

# BELEZA

Hans Ulrich Gumbrecht

○ *selfie stick*, coisa agora ubíqua e metedica, veio acrescentar um grotesco grau de evidência à condição de vida com que há tempo temos vindo a familiarizar-nos. Nos museus de arte, os visitantes avançam ou recuam alguns passos para se posicionarem à distância «certa» de um quadro; potenciais espectadores decidem sobre o valor dos preços dos diferentes lugares num teatro, num estádio ou numa sala de concertos; um *connoisseur* aproxima o nariz de um copo de vinho, para avaliar aquilo a que, na mais tautológica das metonímias, se chama o nariz do vinho. Todos, muito competentes, agem dentro dos múltiplos parâmetros da relação complexa entre distância, proximidade e experiência estética — apesar de, provavelmente, nunca terem pensado de maneira explícita sobre esses parâmetros. E, mesmo se aquela estranha metonímia de «nariz» está no lugar sintático reservado aos odores do vinho, devo sublinhar desde logo, nesta breve reflexão sobre as diferentes modalidades da relação tríplice entre distância, proximidade e experiência estética, que, nas suas mais complexas variedades, as dimensões desta relação são todas «reais,» no sentido em que são espaciais, geométricas e mensuráveis em centímetros, metros e quilómetros.

Pelo contrário, aquilo que à partida exige um esforço mais sério de definição é o conceito de «experiência estética» que tacitamente substituí

com a palavra «beleza» no título do meu ensaio. Ao passo que «beleza» e «experiência estética» tendem a ser sinónimos na linguagem do nosso dia-a-dia (com «experiência estética» a ter uma conotação mais sofisticada), a tradição da filosofia ocidental, derivada da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, subsume em «experiência estética» dois modos diferenciados: o «belo,» enquanto efeito de uma impressão de «propositividade sem propósito,» e «o sublime,» enquanto sensação de se ser maravilhado por um objeto de percepção. Uma vez que estes dois modos têm relações individualmente complexas e, sobretudo, diferentes com a distância e a proximidade, acompanho-os em separado e, assim, sigo a distinção conceptual de Kant (o que, claro, implica que a palavra «beleza» do meu título esteja a ser usada num sentido abrangente, diferente do de Kant).

À distinção kantiana entre o belo e o sublime, e à sua famosa análise da especificidade do juízo estético como sendo, em primeiro lugar, «desinteressado» (isto é, distanciado de qualquer interesse ou propósito prático); em segundo, não fundamentado em estáveis critérios quantitativos nem qualitativos; e em terceiro, acompanhado do gesto de uma «procura de consenso» (mesmo quando se sabe não haver fundamento objetivo para o consenso) pretendo acrescentar uma descrição da «experiência estética» no estilo da

tradição fenomenológica, uma distinção que possa estabelecer uma ligação com a dimensão do espaço, que introduza uma dimensão histórica capaz de explicar por que razão a «experiência estética» não existia, pelo menos enquanto conceito, antes do século XVIII. A minha premissa para tal descrição é que não se consegue evitar uma dupla reação a todos os objetos intencionais (i.e., a todas as percepções corpóreas, transformadas em objetos pela e no âmbito da consciência humana): em primeiro lugar, não conseguimos evitar atribuir sentido aos objetos intencionais, apesar de normalmente só termos consciência de o estarmos a fazer quando esta reação deixa de se desenvolver tranquilamente; mas também, em segundo lugar, estabelecemos uma relação espacial com todos os objetos intencionais, ou seja, parece que sabemos que estão mais distantes do nosso corpo ou mais perto dele, que são tangíveis ou intangíveis, maiores ou menores do que ele. Chamarei «interpretação» à primeira destas inevitáveis relações com todos os objetos intencionais; à segunda chamarei «presença.»

Ora, a minha tese histórica é que a nossa atual (e espacialmente articulada) relação de presença com objetos intencionais tem vindo a ser menorizada nas culturas ocidentais (sem deixar de existir, claro) desde o século XVII, i.e., desde o tempo em que começou a predominar a autoimagem humana mais sinteticamente articulada na fórmula cartesiana «Penso, logo existo.» Porém, sempre tem havido exceções; ou seja, situações e objetos intencionais que são vividos ao mesmo tempo nas suas dimensões de interpretação e de presença, em alguns casos por razões mais ou menos arbitrárias e, noutros, por uma tentativa deliberada de combater essa tendência de me-

norização. Creio que estes últimos casos foram aqueles a que, desde o começo do século XVIII, reagiram a emergência do nome «estética» e o surgimento de uma nova forma de reflexão filosófica, designada por esse nome. Apontar para a dupla dimensão dos textos a que chamamos «poemas» é um modo fácil de demonstrar como, desde o início da modernidade, as obras de arte e a literatura puderam funcionar enquanto objetos de experiência estética. De modo espontâneo lhes atribuímos sentidos (tal como a outros textos) mas, devido às estruturas específicas da recorrência na sua aparência grafemática, ou na sua estrutura sonora (ambas pertencem ao nível material do «significado»), tornam impossível que menorizemos a dimensão de presença propriamente dita.

Regra geral, não existe uma relação estável entre a dimensão de sentido e a dimensão de presença nesses objetos intencionais que desencadeiam a experiência estética, nem na nossa reação a eles; pelo contrário, o nosso pensamento tende a envolver-se numa oscilação permanente entre esses dois lados. É a excepcional capacidade de desencadear este tipo de oscilação que faz distinguir os textos poéticos (e outras formas de obras de arte) da esfera do quotidiano moderno (dominado exclusivamente por redes de sentido) e que assim criou a impressão da sua «autonomia» no âmbito do mundo do dia-a-dia. Claro está, não afirmo que as oscilações entre o sentido e a presença não tenham podido ocorrer no Ocidente pré-moderno, ou em culturas não ocidentais. Mas só quando a dimensão de sentido é geralmente menorizada é que têm o seu estatuto específico e estável (a chamada «autonomia estética»).

\*

A própria estrutura da experiência desencadeada pelos objetos intencionais («obras de arte,» «textos poéticos,» «sinfonias,» etc.), a que

chamamos «belos» ou «sublimes,» engendra um movimento com uma dinâmica e uma tensão especiais, que acha a sua articulação no espaço — e

creio que é aqui, nesta articulação espacial, que se torna mais vivo e mais palpável o potencial da experiência estética. Por um lado, e de modo muito básico, tantas vezes queremos tocar, aproximarmo-nos, estar na presença desses objetos. Por outro lado, necessitamos normalmente de uma certa distância se os quisermos interpretar (atribuir-lhes sentido). A relação entre o desejo de proximidade (presença) e a necessidade de distância (interpretação) é obviamente diferente de objeto para objeto; para além disso (e a um nível menos individual), também o é para cada um dos cinco sentidos do ser humano. Para complicar as coisas, há casos, muitas vezes sublinhados e elaborados na cultura japonesa, em que o desejo de proximidade espacial em relação a um objeto, a partir de um determinado grau de proximidade, se transforma numa dinâmica oposta de resistência, que mantém afastado o objeto de desejo.

Em particular nos casos das relações visuais, é óbvio que tanto as grandes distâncias quanto a proximidade extrema tornam impossível a interpretação. No espírito de uma «propositividade sem propósito» (i.e., segundo Kant, a definição de belo), na maior parte das vezes, portanto, mantemos uma distância média que permita a interpretação quando estamos a ver o mundo (mesmo quando o fazemos sem ter em mente uma intenção ou uma função específica). Pelo contrário, só de vez em quando permitimos um maior distanciamento que seja capaz de produzir um efeito de sublimidade, ao passo que quase nunca procuramos aproximar muito os olhos dos objetos da experiência. É que os olhos são pontos vulneráveis na superfície dos nossos corpos, e nenhum desejo específico parece satisfazer-se numa maior proximidade visual.

Contudo, os nossos corpos são muitas vezes envoltos por ondas sonoras que literalmente nos tocam a pele; e gostamos, inversamente, de nos envolver nessas ondas. Uma vez mais, a proximidade extrema em relação aos sons e às suas fontes quase nunca é suportável (e não é, decer-

to, sublime), ao passo que sentarmo-nos perto da orquestra num concerto de música clássica pode bem ser uma experiência maravilhosa, num sentido positivo e mesmo sublime. Mas há também momentos em que a distância a que estão os sons torna necessário um esforço de concentração, que resulta sublime à sua maneira. Em geral, sentimos a música como o toque mais leve do mundo material sobre o nosso corpo, ou seja, como estando particularmente próxima sem ser opressiva. E, no entanto, ao contrário de quando estamos a ver, ou de quando ouvimos falar numa língua, não se pode estabelecer uma distância nem uma proximidade específica como sendo apropriada à interpretação da música, pois a música, ao contrário de uma língua, não implica nem «transporta» necessariamente sentidos que seja necessário decifrar.

Quanto ao paladar, os objetos da experiência estética devem estar diretamente em contacto com o corpo (i.e., com as papilas gustativas), o que é paradoxal, quando comparado com todos os outros sentidos em que, para interpretar, se exige uma distância mínima entre o corpo do observador e os seus objetos de observação. Para ativar o repertório relativamente reduzido de conceitos referentes ao paladar deve existir esse contacto direto. De particular interesse é o caso da gastronomia japonesa, em que qualquer apreciação depende do tacto que se regista na boca. De facto, o molho de soja tem por objetivo neutralizar os diferentes sabores dos diferentes alimentos, de modo a intensificar as impressões tácteis, quer em termos de forma e superfície, quer em relação aos vários graus de consistência material dos objetos em causa. Por outras palavras, a comida japonesa é avaliada segundo impressões hápticas, o que significa, uma vez mais e em geral, a necessidade de contacto físico imediato com o objeto de interpretação, sem que esta imediatez se permita transformar-se num contacto firme (ou mesmo inseparável) ou num agarrar (ler em Braille talvez seja o paradigma mais óbvio deste tipo de relação espacial).

Parece, por fim, assemelhar-se às relações de distância e de proximidade com cheiros, essências e fragrâncias. O nosso nariz deve estar perto das fontes de impressões olfatórias para conseguir distingui-las e avaliá-las. Mas, por outro

lado, ao passo que aumentar a distância física é um modo de evitar impressões deste tipo sempre que se tornam demasiado fortes, uma maior proximidade (próxima do contacto direto) há de sempre neutralizá-las.

\*

**E**m geral, e para recorrer à distinção entre dois tipos de atitudes humanas em relação ao mundo que Martin Heidegger desenvolveu em *Ser e Tempo* — a saber, o «presente à mão» e o «pronto-a-agarrar» —, pode dizer-se que a componente de interpretação quando lidamos com objetos intencionais tende a produzir situações do tipo «presente à mão» (semelhantes ao clássico paradigma Sujeito/Objeto e com maior afinidade com a «beleza»), ao passo que a componente de presença se associa, pelo contrário, com o «sublime» e com o «pronto-a-agarrar.» Se à autorreferência humana no «presente à mão» se pode chamar «cartesiana» devido à sua coextensividade em relação à consciência humana e o «pronto-a-agarrar» implica o conceito heideggeriano de *Dasein* enquanto autorreferência humana, que, contra uma tendência que associámos à Primeira Modernidade, deveria recuperar o corpo e o espaço enquanto dimensões da existência humana, então o corpo e o espaço fundarão uma relação humana com as coisas do mundo a que Heidegger chama «ser-no-mundo» e na qual o *Dasein* e as coisas do mundo já não estão categoricamente separados porque ambos partilham a e pertencem à materialidade.

As relações entre os fenómenos no âmbito do «pronto-a-agarrar» e do «ser-no-mundo» são sempre relações de proximidade (ou são, no mínimo, relações de espaço partilhado) e de uma mútua familiaridade primária. Com base nisto, podemos propor uma tipologia dos diferentes graus de proximidade e de intensidade física que atravessam as relações sociais entre seres humanos (e continuando a pressupor que a sua autor-

referência corresponda à do *Dasein*). Podemos chamar «interação» a uma relação entre seres humanos que estejam fisicamente «próximos,» sem deixar que esta proximidade tenha impacto no seu comportamento (no mútuo condicionamento deste). No «misticismo,» os protagonistas que partilham espaço e interação imaginam que podem ter (tido) uma relação física (tipicamente, uma relação que inclua penetração física). O «sexo» (ou a «sexualidade») ocorre enquanto realidade física e espacial daquilo que o «misticismo» apenas imagina. Por fim, depois da «interação» e do «misticismo,» a «antropofagia» (que tem na «teofagia» o equivalente religioso ou «transcendental») transcende obviamente o sexo, nos níveis quer da proximidade física, quer da irreversibilidade. Poderia, então, chamar-se antropofagia ao caso máximo e limite de proximidade numa relação entre seres humanos — o caso, também, em que muitas relações interativas se podem transformar em metabólicas, i.e., estabelecer uma dependência física mútua que se transforme em condição de vida.

Ora, se reconhecemos que a experiência estética (na modalidade pós-século XVII) contém sempre uma componente de presença e, por isso, muitas vezes, pelo menos potencialmente, uma dimensão de proximidade metabólica, poderemos concluir que tal experiência pode sempre levar à consumação e ao consumo (no sentido literal destas palavras) enquanto dois extremos em que um desejo inicial é preenchido e redimido — e em que os objetos de desejo desaparecem. Em diferentes contextos históricos e culturais, este grau de máxima e irreversível proximidade

tem sido ora celebrado com êxtase (como forma, de facto, de preenchimento existencial), ora duramente criticado, rejeitado e rodeado de tabus – como a barbárie, ou como o mau gosto causado pela incapacidade de controlar o desejo. Será desnecessário afirmar que a segunda posição, i.e., a de rejeitar a consumação ou o consumo, tende a ser argumento a favor de uma relação interpretativa com os objetos da experiência e do desejo, ainda que apenas como meio de evitar o ponto de uma implosão irreversível no modo como nos relacionamos com o mundo material.

Está bem de ver que escrevo na proximidade semântica daquilo que Nietzsche tão famosamente distinguiu como os tipos «apolíneo» e «dionisíaco» de experiência do mundo e das relações humanas. Estes dois tipos de compor-

tamento, formas de experiência e conceitos são resultado (diametralmente opostos e tipologicamente puros) de uma tentativa de desenredar a complexa dinâmica espacial em relação ao mundo, que converge na maioria dos tipos da moderna experiência estética. A mim (e creio que à semelhança da maioria dos intelectuais) fascina-me muito mais, conceptual e esteticamente, o segundo tipo, i.e., a relação metabólica e dionisíaca com o mundo e com os outros corpos. Mas isso, diriam alguns colegas e contemporâneos de bom gosto, não é mais do que um sintoma de impaciência, incontinência e mau gosto, desmerecedor de um intelectual do Ocidente no começo do século XXI.

Trad. Ana Isabel Soares