

ANA RITA DE ALMEIDA FERREIRA, *Do escondido. Santo Agostinho e os limites da estética*. Tese de Doutoramento em Estética e Filosofia da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Orientadores: Maria Leonor Xavier e Carlos João Correia.

Santo Agostinho tem sido referido como um autor secundário para a estética, com base em três argumentos recorrentes: ora por não ser um autor sistemático, ora por não possuir uma filosofia da arte, ora pelo facto de as suas considerações com pertinência estética se encontrarem disseminadas pela sua vasta obra e dilutas entre temas considerados maiores. Aí nasceu o problema sobre o qual assenta a minha tese – o da marginalização deste autor no seio da estética. Esta marginalização é constatável nos currículos das disciplinas de estética de universidades nacionais e estrangeiras, onde o período medieval se centra em S. Tomás de Aquino; ela é também constatável em algumas das principais histórias da estética que existem no mercado, nas quais Santo Agostinho é referido a medo e a correr, com a ressalva de que não possui um sistema estético propriamente dito. Com raríssimas excepções, os próprios comentadores da obra agostiniana preferem quedar-se na segurança da expressão “teoria do belo”, evitando usar a palavra “estética” relativamente ao pensamento de Santo Agostinho. Face a este problema, a minha tese é a seguinte: A secundarização do contributo agostiniano para a disciplina da estética não é devida a uma qualquer limitação do seu pensamento a este nível, é, sim, o fruto de uma concepção limitada da própria estética, que sempre se debateu com questões de fronteiras, de importância e de autonomia relativamente a outros ramos filosóficos e que continua hodiernamente sem ultrapassar ainda tais questões.

Esta formulação desde logo revela que, na verdade, o problema sobre o qual assenta a tese tem uma dupla vertente, pois é também o próprio conceito de “estética” que é problematizado. Metodologicamente, esta dualidade entre a abordagem relativa ao pensamento estético agostiniano, por um lado, e a abordagem que, por outro lado, diz respeito à concepção da estética propriamente dita, causou-me algumas hesitações quanto à estrutura que a tese deveria assumir. Hesitei entre iniciar o texto com um enquadramento histórico da estética – como conceito e como ramo disciplinar – entre iniciá-lo com uma perspectiva pessoal acerca da mesma ou, ainda, entre iniciar com aquilo que considero ser a tessitura estética do pensamento agostiniano. Optando por esta última hipótese, pude evitar que as duas primeiras abordagens se ficassem por um certo carácter con-

textualizador, que as transformaria numa espécie de cenário, retirando-lhes a importância que também merecem enquanto parte integrante do problema que me propus trabalhar. Esta estrutura permitiu-me igualmente dar corpo à hierarquia que sempre esteve subjacente ao modo como formulei o problema da tese: primeiro a questão agostiniana, depois a questão da estética propriamente dita – sem, todavia, secundarizar demasiado esta segunda vertente, como ocorreria se a encarasse como uma parte introdutória.

A tese divide-se em duas partes: na primeira, proponho um percurso pelos núcleos temáticos que considero serem os mais relevantes da estética agostiniana, os quais formulei tendo em mente uma aceção alargada daquilo que é, contemporaneamente, o ramo disciplinar estético. Essa ideia alargada da estética é objecto de análise na segunda parte da tese, onde procurei também desconstruir e contrariar os principais argumentos que fundamentam a posição daqueles que recusam um pensamento estético propriamente dito ao filósofo africano e onde, após apresentar uma perspectiva histórica sumária acerca da disciplina estética, procedi à exposição da minha própria concepção, não essencialista, da estética. Não será demais salientar que, apesar de antes mesmo de iniciar a tese, esta perspectiva pessoal já influía no modo como fiz as minhas leituras de Santo Agostinho, mas também ela se viu ampliada e reforçada por essas mesmas leituras, como se aí encontrasse a sua corroboração. Não há dúvida que Santo Agostinho me levou a repensar a Estética, ainda que a partir de uma via que eu previamente intuía e que previamente terá condicionado a minha assimilação do pensamento agostiniano.

Entrando então no pensamento estético de Santo Agostinho, comecei por clarificar a sua concepção ambivalente de beleza que, conciliando os postulados plotinianos com os dos estóicos, está na base dos dois modos aparentemente antagónicos que Santo Agostinho refere como legítimos da relação do homem com as realidades sensíveis. Como congruência numerosa, o belo ora prescreve um modo de relação que salienta que a beleza corpórea não é a beleza superior, havendo que duvidar dela e ultrapassá-la, ora prescreve uma relação positiva, na qual é enfatizada a filiação da beleza corpórea nessa matriz superior, da qual é um rasto passível de ser seguido com segurança por uma alma aperfeiçoada. As implicações da concepção agostiniana do belo levaram-me a percorrer os temas da criação *ex nihilo*, das razões seminais e o tema do mal, para melhor se perceberem as implicações que os conceitos de *forma* e de *species* – que, a par do conceito de *numerus*, são as categorias por excelência da filosofia agostiniana do belo. Para lá desta filosofia do belo, atendi igualmente às suas teorias da sensação e da percepção, através da sua antropologia, do modo como perspectiva a relação alma/ corpo, quer na existência pré-lapsária, quer na existência terrena, quer na ressurrei-

ção. Aqui, além do processo sensível que continua a ter lugar através do corpo carnal celestial, explorei uma espécie de ucronia estética que Santo Agostinho criativamente desenvolve até ao mais ínfimo detalhe acerca da beleza do corpo humano após a morte – essa beleza que é uma transparência da perfeição da alma, alcançada na conformação com a imagem de Deus nela presente.

O tema da imagem e dos seus mecanismos remissivos conduziu-me através da semiologia agostiniana, não sem antes ter analisado a articulação entre os sentidos corpóreos, o sentido interior, a memória, a vontade, a razão inferior e a razão superior, concluindo que, apesar de não haver na concepção agostiniana uma relação directa entre percepção sensível e conhecimento racional, o modo como o homem se relaciona com as realidades sensíveis é já influenciado pela elevação da razão e ele próprio influi, ainda que indirectamente, no aperfeiçoamento da alma. Não é, portanto de estranhar a equivalência que Santo Agostinho estabelece entre *philosophia* e *philocalia*, sendo que, nesta última, a procura do belo corresponde a que se empreenda uma via direccionada pelos *numeri*. Como índices de relação, os *numeri* permitem a permeabilidade entre a esfera divina e a terrena; revelam a ordem do universo; determinam hierarquias e prescrevem uma espécie de protocolo quanto aos modos de lidar com os elementos de tais hierarquias. Tudo isto foi sobretudo abordado à luz da dicotomia *uti/frui* e do *ordo amoris*, tendo resultado numa perspectiva que assinala o conúbio entre a ética e a estética, no pensamento agostiniano.

A segunda parte da minha tese não pode já ser considerada do âmbito da estética medieval. Ela situa o pensamento agostiniano num quadro categorial contemporâneo, de modo a responder às críticas relativas à ausência de uma filosofia da arte no seu pensamento estético e à sua assistemática. Naturalmente, foi preciso diferenciar as várias acepções da palavra “arte” para Santo Agostinho e rever as relações entre os conceitos de “belas-artes” – que, aliás, problematizei – de “artes liberais” e de “artes oficinais”. A questão da beleza, da verdade e da criatividade voltam a estar presentes, desta vez para melhor explicar a posição agostiniana acerca da arquitectura, da dança, do teatro, da pintura, da escultura e da música que, neste elenco, ocupa um lugar à parte – um lugar privilegiado.

A considerar-se uma entrada de Santo Agostinho na filosofia da arte, coisa que não subscrevo, ela é bastante limitada e faz-se sobretudo pela via da teorização do belo ao nível dos *numeri* operados pelos artistas/artífices. O pensamento do filósofo em torno da experiência qualitativa do real é, todavia, mais do que suficiente para que não haja receios em reconhecer a existência de uma estética agostiniana, cuja abrangência e transversalidade o aproximam mais das problemáticas contemporâneas do

que daquelas que ocupavam os teóricos do período inaugural da estética, enquanto disciplina filosófica. Nesta linha, vi-me obrigada a uma síntese histórica perigosamente abreviada, mas ainda assim capaz de caracterizar os principais momentos da disciplina estética, desde a sua fundação até aos nossos dias, portanto desde uma fase de delimitação do âmbito e do objecto de estudo deste ramo filosófico até à sua actual fase de alargamento de fronteiras e propensão interdisciplinar.

Não procurei nunca encontrar uma definição essencialista da estética; procurei, sim, clarificar qual era a minha perspectiva acerca dos temas que considero serem os mais centrais da estética, comuns a qualquer um dos seus subnúcleos, ou seja, com pertinência quer em relação à filosofia da arte, quer à filosofia da paisagem, quer à estética somática, quer à neuroestética, quer a qualquer outro subnúcleo que possa ainda vir a delinear-se. Assim, dediquei os subcapítulos finais da minha tese à exploração de conceitos como “experiência estética”, “emoções estéticas” e “valor estético”. Os núcleos que tais conceitos movimentam enleiam-se quase indestrinçavelmente. A perspectiva que deles tenho resultou da mesma linha de raciocínio que está na base da problemática desta tese e que, em última instância, diz respeito à necessidade de uma concepção mais alargada da estética, como mundivisão de cariz filosófico.

ANA MANTERO, *Um novo olhar sobre o visível, Wassily Kandinsky e Paul Klee*, Tese de Doutoramento em Estética e Filosofia da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Orientadores: Adriana Veríssimo Serrão e Anabela Mendes.

O título da dissertação que aqui apresento – *Um novo olhar sobre o visível, Wassily Kandinsky e Paul Klee*, contém as linhas mestras em torno das quais se construiu a nossa investigação: o enigma da visão humana e a sua relação com um paradigma visual inovador, partilhado pelos dois pintores, quer nos anos de Munique, no início do século XX, quer, mais tarde, nos anos Bauhaus.

Assim sendo, interessa-nos demonstrar em que medida a obra conceptual e pictórica de ambos contribuiu para a reflexão sobre o nosso problema central: a natureza do visível, «aquilo que se vê e se faz ver». Ora, entre as diferentes perspectivas e saberes que foram cruzados ao longo da investigação, seleccionámos dois aspectos do fazer pictórico que consideramos essenciais para alcançar o objectivo desta apresentação: a tendência naturalista, em Klee, e a tendência abstracta, em Kandinsky.

Produzido na visão, constituído por ilusões ópticas, o visível é-nos tão familiar que o consideramos real, ou seja, temos tendência a identificá-lo com a própria Natureza. Trata-se, portanto, de uma visualidade ex-

pectável, enquanto produto de um sofisticado *software* visual. É precisamente neste sentido que podemos falar de um modelo «realista». Sendo assim, se visível e real se sobrepõem, coloca-se aqui uma primeira questão: de que forma Klee e Kandinsky desfiaram este modelo «realista», habitualmente produzido na visão e tradicionalmente reproduzido na pintura figurativa?

Klee sabia que *a arte não reproduz o visível, torna visível* (Klee, Paul, *Escritos sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2003, p. 38). Se a visão humana constrói na mente uma determinada realidade visual que a pintura se habituou a imitar, cabia então ao pintor *tornar visível* outros modos de ver. Mas quais? E porquê outros? O que terá levado Klee ou Kandinsky a desejarem essa mudança de paradigma visual?

A invenção de uma máquina capaz de desenhar a luz veio alterar, de facto, a necessidade de retratar o mundo na pintura. Kandinsky e Klee viveram esse momento crucial para o fazer pictórico. É consensual a improbabilidade de a pintura abstracta alguma vez ter surgido antes do aparecimento da fotografia, nem tão pouco, na nossa opinião, sem a influência da música, no caso de Kandinsky.

Posto isto, vejamos por que razão o naturalismo kleeneano deu origem a um novo olhar que ambicionava ver para além das aparências. Ao interrogar-se sobre o objectivo desse *tornar-visível*, Klee afirmou que era preciso escolher entre *recordar o que se vê ou revelar o não-visível* (*op. cit.* p. 61). Se a sua escolha foi a segunda hipótese, importa agora saber de que modo revelou aquilo que não vemos. No texto *Sobre Franz Marc*, Klee utilizou o seu estilo metafórico para explicar como entendia esta pintura de revelação:

*Talvez falte à minha arte uma forma apaixonada de humanidade. [...] Em mim o pensamento da terra recua perante o pensamento cósmico. [...] O meu amor é distante e religioso. Na minha obra o ser humano não é espécie, mas sim um ponto cósmico (op. cit. p. 16).*

Estamos perante uma atitude naturalista: viver em empatia com o cosmos, amando-o religiosamente, ou seja, enquanto manifestação divina. Por conseguinte, trata-se de um amor *distante*, inacessível a um *olhar terreno*. Contudo, o fazer pictórico levaria Klee a tentar eliminar essa distância, pois na sua obra o homem representava um *ponto cósmico*. Ora, esta declaração imanentista veio, de facto, alterar a relação do sujeito visual com o objecto visualizado. Mas como? A pergunta deve ser colocada no sentido de compreender a interacção entre o visível e o não-visível, que, no pensamento kleeneano, corresponde, respectivamente, às *Form-Enden, formas acabadas* e às *Formenden Kräfte, forças geradoras de formas* (Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, trad. inglesa: Paul Klee: *The Thinking Eye*, Jürg Spiller (ed.), Londres, Lund Humphries, 1961, p. 92).

A resposta surgiu do *estudo a partir da Natureza*, implementado em Weimar e Dessau e para o qual Klee definiu um *caminho metafísico* tripartido: dois caminhos *não ópticos* que, portanto, não dependem da visão humana, e um caminho *psico-óptico* que, portanto, dela depende. Os dois primeiros conduzem o artista quer ao *campo dinâmico do cosmos*, enquanto expressão de um movimento livre e contínuo, quer ao *campo estático da terra*, onde impera a lei da gravidade que condiciona o movimento.

Começemos por explicar o primeiro *caminho não óptico* ou *de comunhão cósmica*. Klee não estava interessado na natureza produzida, *invólucro do visível*, mas sim numa Natureza que se produz a si própria, potência criadora que se expande nos seus modos – e particularmente interessante para um pintor – se desenha continuamente. Assim sendo, como podia então o artista fazer uso de um *pensamento cósmico*?

A resposta pode ser encontrada no segundo *caminho não-óptico* ou *de enraizamento terrestre comum*. Era preciso pôr em prática um processo de desocultação que Klee denominou *interiorização visível*, ou seja, a possibilidade de observar o mecanismo orgânico dos objectos naturais, detectando a acção das *forças geradoras de formas*, enquanto movimento oculto sob o *invólucro do visível*.

Mas faltava ainda atribuir um papel à visão humana: o caminho *psico-óptico*. Ele diz respeito precisamente à percepção do sujeito visual e ao objecto visualizado. Percorrer este caminho significava entrar num *mundo de ilusão* que, contudo, Klee considerava *credível* (*op. cit.* p. 262). E, se assim era, então valia a pena observar as aparências que correspondiam à Natureza produzida ou naturada. Contudo, só a conjugação destas três maneiras de ver permitiria que a pintura deixasse de *reproduzir o visível, para tornar visível* o invisível, ou seja, neste caso, o Naturante a naturar.

Na verdade, o *caminho metafísico* constituiu a solução para o «novo naturalismo», não só enquanto problema visual, mas também enquanto modelo pedagógico para a docência no Bauhaus. Nas palavras de Klee, mestre da forma, o artista desempenhava o papel de um *modesto mediador* que não era *servo, nem senhor* (Klee, Paul, *Escritos sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2003, pp. 20-21). Não se trata, portanto, de um criador exterior à Natureza, pois a função do artista é intermediar. Onde se conclui que ele não é mandado, porque não há quem mande. Nem tão pouco manda, porque ele se define como modo da Natureza naturante. Neste sentido compreende-se que Klee tenha admitido que finalmente o seu *olhar terreno alcança longe demais* (*op. cit.* p. 17).

Depois de demonstrarmos como Klee se posicionou face à génese do visível, avancemos agora para a posição de Kandinsky, tendo em conta que, nas suas palavras, *o homem já não se contenta com as aparências* (Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, trad. portuguesa: *Ponto*

*Linha Plano*, Lisboa, Edições 70, 1970, p. 129). Para o efeito, elegemos a metáfora acústica habilmente trabalhada pelo pintor para legitimar o seu compromisso ontológico com o *espíritual na arte* que culmina com a tese da igualdade entre abstracção e realismo, apresentada no almanaque do Blaue Reiter.

De facto, só um olhar e um ouvido inabituais podiam transformar esta oposição exteriormente evidente numa questão de unidade interna. Kandinsky fez equivaler formas abstractas e formas realistas (ou figurativas), em primeiro lugar, através do *princípio de necessidade interior*, em segundo, através da definição de forma: ela é a *expressão externa do conteúdo interno* (Kandinsky, Wassily, *Kandinsky, Complete Writings on Art*, Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo (ed.), Nova Iorque, Da Capo Press, 1994, p. 237). O que significa literalmente que a origem da forma não está fora, mas dentro de cada um de nós. Não está na matéria, mas no espírito.

Ora, se assim é, *a questão da forma em princípio não existe* (op. cit. p. 248), concluiu Kandinsky, pois ela só se colocaria através de uma vibração espiritual. Interior, invisível e inacessível a um *olhar corpóreo e indolente*, em suma, limitado. Então, de acordo com o *princípio de necessidade interior*, qualquer expressão externa da forma se torna legítima, seja ela realista ou abstracta. Antiga ou moderna, primitiva ou evoluída.

Esta tese da igualdade veio ao encontro de dois objectivos prioritários para a luta de Kandinsky a favor da liberdade de expressão artística: por um lado, justificar a inclusão no almanaque do Blaue Reiter de um conjunto de obras exteriormente muito diferentes, mas interiormente unidas pela presença do *espíritual na arte*, por outro lado, explicar, defender e emancipar a pintura abstracta.

Se abstracção e realismo se equivalem internamente, conforme exposto, Kandinsky encontrou a chave para o demonstrar, apoiando, e de certa forma, promovendo, um novo modelo de realismo cuja paternidade atribuiu ao pintor Henry Rousseau. Livre das influências académicas – realistas, no mau sentido –, as manifestações artísticas primitivas foram apreciadas pelas vanguardas artísticas, em Munique. Klee, Kandinsky e Gabriele Münter colecionavam desenhos infantis, impressionados pelo realismo ingénuo e espontâneo que os caracterizava. Esta sabedoria desenhista precoce influenciou o traço esquemático e depurado de Klee, bem como contribuiu certamente para que Kandinsky apreciasse a pintura *naïf* de Rousseau.

Ora, a obsessão kandinskiana pelo espírito e pelo invisível fundamenta-se numa segunda tese essencial: *o mundo soa (klingt)* (op. cit. p. 250). Se assim é, então a energia espiritual que emana da matéria constitui a condição necessária e suficiente para que a composição pictórica abstracta atinja o patamar superior da *pura sonoridade interior*. Trata-se

de uma *vibração sem objecto*, que Kandinsky conhecia bem através da música sinfónica.

Parecia evidente ao seu olhar musical que os hábitos realistas da visão destruíam o perfume espiritual que exalava das formas e das cores. Na verdade, contrariar a percepção habitual dos objectos, ou desligar a forma da sua finalidade prática, permitia que a alma escutasse uma alegada *sonoridade inaudível*, muito semelhante àquela que resulta da leitura de uma partitura. Se a cor poderia exercer uma *influência directa sobre a alma* (Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, trad. portuguesa: *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 60), propiciando um *contacto eficaz*, tal significaria que, neste sentido, também conteúdo e forma se equivalem, aliás como acontece na notação musical, entre figura e som.

Kandinsky construiu uma nova lógica visual para fundamentar a pintura abstracta. Contudo, perante a *Composição 7*, o nosso cérebro fica incomodado por não conseguir reconhecer algo que se pareça, por exemplo, com uma floresta, ou algo que possa contar uma história. O paradigma da verosimilhança foi, de facto, posto em causa, mas a arte de Kandinsky e de Klee não se afastou inteiramente da Natureza. Muito pelo contrário, aproximou-se dos seus segredos, da sua força criadora, da geometria das suas formas. Da sonoridade inaudível das suas cores ou do ritmo das suas linhas.

Nos anos Bauhaus, a opção naturalista de Klee influenciou decisivamente Kandinsky que escreveu sobre o assunto por diversas vezes. Vejamos apenas um exemplo:

*Com o tempo, demonstrar-se-á sem margens para dúvidas que a arte abstracta não exclui a ligação com a natureza mas que, pelo contrário, esta ligação é mais forte do que alguma vez foi nos últimos tempos* (Kandinsky, Wassily, *L'Avenir de la Peinture*, trad. portuguesa: *O Futuro da Pintura*, Lisboa, Edições 70, 1970, p. 40).

Mas que ligação é esta que ninguém vê? E por que razão é mais forte? Vejamos uma possibilidade.

Acontece que Kandinsky pôs os objectos pictóricos a funcionar como objectos reais, neste caso, ligados aos sons da Natureza. Por exemplo, o círculo negro, soava como uma *trovoada ao longe*, o círculo vermelho, como *relâmpago e trovão ao mesmo tempo, um eis-me apaixonado* (*op. cit.* p. 64). Deste modo, sensação visual e sensação auditiva complementavam-se, interagiam, contribuindo assim para criar um *conto de fadas pictórico*, sem precisar de recorrer à *bela adormecida*, nem aos *fantasmas provenientes de qualquer objecto*, observou Kandinsky.

De facto, o esforço para pensar pictoricamente através da música aproximou o pintor, embora sem o saber, da matéria-prima que permite produzir na visão uma imagem que consideramos realista. Linhas, formas



e cores, a *pura sonoridade interior* que levou Kandinsky a pintar uma realidade desconhecida do sujeito visual, abstracta, inesperada e invisível. Mas, simultaneamente uma realidade conhecida, real, familiar e visível para quem hoje observa o cérebro a funcionar. Os estudos anatómicos realizados através do método Brainbow revelam-nos uma autêntica pintura abstracta dos neurónios. *Sonoridade interior*, nas palavras de Kandinsky. Quem sabe se possam abrir aqui novas portas para a compreensão da natureza «daquilo que se vê e se faz ver».

Poderia então concluir que tanto Klee como Kandinsky pintaram o lado invisível do visível. Este *novo olhar* partiu de uma certa cegueira visionária, ou seja, daquilo que os olhos não são capazes de perceber habitualmente. Neste sentido e para terminar, vejamos em que medida o desenho de Kandinsky, com o título *Linha. Relação de uma linha curva livre com o ponto – ressonância das linhas curvas geométricas*, nos pode exemplificar a musicalidade da forma abstracta.

Trata-se de utilizar um conceito da música para interpretar a génese de uma linha e de um ponto, neste caso, respectivamente, *legato* e *staccato*. Enquanto elementos da forma, o ponto e a linha podem funcionar como se fossem modos de enriquecer a expressividade de uma frase musical: *staccato* ou destacado, o ponto, tão breve como as notas tocadas com suspensão entre elas, tão breve como o contacto da ponta do lápis sobre o papel; *legato* ou ligado, a linha, um conjunto de notas sucessivas sem que haja nenhum silêncio entre elas, um conjunto de pontinhos alinhados, sem que haja nenhum espaço-tempo entre eles.

O ponto revela-se essencial para o entendimento do mundo que nos rodeia. Quando se move, este elemento primordial comporta-se como linha, espacializando o tempo sempre que abrimos os olhos e vemos o gesto da mão, desenhando uma linha curva sobre o papel. Quando é utilizado na escrita, o ponto finaliza uma frase. Ou mesmo um texto, como este que criámos antes de o ler em voz alta.