

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 9, jul-dez/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Perfeição e beleza como atributos
da sabedoria universal**
Oliver Tole

Universidade Federal de Sergipe (UFS)
São Cristóvão, Brasil

RESUMO

Perfeição e beleza como atributos da sabedoria universal

Para Leibniz, a realização da alma neste mundo depende de uma constante elaboração de si mesma com vistas a uma compreensão cada vez mais completa da Criação. O propósito do presente trabalho é mostrar, em linhas gerais, que o lugar da filosofia do autor da teoria da harmonia preestabelecida na história da estética resulta desse mesmo princípio, isto é, de que o correto posicionamento da alma no mundo confere a ela ao mesmo tempo as características de beleza e perfeição.

Palavras-chave: estética – filosofia da arte – filosofia moderna – Leibniz – beleza – perfeição

ABSTRACT

Perfection and Beauty as Attributes of Universal Wisdom

For Leibniz, the realization of the soul in this world depends on a constant elaboration of itself aiming for a more complete understanding of Creation. The purpose of this paper is to show, in a general manner, that the place of philosophy of the author's theory of pre-established harmony in the history of aesthetic is derived from this same principle, i.e., that the correct positioning of the soul in the world gives it at the same time the characteristics of beauty and perfection.

Keywords: aesthetics – philosophy of art – modern philosophy – Leibniz – beauty – perfection

TOLLE, O. “Perfeição e beleza como atributos da sabedoria universal”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 1-11.

Aprovado: 10.05.2011. Publicado: 17.08.2011.

© 2011 Oliver Tolle. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 10.05.2011. Published: 17.08.2011.

© 2011 Oliver Tolle. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Na história da filosofia, constitui um cuidado metodológico abalizado afirmar que não há possibilidade de uma estética antes da primeira metade do século XVIII, a não ser que se incorra em patente anacronismo. Como se sabe, essa disciplina só surgirá em 1750 pelas mãos do metafísico Alexander Gottlieb Baumgarten, que cunhou o nome *aesthetica* e a definiu como “ciência do conhecimento sensível (teoria das artes liberais, gnoseologia das faculdades inferiores, arte do belo pensamento e arte do análogo da razão)”.¹ A partir deste momento, a filosofia passará a considerar o fenômeno artístico como objeto privilegiado de investigação, e em coerência com esse ponto de partida, as diversas filosofias da arte do Idealismo Alemão podem ser consideradas como o ápice do desenvolvimento desta ciência.

Com base nisso, podemos ser levados a pensar que a pergunta sobre o lugar da filosofia de Leibniz na história da estética é uma questão menor. Como tentaremos mostrar no presente artigo, a estética abarca uma série de problemas filosóficos que não tiveram início nem no século das luzes ou no século anterior, mas fazem parte da própria história do pensamento ocidental. A consideração estética de Leibniz se encontra principalmente associada a analogias entre a criação do mundo e a atividade artística, à concepção de *bela alma*, a qual, sendo capaz de dar ordem ao caos perceptivo, se aperfeiçoa constantemente em direção ao melhor e à perfeição. Assim, não é tanto a caracterização do fenômeno artístico que está em jogo aqui, mas sim o indivíduo e sua realização no mundo. Nesse sentido, Leibniz tem um lugar assegurado na história da estética não só porque as suas preocupações convergem com esses problemas mas também porque ele, ao lado de Shaftesbury, fornece os parâmetros para discussões mais específicas dos teóricos da estética até a publicação da *Crítica da razão pura* de Kant em 1781.

Ora, um dos aspectos mais evidentes da relação entre Leibniz e a estética do século XVIII se deve à legitimação da parcela sensível do conhecimento que ocorre em sua filosofia. Com base em sua teoria da harmonia preestabelecida ele pôde – em conformidade com as exigências de clareza e distinção da metafísica moderna – afirmar a verdade desse conhecimento sensível, algo que o cartesianismo considerava possível apenas depois da difícil redução dos aspectos qualitativos da percepção a aspectos quantitativos. Leibniz defende que não é necessário realizar essa redução para saber se o conteúdo de uma percepção é verdadeiro. Para ele, é legítimo por exemplo afirmar que o verde expressa verdadeiramente um objeto ou que o sal que sentimos no alimento é uma característica verdadeira do mesmo. As qualidades dos objetos não são meramente aparência ou ilusão, mas uma representação adequada aos órgãos dos sentidos. Como veremos, as implicações dessa afirmação transformarão a própria hierarquia dos saberes. A exigência de absoluta racionalidade não é mais um requisito indispensável para a filosofia. E é essa mudança que permitirá uma *crítica do gosto*, ou seja, uma ciência que investiga o modo como os órgãos dos sentidos são e se fazem afetar.²

Como explica Sulzer em sua *Teoria geral das belas-artes* (1771-74), o âmbito da estética é justamente fazer uma crítica do gosto. No verbete *estética* ele a define como:

Perfeição e beleza como atributos da sabedoria universal · Oliver Tolle

a filosofia das belas-artes ou a ciência que deriva da natureza do gosto tanto a teoria universal das belas-artes como as suas regras. O termo significa ciência das sensações, que em grego é chamado *aisthesis*. A principal intenção das belas-artes é o despertar de uma sensação vivaz do verdadeiro e do bem; portanto, a teoria das mesmas deve ser fundamentada na teoria do conhecimento obscuro e na teoria das sensações.

Mas o mais importante nessa definição de Sulzer, no que nos interessa aqui, isto é, para a compreensão da estética de Leibniz, não é tanto a crítica do gosto, que só encontraremos de maneira incipiente em sua filosofia, mas sim a relação entre o belo e o bem. Talvez esse seja o aspecto mais universal da estética, já que com ele é possível traçar uma linha que remonta à Antiguidade. Baumgarten procura refazer esse elo com as seguintes palavras:

Homens de gênio superior e universal de todas as épocas, Orfeu e os precursores da filosofia poética, Sócrates – também conhecido como *eiron* (o irônico) –, Aristóteles, Grócio, Descartes e Leibniz ensinam a partir da experiência [*a posteriori*] que a predisposição para o belo e a predisposição para o pensamento andam juntos [...].³

Assim, não é porque não encerra um tratamento sistemático do fenômeno artístico que a filosofia de Leibniz não oferece uma visão estética do mundo. Pois encontramos no autor da *Teodicéia* mais do que uma investigação das faculdades sensíveis – as quais, situadas no âmbito do *instinto*⁴, se contrapõem à *luz natural*. Para o autor da tese do melhor dos mundos possíveis, uma alma devotada ao conhecimento é uma alma ao mesmo tempo bela, porque ela busca ativa e incansavelmente graus mais elevados de compreensão da harmonia divina e a beleza é o sinal de que os seus esforços têm êxito.⁵

Na conclusão de seus *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, quando apresenta a divisão das ciências que perfazem o conhecimento da humanidade, Leibniz adverte que a separação entre física, moral e lógica dos antigos permanece “válida” desde que se entenda que não são “ciências distintas”, mas “disposições diversas das mesmas verdades”.⁶ Essa observação é exemplificada com a divisão civil das ciências segundo as faculdades e profissões: *teologia, jurisprudência, medicina e filosofia*. E embora essa divisão sem dúvida se mostre muito apropriada para a organização das universidades em faculdades e a catalogação de livros numa biblioteca, ela tem o inconveniente de favorecer a opinião de que a filosofia é uma ciência à parte das demais. Atribui-se ao âmbito da “filosofia tudo aquilo que não está compreendido nas [outras] três faculdades”, no que, aliás, procede-se “bastante mal”, pois com isso os filósofos são privados da possibilidade de “se aperfeiçoarem pela prática, como podem fazer os que ensinam as outras faculdades”. Uma das consequências dessa opinião é a de que a filosofia serve apenas “para que a juventude aprenda nela a história e as artes de falar, bem como alguns rudimentos da teologia e da jurisprudência moral, independentes das leis divinas

e humanas, sob o título de metafísica ou pneumática [...]”.⁷ Para Leibniz, a filosofia não tem apenas um caráter introdutório às outras ciências, mesmo porque ela não está essencialmente separada delas. O problema todo reside em transformar a divisão acadêmica dos saberes em uma estrutura rígida, o que sem dúvida só pode contribuir para a sensação de que teoria e prática são regiões distintas do conhecimento humano e de que a primeira pode ser desenvolvida sem a participação da segunda.

É justamente nas artes manuais que a “conjunção entre teoria e prática” fica evidente, mais ainda do que nas profissões que se pautam pelo discurso. Ela se observa na medicina, mas também “na guerra, e entre aqueles que ensinam o que se denomina exercícios, como também entre os pintores e os escultores e músicos, e entre algumas outras espécies de *virtuosi*”. Obviamente, para Leibniz importa dizer que a filosofia deixará de ser abstrata quando os seus princípios forem aplicados em questões práticas, porque assim ela de fato mostrará a sua importância para a humanidade, mas, é claro, também exigirá dela conformidade com a experiência. Como resultado, os filósofos não seriam apenas sábios, mas também mestres da humanidade:

Se os princípios de todas essas profissões e artes fossem ensinados de maneira prática entre os filósofos, ou em qualquer outra faculdade de sábios, estes passariam realmente a ser os mestres do gênero humano.⁸

Ora, mas como caracterizar um sábio? Em face a todas as limitações do conhecimento humano – pelo menos quando comparado ao divino –, a resposta de Leibniz a essa questão não deixa de ser desconcertante: “o mais sábio é aquele que mais está determinado a fazer aquilo que é mais perfeito”.⁹ Pois como obter a perfeição nos mais diversos assuntos, se a característica do conhecimento humano é jamais chegar à noção completa daquilo que passa por sua percepção? Como se sabe, a solução de Leibniz para esse problema passa pelos conceitos de *razão suficiente* e de *perspectiva*. Embora não seja possível obter o conhecimento completo, é possível situar-se numa perspectiva de maneira a obter um conhecimento adequado. É o caso do pintor que deseja representar uma cidade. O seu ímpeto é constituir uma imagem que represente adequadamente a cidade, ainda que só o possa fazer de uma determinada perspectiva a cada vez. De resto, o seu desejo é o mesmo de Deus:

Então, Deus, pela criação de muitos espíritos, desejou produzir com respeito ao universo aquilo que é desejado por um pintor ao representar uma cidade, que deseja exibir descrições de seus vários aspectos ou projeções. O pintor executa na tela aquilo que Deus realiza no espírito.¹⁰

A pintura é, portanto, uma prática representativa. Ela representa uma parte do mundo de uma determinada perspectiva. Qual é, todavia, a diferença entre a cidade pintada por um pintor e a visão atual de uma cidade? Essa distinção parece ser essencial. É preciso entender que a admiração singular que a pintura produz no espectador não está tanto na obtenção de semelhança entre representado e representação, mas principalmente na

harmonia que o artista introduz em sua obra.

A ordem, a proporção, a harmonia – tudo isso nos encanta e disso são prova a pintura e a música, mas Deus é a ordem em sua plenitude, ele observa sempre a exatidão das proporções; constitui a harmonia universal e toda a beleza é uma expansão de suas irradiações.¹¹

Em sua superfície, a pintura evoca harmonia; mas essa harmonia pode ser tão-somente parcial, pois se encontra posta em determinada perspectiva. Ela carece da submissão irrestrita ao todo que caracteriza a harmonia divina, a qual se expande por toda a criação, até o seu mais recôndito detalhe. Assim, a pintura e a música fornecem apenas exemplos da harmonia universal. Ao contrário das ciências demonstrativas, preocupadas com a obtenção de “verdades universais”, os gêneros artísticos são práticas representativas que, ao lado de outros tipos de representação como a retórica e a história, não se caracterizam pela fidelidade em relação ao representado. Ao contrário, essas práticas se caracterizam por promover o aperfeiçoamento moral dos homens *mediante a colocação de exemplos*:

O fim principal da história, assim como o da poesia, é ensinar a prudência e a virtude por meio de exemplos e apresentar posteriormente o vício de maneira que cause aversão e se queira evitá-lo.¹²

Não há necessidade nem mesmo de que esses exemplos sejam verdadeiros, quer dizer, que obedeçam à relação entre representação e representado. Eles podem ser produtos da fantasia e ainda assim fornecer conhecimento, um conhecimento sobre relações harmoniosas que são capazes de dotar o mundo de sentido.

Pode-se dizer que aquele que tiver visto com atenção mais retratos de plantas e de animais, mais figuras de máquinas, mais descrições ou representações de casas ou de fortalezas, que tiver lido mais romances engenhosos, ouvido mais narrações curiosas, este, digo eu, terá mais conhecimento que um outro, mesmo que não houvesse uma só palavra de verdade em tudo o que viu representado ou ouviu.¹³

Fica claro, portanto, que a função dessas práticas representativas não é a de informar sobre um aspecto em particular, mas sobre as relações e as implicações que se sucedem quando certas situações são postas em jogo. Para aprender a harmonia é preciso prática, a qual é uma parte inerente da educação.

Aqui é preciso tomar cuidado, porque nesse ponto a filosofia de Leibniz se separa do sensualismo de Locke. Para Leibniz, o homem não pode dispensar a metafísica. Sem dúvida, muitas coisas dependem de uma orientação, de práticas e exercícios, porque pela sua conjugação com o corpo a alma se molda pelo hábito, mas é preciso tomar cuidado, porque “a educação, o diálogo e o exemplo muitas vezes corrigem ou corrompem a índole natural”.¹⁴ Se a alma pode ser inclinada para o bem mediante exemplos, o perigo reside justamente no fato de que também o contrário é verdadeiro. O

vício também é constituído por um hábito, pela repetição ou pelo mau exemplo. Assim, nada substitui o uso da reta razão:

O bem natural, uma educação escolhida e o contato com pessoas piedosas e virtuosas podem contribuir muito para colocar as almas nesta posição preciosa; mas os bons princípios contribuem mais para isso. Já disse que é preciso unir a luz com o ardor; é necessário que as perfeições do entendimento completem as perfeições da vontade. As práticas da virtude, assim com as do vício, podem ser resultado de um simples hábito, tendo lugar para a complacência com elas; contudo, quando a virtude é racional, quando se refere a Deus, que é a suprema razão das coisas, então ela está fundada no convencimento.¹⁵

Para Leibniz, a *bela alma* é aquela que conjuga em si mesma bons e grandes sentimentos: “a alma é bela quando ela é boa e grande ao mesmo tempo”.¹⁶ Sem dúvida, a alma pode ser grande e má ou boa e pequena, mas com isso deixará de ser bela. A beleza exige não só uma predisposição para o bem, mas também o empenho em alcançá-lo. Não é novo na história do pensamento o vínculo entre o bem e o belo. A diferença aqui é que Leibniz o submete à ideia de que o homem se realiza na medida em que progride no conhecimento. A grandeza consiste justamente nesta constante progressão, que não tem um fim último, a não ser o alargamento do conhecimento. São os grandes sentimentos que conduzem a alma para a perfeição:

Os grandes sentimentos são aqueles referentes a algo de grande. E a alma é grande quando ela é tomada por esses sentimentos.¹⁷

Não é possível se contentar tão-somente com as forças que a natureza nos forneceu. É preciso aprimorá-las por meio da arte: “As forças internas ou forças da alma são de dois tipos. Elas são naturais ou adquiridas. A natureza nos forma, a arte nos completa”.¹⁸ Mas o que importa mesmo são as forças internas, os “talentos”, pois a alma é grande não porque ela possui ou desfruta de possibilidades no exterior: alguém pode ter uma alma grande, quando as forças internas são grandes, embora os bens externos não sejam correspondentes.

Para o idealismo de Leibniz, a virtude não é um sol estático e indiferente que ilumina as regiões do conhecimento e do mundo. Ela é decorrente da lide diária do filósofo com um universo perceptivo caracterizado pela infinita singularidade. Trabalho sem fim, mas nem por isso melancólico. Cabe ao indivíduo a tarefa de iluminar progressivamente as regiões de obscuridade que invadem constantemente o seu campo perceptivo. Em outras palavras, é necessário passar constantemente das trevas para luz, porque é a única maneira de evitar o mal: “o mal não é senão uma privação, assim como as trevas são privação de luz”.¹⁹

A partir do que foi dito, talvez seja possível afirmar que a estética de Leibniz é o estudo da harmonia. Não exatamente da harmonia divina como um todo, a qual é infinita e insondável para a percepção humana (e que apenas os seus esforços metafísicos podem explicar), mas da harmonia que os homens podem alcançar na arte e na vida. Na verdade, o que Leibniz exige dos homens é a devoção ao conhecimento – como vimos, não um conhecimento meramente teórico, mas também prático, que por meio de exercícios permita o aprimoramento até a virtuosidade. E como não há um valor absoluto de perfeição ou grandeza, a busca pelo belo pode ser alcançada em qualquer detalhe:

Assim como o mal pode ser grande, assim também o bem pode ser pequeno ou medíocre. É o que ocorre com a maior frequência. Eu já disse que o grande é raro em toda a parte. Mas por menor que seja o bem, ele pode ser suficiente, desde que seja proporcional ao nosso talento e às nossas forças. Há duas maneiras de avaliar as coisas: o que é pequeno se torna, comparativamente, de tamanho considerável. E ainda que a alma tenha nascido para coisas pequenas, é louvável quando ela encontra um dever.²⁰

A grande dificuldade que os homens encontram pela frente é que “desde a infância são entretidos por milhares de bagatelas que desviam a sua atenção”; apenas a arte é capaz de “reunir e dirigir os nossos pensamentos”.²¹

Quando apresenta a sua *Estética*, mais de trinta anos após a morte de Leibniz, Baumgarten ainda a considera amplamente, não apenas como ciência das belas-artes, mas também como *teoria das artes liberais* ou mesmo como *arte do belo pensamento*. A articulação entre os gêneros artísticos – que, por exemplo, fomentará um grande debate a partir da obra de Lessing – ainda não é um problema. O princípio horaciano do *ut pictura poesis* governa absoluto. Aliás, é ele que permite passar diretamente de imagens para signos porque são apenas representações diferentes que dependem da relação com o todo. A diferença entre os conhecimentos reside apenas em se eles podem ser plenamente demonstrados ou não. A estética se dedica a essa última espécie de conhecimentos e, por isso, o seu objeto é muito mais amplo do que o das “obras de arte”, as quais, como vimos, tem o seu lugar como exemplos da perfeição divina.

Ora, talvez seja possível demonstrar que, apesar de se orientarem cada vez mais pela consideração do fenômeno artístico, mesmo as filosofias da arte do começo do XIX continuam em busca dessa *bela alma*. E quem sabe não é esse o impulso originário de qualquer arte?

* Oliver Tolle é professor do Departamento de Filosofia da UFS.

¹ BAUMGARTEN, A. *Aesthetica*, § 1.

² Sobre a importância de Leibniz para a fundamentação teórica do conhecimento sensível consultar: PAETZOLD, H. *Ästhetik des deutschen Idealismus*. Wiesbaden: F. Steiner, 1983, pp. 11-15. Também trato dessa questão em *Luz Estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre arte e iluminação*. Tese de doutoramento, DF/FFLCH/USP, 2008, pp. 32-54.

³ BAUMGARTEN, *Aesthetica*, § 43.

⁴ Particularmente esclarecedor sobre a relação entre conhecimento instintivo e conhecimento estético é o artigo: PIAUÍ, W. S. “Da verdade estética: Baumgarten, Leibniz e Descartes”. In: *Ágora Filosófica* (UNICAP), v. 1, 2006, pp. 117-136.

⁵ É o que Franke procura ressaltar na obra de Leibniz, ligando-a à concepção de *bela alma* da segunda metade do século XVIII: “A partir da relação entre o ensaio [*Discurso sobre os belos sentimentos* de Leibniz] e a metafísica do melhor dos mundos possíveis, tal como foi pensada e desenvolvida por Leibniz, então se tornam também claros os pressupostos sob os quais a arte recebeu na Época de Goethe uma importância essencial para a formação e, com isso, para uma função orientadora para a vida correta”. FRANKE, U. “Das richtige Leben und die Kunst: Die schöne Seele im Horizont von Leibniz’ Philosophie”. In: *MLN*, v. 103, p. 506.

⁶ LEIBNIZ, G. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução de Luiz João Baraúna. Coleção Os Pensadores. Livro IV, XXI, § 2.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ LEIBNIZ, G. *Sobre a origem fundamental das coisas*. Tradução de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. § 7.

¹⁰ LEIBNIZ, G. *Sobre a plenitude do mundo*. Tradução de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. § 1.

¹¹ LEIBNIZ, G. *Teodicéia*. Prefácio. Bernstein observou que as analogias entre a atividade artística e a criação do mundo são um ponto em comum entre Leibniz e Shaftesbury: “Isto é verdadeiro mesmo de sua continuação do hábito de velhice, compartilhada por seu contemporâneo otimista Leibniz, de empregar analogias artísticas para o cosmos. Na verdade, seus escritos revelam, mais claramente do que muitos outros, a função básica dessas analogias. Elas parecem ter sido uma tentativa de apelar diretamente à capacidade do leitor para a intuição quase mística da beleza em matérias em que a argumentação racional dificilmente poderia saber como começar (ou, como no caso de Leibniz, uma tentativa de popularizar uma posição metafísica elaborada). Shaftesbury reconheceu a dificuldade de racionalmente demonstrar a beleza do cosmos por causa da grande quantidade de relações ordenadas que ele contém, a qual não pode ser inteiramente apreendida pela mente finita em sua concretude”. BERNSTEIN, J. A. “Shaftesbury’s Identification of the Good with the Beautiful”; In: *Eighteenth-Century Studies*, v. 10, n. 3 (Spring, 1977), pp. 309-10.

¹² LEIBNIZ, G. *Teodicéia*, op. cit., § 148.

¹³ LEIBNIZ, G. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, op. cit., Livro IV, I § 2.

¹⁴ LEIBNIZ, G. *Teodicéia*, op. cit., Prefácio.

¹⁵ LEIBNIZ, G. *Teodicéia*, op. cit., Prefácio.

¹⁶ LEIBNIZ, G. “Discours sur les beaux sentiments” [*Discurso sobre os belos sentimentos*]. In: BARUZI, J. *Leibniz – Avec de nombreux textes inédits*. Paris: Librairie Bloud et Cia., p. 365.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Idem, p. 367.

¹⁹ Idem, p. 366.

²⁰ Ibidem.

²¹ Idem, p. 367.