indivíduos que o captam. Porque, assim como não existem os valores morais para o alienado mental, as pessoas não «dotadas» não podem perceber os valores estéticos. Por isso, em estética, consoante Witasek, o importante não é o modo como reage o sujeito que se sente entorpecido ou atua em condições desfavoráveis, mas a reação daquele que procede dispondo dos recursos melhores e no estado de ânimo mais propício. Dada a existência destas condições favoráveis ao máximo, desaparece grande parte das contradições no campo dos juízos do gosto, uma vez que isto garante uma reação mais uniforme dos sujeitos.

Por outro lado, o que chamamos diferenças de gosto não são, na maioria dos casos, diferenças de valorização e de sentimentos resultantes, mas são, antes, diferenças de captação, de fundo personalístico ou tipológico. Por exemplo, para o introvertido a vivência estética não pode ser a mesma que para o extrovertido; os gostos do ciclotímico que vive em coesão com o mundo exterior, muitas vezes seguem rumos contrários

aos do esquizotímico autista. Ainda: o indivíduo não só pertence, sempre, a um tipo de constituição, de caráter e de temperamento, mas também pertence a uma nação, a uma camada social, a um grau de cultura, etc. Por isso pôde dizer Roger Bastide que é evidente que o gosto depende, em primeiro lugar, do agrupamento de que fazemos parte.

Mas o gosto é ainda mais influenciado pela nossa formação do que pela nossa posição no interior de uma estrutura social. Assim, pode afirmar-se que o gosto, como disposição estética valorativa, se acha determinado, em alto grau, por certos dotes humanos, mas é, ao mesmo tempo, suscetível de desenvolvimento e de evolução, sem que neste processo desempenhem um papel menor as experiências valorativas estético-artísticas que o homem vai adquirindo.

Seja como fôr, porém, como assinala Kainz, o mecanismo elementar dos juízos do gosto, num sentido formal-funcional, atua de um modo coincidente – com certas variantes diferenciais – em todos os homens. Trata-se, em todos os casos, de atitudes valorativas, baseadas numa vivência contemplativa plétórica de sentimento, em impressões puras e dotadas de significado próprio. Esta validade geral só existe para o fator formal e funcional dos juízos do gosto: ao contrário, sua efetivação e seu desenvolvimento materiais, a escolha baseada no gosto, o ponto de vista concreto do gosto são produtos da convergência daquele fator apriorístico-funcional com as influências do meio, da experiência e da cultura, com o gosto da época e do grupo, com a óptica específica de seu tempo e lugar.

Portanto, quanto mais se ampliarem os horizontes visuais dos indivíduos, com maior firmeza e segurança poderão eles emitir juízos «universais» sobre o objeto estético. Nesse sentido, «belo» seria aquilo sobre o qual recai a aprovação de todos os homens que têm o sentido estético totalmente desenvolvido; deste modo, poder-se-ia qualificar de «belo» o que satisfaz o gosto suficientemente desenvolvido. Daí Köstlin ter chegado à conclusão de que existe, ao lado dos gostos individuais, um gosto dotado de validade geral. Os primeiros são puramente subjetivos e fortuitos; o segundo, pelo contrário, é objetivamente

válido. Por isso é legítimo reconhecer-se a vivência de certas regras supra-individuais do gosto, pelo menos quando se fala de «bom gosto» e de «mau gosto». Quer isto dizer, em suma, que a assertiva que afirma que «gosto não se discute» não atende à realidade dos fatos, pois quanto mais se igualem duas pessoas na contemplação do mesmo objeto estético, maior será a coincidência que se manifesta nos seus juízos de gosto artístico.

18) *Filosofia e estética* – De tudo o que ficou dito deflui uma conclusão: que a teoria estética é a teoria não da beleza mas da arte, que a estética é a filosofia da arte, surgindo então a arte como um motivo de especulação filosófica autêntico, não apenas como substrato dos valores estéticos, mas como um valor em si mesmo, de profunda dimensão axiológica. Nesse sentido, escreve R. G. Collingwood em seus *Princípios da Arte*: «A arte não é indiferente à verdade; é, essencialmente, a busca da verdade. Mas a verdade que busca é uma verdade de relação, é uma verdade do fato individual. As verdades que a arte descobre são aquelas individualidades únicas e completas em si mesmas que, do ponto de vista intelectual, se convertem em 'têrmos' entre os quais o intelecto tem como função estabelecer ou apreender relações. Cada uma destas individualidades, como a arte as descobre, é um indivíduo perfeitamente concreto, um indivíduo do qual nada se abstraiu ainda pelo trabalho do intelecto. Cada uma é uma experiência na qual não se traçou ainda a distinção entre o que se deve a mim mesmo e o que se deve a meu mundo. Se essa experiência consiste em admirar a uma mulher, como poeta eu não me pergunto se isto ocorre porque ela é diferente das demais mulheres ou porque eu me encontro, por algum motivo, num estado de ânimo propício para a admiração. O que eu faço é alguma coisa bem diferente em formular perguntas desta índole; descubro alguma coisa de certo tipo acerca da qual poder-se-ão fazer perguntas desta índole posteriormente. Se resulta que não podemos respondê-las, não se deverá dizer que isso se deve a que as coisas sobre as quais se fazem as perguntas foram observadas incorretamente». Daí conclui o pensador

inglês que a arte é conhecimento, «conhecimento do indivíduo», porquanto, teòricamente, «o artista é uma pessoa que chega a conhecer-se a si mesma, a conhecer suas próprias emoções. É isto também conhecer seu mundo, ou seja, o que se pode ver, o que se pode ouvir, etc., que, reunidos, constituem sua experiência imaginativa total. Os dois conhecimentos são para êle um só conhecimento, pois o que vê e o que ouve se encontram para êle impregnados da emoção com a qual os contempla: são a linguagem na qual essa emoção se comunica à sua consciência. Esse mundo é sua linguagem». Em suma, a essência da arte é a de uma atividade pela qual adquirimos consciência de nossas próprias emoções. À estética cumpre compreender esta atividade em todos os seus aspectos e à filosofia cabe propiciar-lhe a *forma mentis* dessa compreensão.