

NON SATIS EST – EXCESSOS E TEORIAS ESTÉTICAS NO ESCLARECIMENTO*

NON SATIS EST – EXCESSES AND AESTHETIC THEORIES IN THE ENLIGHTENMENT

SILKE KAPP**

RESUMO

Nesta apresentação resumida dos conteúdos de uma tese de doutorado, são investigadas categorias estéticas dos séculos XVII e XVIII, tais como: sublime, entusiasmo, terror, grandeza, infinitude, imaginação, obscuridade, desprazer. Todas essas categorias tentam conceituar qualidades que, do ponto de vista do belo regrado, atrelado às epistemologias racionalistas, representam ultrapassagens de limites ou "excessos". A análise indica que a experiência estética, mais do que de qualidades e valores positivos, depende de uma tensão entre qualidades e valores díspares.

Palavras-chave: Estética; Iluminismo.

ABSTRACT

Presentation of a doctoral thesis, which investigates aesthetic categories of the 17th century and the 18th century, such as: sublime, enthusiasm, terror, grandeur, infinity, imagination, obscurity, displeasure. All of these categories attempt to conceptualize qualities which, from the point of view of regulated beauty, connected to the rationalist epistemologies, represent surpassed limits or "excesses". The analysis indicates that the aesthetic experience depends *less* on positive qualities and values than on a tension between differing qualities and values.

Keywords: Aesthetics; Enlightenment.

* O presente artigo consiste numa apresentação resumida dos conteúdos da tese de doutorado do mesmo título, defendida no Departamento de Filosofia da FAFICH/UFMG em dezembro de 1999.

** Arquiteta, Mestre e Doutora em Filosofia pela FAFICH/UFMG; Professora adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas; Professora visitante na Escola de Arquitetura da UFMG; Professora responsável nas Faculdades Metodistas Izabela Hendrix. Leciona Projeto Arquitetônico I, Projeto Arquitetônico XVIII (Trabalho de Graduação), Arquitetura de Interiores, Detalhes Arquitetônicos e Teoria da Arquitetura.

*Non satis est pulchra esse poemata: dulcia suntu
et quocumque volent animum auditoris agunto.*

Não basta serem belos os poemas: devem emocionar
e conduzir a alma do ouvinte aonde quiserem.
(Horácio. *Ars Poetica*, p. 99-100)

N*on satis est* são as primeiras palavras do verso da *Arte Poética* de Horácio, que serve à passagem da exposição das regras da poesia à análise dos seus efeitos. Nesse caso, dizer que não é suficiente que os poemas sejam belos, equivale a dizer que não é suficiente que eles obedeçam a certas regras de composição e conteúdo – é preciso algo mais para seduzir o público; algo que nenhuma regra é capaz de fornecer.

Fiz desse verso a epígrafe do estudo de algumas teorias estéticas de fins do século XVII até meados do século XVIII. Os autores desse período citaram Horácio muitas vezes, e discutiram intensamente a idéia de que o belo não basta, ou a idéia de que a experiência estética ultrapassa o belo, sobretudo quando esse belo é compreendido como a adequação a regras ou a princípios universais.

De fato, as teorias estéticas do período do esclarecimento têm por ponto de partida um conceito do belo mais sitiado por tais princípios do que o de qualquer outra época: ele provém do classicismo francês, no qual confluem as pretensões de universalidade, necessidade e clareza das epistemologias racionalistas e as idéias mais tradicionais da beleza como proporção, adequação ou perfeição. Mas, ao mesmo tempo, as teorias estéticas a partir da doutrina classicista são marcadas pela experiência de que as obras de arte e os fenômenos naturais “apenas” belos são, na verdade, entediantes. A constatação de que as regras do belo não garantem que um objeto agrade positivamente leva as teorias à ênfase em categorias novas ou renovadas, como: sublime, entusiasmo, terror, grandeza, infinitude, estranheza, imaginação, obscuridade, desprazer. Todas essas categorias tentam conceituar qualidades que, do ponto de vista do belo regrado, representam ultrapassagens de limites ou o que chamei de “excessos”. Daí também o subtítulo do trabalho: “excessos e teorias estéticas no esclarecimento”.

Antes de indicar os pontos principais da tese, quero lembrar rapidamente como cheguei a esse tema. A pesquisa começou, na verdade, por uma questão relacionada à arquitetura moderna e à idéia de que o que funciona bem seria

como que automaticamente belo. O belo foi aí entendido muitas vezes como uma espécie de efeito colateral da adequação de um objeto a uma finalidade. Porém, todos sabemos que há muitas coisas que funcionam bem e ainda assim nos parecem feias ou simplesmente insossas; assim como há muitas coisas que não funcionam e que no entanto nos fascinam pela sua forma sensível. Podemos chamar esses objetos de “ambíguos”: eles nos atraem e, ao mesmo tempo, nos repelem.

Comecei a investigar essa questão inicialmente na obra de Kant, na qual tais juízos ambíguos aparecem nos conceitos da “beleza aderente” e do “sublime”. Com a intenção de esclarecer certos aspectos da estética kantiana, recorri então a textos anteriores que de alguma maneira a influenciaram. E confesso que tive uma surpresa: há centenas de escritos do período do esclarecimento, que discutem justamente essa questão, isto é, a questão das experiências estéticas ambíguas, das sensações mistas ou da colisão entre juízos estéticos e juízos conceituais, que desembocam na mistura de atração e repulsa.

Trata-se de textos de caráter mais fragmentário, em geral não inseridos em grandes sistemas filosóficos. Talvez por isso eles tenham sido um pouco ofuscados pelas doutrinas posteriores, como as do próprio Kant e do Idealismo alemão. Enfim, são textos relativamente pouco estudados hoje e que, na maioria das vezes, foram lidos apenas como prelúdios das teorias do final do século XVIII. Resolvi então abandonar o projeto inicial de pesquisa, isto é, a estética kantiana, e me dedicar apenas à interpretação desses textos, procurando não inseri-los num esquema teleológico de leitura, mas descobrir as suas peculiaridades e trazer à tona algumas idéias “soterradas” ali.

No fim, tendo em vista que se tratava, não de uma história ou de um panorama das teorias estéticas do esclarecimento, e sim da história de um problema, cheguei a uma seleção de seis autores que, em conjunto, caracterizam bem o decorrer da discussão acerca das experiências estéticas ambíguas ou dissonantes. São eles: Nicolas Boileau-Despréaux, John Dennis, Joseph Addison, Abbé Jean-Baptiste Dubos, Edmund Burke e Moses Mendelssohn.¹ A tese consiste numa análise das teorias desses autores sobre os excessos estéticos, e abrange o período de 1674 a 1761.

O GOSTO PELOS EXCESSOS

Tal análise propriamente dita é precedida por um primeiro capítulo, intitulado, “O gosto pelos excessos”. Nele, procurei mostrar como as margens do

¹ Uma vez que a bibliografia da tese inclui mais de 400 títulos, limito-me aqui à indicação dos textos chave desses autores, que constituíram o seu cerne. São eles: Addison (1665); Boileau-Despréaux (1633); Boileau-Despréaux (1642); Burke (1658); Dennis (1704); Dubos (1719); Mendelssohn (1729).

esteticamente apreciável se alargam a partir de fins do século XVII e por que o tema dos excessos é tão relevante para esse período. Grosso modo, trata-se de desmontar a imagem do homem do esclarecimento como alguém otimista, conquistador de uma nova liberdade, e confiante na razão e no progresso humanos.

Na verdade, a própria idéia de esclarecer o mundo e abandonar as interpretações tradicionais desse mundo em favor de novos modelos, supostamente fundados apenas na razão e na experiência, pode ter sido libertadora, mas certamente também foi *assustadora*. Ao rejeitar velhas instituições, velhas crenças e velhos hábitos, corre-se muitos riscos: tanto de reprimendas externas, quanto de perdas internas. O que se perde pode não passar de uma coleção de equívocos e preconceitos, mas são equívocos e preconceitos que permitiam viver com alguma segurança e ofereciam uma visão de mundo que, mesmo não sendo inteiramente consistente do ponto de vista lógico, fazia certo sentido. Esclarecer-se é também atormentar-se. A idéia do “desencantamento do mundo” traduz isso bem: o “desencantado” está livre de certas amarras, mas, para ele, as coisas também perdem o encanto ou, enfim, o sentido.

Para citar apenas um exemplo: o terremoto de Lisboa, que, em 1755, matou 30.000 pessoas, foi visto pelos jesuítas como uma punição de Deus pelo vício que havia prosperado na cidade; os muçulmanos o compreenderam como uma vingança de Alá pela inquisição portuguesa; alguns ministros protestantes londrinos pensaram se tratar da reprovação divina dos crimes católicos contra a humanidade; John Wesley, o fundador do Metodismo, o entendeu como um efeito da maldição trazida à terra por Adão e Eva. Já o iluminista Voltaire fica furioso com todas essas “explicações”. A ele só resta o assombro nu e cru diante de um fato que não condiz com nenhum preceito que lhe pareça razoável. Provavelmente, seu tormento tenha sido maior do que o de jesuítas, muçulmanos ou protestantes.

Dá que não se possa dizer que os iluministas versados em teoria do conhecimento e ciência natural contraponham a si mesmos ironicamente às legiões de visionários, nigromantes e possuídos para desqualificá-los como loucos ou supersticiosos. Ao contrário, a fronteira do esclarecimento, ou a fronteira entre mundo encantado e desencantado também sempre atravessa o próprio indivíduo. A imagem de uma natureza eloqüente e repleta de significados singulares não é repentinamente abandonada em favor de uma concepção estritamente racionalizada. Na verdade, o período do esclarecimento tem as características de um limiar em que convivem visões chamadas de “pré-científicas” com preceitos filosóficos e científicos modernos, estruturas sociais e cotidianas antigas com um projeto de progresso, velhos fantasmas com prescrições para o seu esquecimento. Talvez por isso, mais do que otimistas e confiantes, os espíritos que povoam esse limiar sejam, como dirá um autor do século XIX, “desequilibrados”. Esse “desequilíbrio” ou essa ambigüidade essencial marca também as experiências estéticas do período e as teorias a seu respeito.

Para mostrar um pouco melhor as características dessa experiência estética escolhi três exemplos: primeiro, a modificação na apreciação da natureza selvagem, terrível ou disforme; depois as modificações no desenho paisagístico, na passagem do chamado jardim francês ao jardim inglês; e, finalmente, a arquitetura imaginária do gravador veneziano Piranesi. Pode-se dizer que a todos esses exemplos é comum a figura da ruína ou do arruinamento, que de uma maneira ou de outra contraria o próprio projeto do esclarecimento. Ainda assim, tais fenômenos foram apreciados pelo público setecentista – e não apenas pelo público em geral, mas especialmente pelos mais “ilustrados”.

Tudo indica que essa nova apreciação do caos, da ruína ou do terror contrapõe-se à experiência de formalização extrema que caracteriza o classicismo francês. A ele pertencem as tentativas mais incisivas de regramento sistemático da arte. O jardim francês e outras manifestações exemplares do classicismo como que ensaiam por meios estéticos uma dominação quase absoluta da natureza externa e interna pelo sujeito. No entanto, os seus produtos foram percebidos com mal-estar: o que deveria ser perfeitamente comensurável para esse sujeito sensato e razoável transformou-se quase que imediatamente numa imagem ou opressora, ou enfadonha. Portanto, pertence já ao *início* do período do esclarecimento a constatação de que a arte e a experiência estética receptiva não são fenômenos passíveis de uma racionalização semelhante à da ciência moderna.

O TÉDIO E O SUBLIME

O segundo capítulo da tese, intitulado “O Tédio e o Sublime”, é dedicado a dois textos de Boileau, que refletem justamente as contradições implicadas na tentativa de racionalização da arte – ou mais especificamente da poesia. O primeiro desses textos é a *Art Poétique*, publicada em 1674 e considerada uma espécie de cartilha dos princípios classicistas. Não se trata de reflexões originais. Utilizei a *Art Poétique* de Boileau mais para mostrar as aporias de uma transposição de preceitos do racionalismo cartesiano para a poesia. Boileau tenta enunciar as fórmulas de uma poesia que agradaria necessariamente às pessoas de bom senso e, para isso, recomenda a utilização de conteúdos ou temas verossímeis e a sua expressão por meio de uma linguagem clara e transparente. No entanto, satisfeitas todas as exigências fundadas na razão do leitor, alcançada a poesia coerente, clara, disciplinada, decorosa e conveniente, sem empolamentos e ornatos de linguagem e sem fantasias absurdas, não se chega ao principal, que é agradar positivamente. Pelo contrário, o bem calculado mecanismo do agrado parece girar em ponto morto – ele leva apenas ao tédio. A poesia sem excessos, verdadeira, moralmente correta e formalmente bela é enfadonha. E para Boileau, assim como para todo o século seguinte, o tédio é simplesmente o oposto de qualquer prazer estético.

Portanto, uma teoria que veja no aprazimento um componente essencial da arte precisa incorporar interrupções das regras de alguma maneira.

Na *Art Poétique*, Boileau, em lugar de explicitar a contradição, a contorna com outra regra pretensamente natural e, portanto, racional: a observância rigorosa das características peculiares de cada gênero poético. Elevados a leis naturais da poesia, os gêneros herdados da tradição enquadram as qualidades poéticas incompatíveis com os preceitos racionalistas numa ordem aparentemente lógica. Assim, Boileau entende que num espetáculo trágico, por exemplo, pode-se aprovar acontecimentos que não seriam aprovados na realidade, porque a apresentação da desgraça pertenceria “naturalmente” ao gênero trágico. De modo análogo, uma obra classificada como “epopéia” teria “naturalmente” certos códigos dentro dos quais os elementos mitológicos seriam verossímeis; e para o gênero “ode”, a desordem seria, como diz o próprio Boileau, um “mistério da arte”.

O outro texto de Boileau examinado nesse segundo capítulo da pesquisa é a sua tradução do tratado sobre o sublime, escrito por Longino no século I. Curiosamente, Boileau publica essa tradução no mesmo ano da *Art Poétique*, sendo que ela contém muitas das idéias que servirão à derrocada dos princípios classicistas defendidos ali. Boileau incrementa o texto de Longino com um prefácio e uma série de notas, transformando a categoria retórica do sublime numa categoria da estética moderna. Assim, ele expande a noção de que o método do racionalismo, as premissas das novas ciências, a moral cristã e as normas de conduta vigentes não são parâmetros que possam validar ou invalidar uma obra poética. A excelência da poesia é vista como uma excelência de natureza inteiramente diferente do conhecimento conquistado por meio de raciocínios, argumentos ou observações metódicas. O leitor ou espectador se convenceria dela não por um juízo conceitual, mas por um sentimento, que pode diferir das conclusões a que chegaria se uma obra fosse aferida logicamente. Porém, essa consideração só é feita por Boileau mediante uma separação nítida entre a poesia e um discurso científico, didático ou moral. A poesia então não é mais compreendida como um discurso de tal tipo, adornado por belas palavras, mas como uma expressão de direito próprio. Por isso, ela pode exceder os limites do que seria considerado “razoável” em outros campos. Os seus excessos não são mais transgressões impróprias, mas superações no sentido positivo do termo – eles são, enfim, “sublimes”.

Esse conceito do sublime formulado por Boileau foi crucial para as novas teorias estéticas do século XVIII, porque permitiu discutir aspectos das artes contrários aos cânones classicistas. Com a ferramenta conceitual do sublime, a desordem, os elementos maravilhosos ou terríveis e até a autonomia das diferentes linguagens artísticas encontram uma nova possibilidade de legitimação. O sublime torna-se, em pouco tempo, a categoria que reúne grande parte das qualidades estéticas que não cabem no conceito do belo.

Entretanto, se o modelo teórico de Boileau responde relativamente bem à

questão dos excessos *na arte*, ele não serve à reflexão do gosto pelos excessos *na natureza*, simplesmente porque toda a sua reflexão está ancorada na idéia de uma “licença poética”, ou na diferença entre arte e realidade. As evoluções subsequentes das teorias acerca dos excessos estéticos se diferenciam de Boileau, entre outras coisas, pela inclusão desse tema – isto é, pela inclusão do gosto por eventos naturais terríveis, imensos, deformados; gosto esse que constitui uma das modificações importantes da experiência estética durante o período do esclarecimento.

OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Tais evoluções ocorrem primordialmente entre os teóricos aos quais dedico o terceiro capítulo da tese, intitulado “Os Prazeres da Imaginação”. São eles: Dennis, Addison e Dubos. Nos três casos, a abordagem daqueles aspectos da arte que dificultam sua filiação às verdades da ciência é posta sobre fundamentos novos. Conseqüentemente, o gosto pela natureza ameaçadora ou não ordenada pelo homem também surge aí numa perspectiva ainda inexistente na obra de Boileau.

Os escritos de Dennis publicados na primeira década do século XVIII talvez sejam, de todos os aqui examinados, os mais radicalmente favoráveis à experiência estética em detrimento dos conceitos advindos da nova ciência e das teorias do conhecimento pautadas por elas. A categoria central na estética de Dennis é o que ele denomina “paixões” – especialmente as “paixões entusiásticas” ligadas à admiração e ao terror. Dennis não quer adestrar as paixões mediante um domínio da natureza interna do sujeito, e sim “reformatar” a própria razão por meio delas. Dito de outro modo, ele quer libertar o conceito de razão das deformações que, a seu ver, as filosofias racionalistas lhe impingiram. Reformada pelas paixões, essa razão passaria a configurar uma faculdade que, muito mais do que apenas raciocínios indutivos ou dedutivos, incluiria também o saber empírico, a revelação, a autoridade e até intelecções supra-sensíveis. Portanto, Dennis não soluciona a dissensão entre o fascínio estético exercido por certos objetos e a sua desaprovação intelectual por meio de uma distinção de territórios, como fizera Boileau ao diferenciar os parâmetros da poesia dos da realidade. Dennis quer, a partir da experiência estética, reformular os conceitos dos quais o juízo intelectual depende.

Addison é o autor de uma série de ensaios sobre “os prazeres da imaginação” publicados no diário londrino *The Spectator* em 1711. Ele retoma as mesmas questões discutidas também por Dennis: por que as paisagens terríveis nos agradam, por que a irregularidade pode seduzir muito mais do que a regularidade, por que os sentimentos estéticos não coincidem necessariamente com os nossos conceitos. Porém, Addison põe a discussão em fundamentos inteiramente novos, na medida em que se apropria da nova filosofia do sujeito. Ou seja, ele não reflete mais a experiência estética a partir dos objetos dessa experiência, e sim a partir das

próprias faculdades subjetivas. Nessa reflexão, o ponto mais relevante é o que chamei de uma reabilitação da imaginação: para Addison, a interpretação do mundo via imaginação é tão legítima quanto a sua interpretação via entendimento; o mundo de Dom Quixote é tão legítimo quanto o de Newton. A dissensão entre juízos estéticos singulares e juízos conceituais advém de possibilidades diferentes de leitura do mesmo mundo, que podem coexistir.

O terceiro e último autor analisado neste capítulo é Dubos, cuja obra *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, de 1719, lança uma das teorias mais escandalosas do período. Dubos faz dos excessos estéticos o ponto de partida de toda a sua reflexão, perguntando por que os poemas e os quadros nos atraem tanto mais, quanto mais "abalariam a humanidade em nós se as víssemos na realidade". E para esclarecer esse paradoxo ele chega a uma teoria radical do tédio: para Dubos, "o tédio que logo resulta da inatividade da alma é um mal tão doloroso para o homem, que ele freqüentemente se submete aos trabalhos mais penosos a fim de escapar do sofrimento de ser atormentado pelo tédio". Assim, o gosto pelos excessos estéticos é compreendido como uma espécie de impulso natural da alma para qualquer tipo de atividade. Gostamos até de lutas de gladiadores, torneios, touradas ou execuções públicas pelo fato de que ver os nossos semelhantes em perigo ou na desgraça comove a alma e a mantém ocupada. É importante ressaltar que Dubos não associa esse gosto à falta de civilidade de um povo, mas defende, pelo contrário, que "há nos espetáculos mais cruéis uma espécie de atração capaz de seduzir os povos mais humanitários". A razão tem pouco poder para reprimir o movimento da alma nessa direção; ele é mais forte do que a prudência ensinada por reflexão e experiência.

AS FRONTEIRAS DO BELO

Com a teoria de Dubos, a discussão dos excessos estéticos esbarra numa questão para além da arte e da apreciação da natureza: a questão do gosto pela desgraça alheia. A idéia de que a miséria de outrem possa ter algum atrativo para nós torna-se mais importante na medida em que as teorias estéticas setecentistas se deparam com novas concepções da filosofia moral, que, nesse período, tende a substituir a idéia de uma boa sociedade fundada na capacidade intelectual de seus membros pela idéia de uma coesão social resultante de um sentimento de simpatia natural entre os indivíduos. Nessa nova constelação se inserem as teorias de Burke e Mendelssohn, os autores examinados no quarto capítulo, que chamei de "As fronteiras do belo".

O texto de Burke, *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and the beautiful*, de 1757, é o primeiro a sistematizar a diferença entre as categorias do belo e do sublime, e a rechaçar enfaticamente os tradicionais

conceitos de proporção, adequação e perfeição também para o belo. Nesse escrito, encontram-se muitos dos argumentos anteriores acerca dos excessos estéticos: de Dennis, Burke herda o vínculo entre o sublime e o terror; de Addison, a distinção entre o belo e o grandioso; de Dubos, o sensualismo radical e a ênfase no problema do tédio. Todavia, a grande diferença de Burke em relação a esses antecessores está em ele reunir tais argumentos numa perspectiva que tem por pano de fundo as filosofias do *moral sense*. Ele reinterpreta o gosto pelos excessos separando razão e sentimento estético, como fizera Dubos, mas procura mostrar a utilidade social desse sentimento. Assim, Burke chega à concepção de que ainda a atração pelo que ele chama de “infortúnio dos outros” resulta, na verdade, de um sentimento natural de simpatia e não é um sinal de barbárie. O que permite a Burke ir tão longe na reflexão acerca do fascínio por objetos que seriam, em princípio, desagradáveis, indesejáveis ou imorais é uma distinção enfática entre “aquilo que de modo algum escolheríamos fazer” e “aquilo que arderíamos para ver se um dia fosse feito”; isto é, uma distinção inédita entre a vontade e o prazer estético.

Mendelssohn, o último dos autores aqui examinados, discute o problema dos excessos nas suas *Briefe über die empfindungen* (Cartas sobre as sensações) cuja primeira edição data de 1755 e na *Rhapsodie oder zusätze zu den briefen über die empfindungen* (Rapsódia ou suplementos das Cartas sobre as sensações), de 1761. Nesse último texto está formulada sua teoria das sensações mistas, que se fundamenta na diferença entre a sensação decorrente das determinações objetivas de uma representação e a sensação decorrente da representação enquanto atividade da alma. Com ela, Mendelssohn consegue reunir grande parte da casuística dos excessos estéticos discutida desde Boileau: a atratividade de infortúnios alheios, da infinitude, do terror, dos relatos terríveis, das imitações artísticas de objetos desagradáveis, da compaixão, da tristeza. No modelo teórico de Mendelssohn, todos esses fenômenos deixam de ser suspeitos enquanto objetos de prazer estético, e o que se impõe como novo limite é apenas o asco, o nojo, a impossibilidade de o sujeito distinguir a si mesmo do seu objeto.

Em resumo, surge, no período examinado, uma cadeia de distinções que conferem aos aspectos ambíguos ou dissonantes da experiência estética diferentes territórios de validade: Boileau distingue entre discurso poético e discurso científico; Addison distingue entre os mundos da imaginação e do entendimento; Burke distingue entre o prazer e a vontade; e Mendelssohn, entre o sentimento que temos em relação ao objeto e em relação a nós mesmos. Tendo em vista essa cadeia de distinções sucessivas, poder-se-ia dizer que a história da reflexão dos excessos estéticos é, ao mesmo tempo, uma história da emancipação teórica da esfera estética. No fim estaria a autonomia do juízo estético em relação aos juízos cognitivos e morais. Porém, uma síntese desse tipo significaria ignorar um aspecto crucial que subjaz a todas as teorias abordadas e se torna inteiramente explícito na teoria das sensações mistas de Mendelssohn: a experiência dos excessos é fascinante en-

quanto possibilidade de trânsito entre qualidades ou valores díspares. O poder de atração dos excessos está justamente no fato de eles *não* terem autonomia total em relação aos conceitos e aos valores de que o sujeito dispõe. O que nos agrada, não são os excessos em si mesmos e sim *enquanto excessos* ou enquanto qualidades tensionadas em relação a uma outra coisa. Nesse sentido, uma experiência estética emancipada de quaisquer referências extra-estéticas seria simplesmente esvaziada. Um juízo estético puro, assim como um belo autônomo, não chegariam nem perto do fascínio exercido pelas possibilidades da "impureza" e da "heteronomia". Dito de outro modo, os objetos ambíguos seduzem não *apesar* dos seus aspectos negativos, e sim por causa deles.

Para concluir, cabe dizer que a questão da arquitetura e do preceito da funcionalidade automaticamente bela (que deu origem a essa pesquisa, embora não tenha determinado os seus conteúdos e limites) foi respondida pelas teorias estéticas do esclarecimento até a década de 1760. Se Mendelssohn tiver razão, a conquista de um belo funcional sem ambigüidades e sem contradições, tantas vezes procurado pela arquitetura do século XX, seria uma vitória de Pirro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISON, Joseph. STEELE, Richard. *The spectator: 1711-1712*. London: Oxford University Press, 1965. 4v.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Le lutrin: l'art poétique*. Avec une notice biographique, une notice historique et littéraire par René D'Hermies. Paris: Librairie Larousse, 1933.

_____. *Dissertation sur la joconde, arrest burlesque: traité du sublime*. Texte établi et présenté par Charles H. Boudhors. Paris: Société Les Belles Lettres, 1942. (Œuvre complètes).

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful: 1757 e 1759*. Edição crítica: James T. Boulton. London: University of Notre Dame Press, 1958.

DENNIS, John. *The ground of criticism in poetry*. London: [s.n.], 1704.

DUBOS, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: [s.n.], 1719. 2v.

MENDELSSOHN, Moses. *Gesammelte schriften: Jubiläumsausgabe*. Ed. I. Elbogen, J. Guttman, E. Mittwoch. Berlin: Akademieverlag, 1929.

Endereço para correspondência:

Rua República Argentina, 608, apto. 304 – Sion
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil
e-mail: silkekapp@uol.com.br