

2

Do caráter derivado da consciência estética.

C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux: cette sonate.¹

Um primeiro olhar sobre a obra fundamental de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método* (*Wahrheit und Methode*, 1960), evidencia já a primordial importância que se atribui à estética na sua filosofia. A primeira parte da obra é inteiramente dedicada à questão da verdade da arte, e na medida em que se avança no texto, esta questão assume a forma de uma recomposição da tradição que pensou tanto a arte quanto o conhecimento nas humanidades (*Geisteswissenschaften*). Mas se bem está claro que a questão estética é importante, torna-se também evidente que a definição de estética com que Gadamer trabalha não foi extraída de algum teórico ou tradição em particular, e também não pode ser exprimida taxativamente em uma proposição. O esforço que o filósofo exige dos seus leitores é justamente o de acompanhar o caminho que o levou à concepção estética que propõe, pois nesse caminho, e não em um resultado definitivo, está encerrado o sentido que a estética e a obra de arte revestem para sua filosofia em particular e para o conhecimento em geral.

Tal caminho se articula, no meu ponto de vista, partindo de e acompanhando a crítica da *consciência estética*, cujo período de legalidade teve início com a Filosofia Crítica, na medida em que nela aparece formulado o conceito moderno de *estética*. No entanto, se faz necessário advertir que, ao contrário do que poderia parecer, a desmontagem da consciência estética que Gadamer propõe não é uma crítica direta da filosofia kantiana, ou pelo menos não é só isso. Trata-se mais precisamente de uma leitura cuidadosa das formas que adquiriram as consi-

¹ PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1946-47.

derações estéticas na Terceira Crítica (publicada originalmente em 1790)² e também na filosofia pós-crítica. Muitas das afirmações hoje atribuídas à obra de Kant são na verdade obra dos seus estudiosos, seguidores e detratores. Como bem ensina Gadamer, não é possível pular no tempo para alcançar uma apreensão do sentido originário de uma obra que possui sua própria história interpretativa, e o caso da obra kantiana, vista sua magnitude, não podia ser uma exceção. Por isso pouco importa deduzir a relação entre a estética kantiana ou idealista-romântica e a hermenêutica filosófica de Gadamer em termos da alternativa correspondência / oposição. A intenção que orienta a crítica gadameriana é a de redimensionar os termos da discussão, de maneira tal que seja possível uma nova aproximação tanto à arte quanto ao conhecimento, ou seja, ele se propõe refundar a pergunta pela verdade da arte.

A discussão em que Gadamer se envolve com a consciência estética não se reduz, destarte, a um aspecto pontual, mas antes transita por diferentes questões suscitadas por uma leitura erudita e complexa da história da filosofia pós-crítica, em cuja riqueza se encontra o espaço dissonante no qual se introduz a concepção estética que a hermenêutica propõe. O melhor caminho parece então o de avançar sempre em uma leitura cruzada e progressiva do texto de Gadamer a par do desenvolvimento das conclusões que ele extrai das diversas teorias de fundamentação da estética que se iniciaram particularmente com a Terceira crítica. Mais uma vez, não se deve ler este trabalho como uma avaliação sobre a adequação da leitura feita por Gadamer da história da estética, ou uma comparação com ela. Por isso também os autores que são aqui explorados foram selecionados a partir da importância que assumem no argumento que Gadamer quer levantar, e não segundo algum critério referente à consideração da Estética como disciplina em geral. A intenção é sempre compreender melhor o que significa o termo “estética” na filosofia do pensador, procurando desdobrar suas implicações e assim ampliar nosso horizonte interpretativo.

Um lugar possível para começar no caso que aqui nos ocupa, pode ser então a análise que Gadamer faz da estética kantiana por conta da subjetivização do

²A *Kritik der Urteils kraft* é indistintamente citada como Crítica do Juízo, Crítica da faculdade do Juízo e Terceira crítica. As referências ao texto correspondem aos parágrafos e não às páginas da edição aqui utilizada para que sejam achadas com facilidade em qualquer edição.

gosto, que é enunciada na primeira parte de *Verdade e método*, e que a primeira vista pode parecer uma oposição à doutrina de Kant:

Será possível reconhecer que a fundamentação da estética kantiana sobre o juízo do gosto, faz justiça a ambos os lados do fenômeno, ou seja, sua não-universalidade empírica e sua reivindicação apriorística à universalidade. Mas o preço que ele paga, por essa justificação da crítica no terreno do gosto, reside em que nega ao gosto qualquer significado cognoscitivo. É um princípio subjetivo, ao qual ele reduz o senso comum.³

A razão pela qual se atribui a Kant a fundação da estética moderna, remete em primeiro lugar, ao novo sentido dado à palavra estética, que para o Kant da *Crítica do Juízo* (CJ), não denomina já a investigação da percepção sensível, e passa a designar a própria teoria do gosto por ele esgrimida. Nos escritos anteriores à Terceira crítica e na filosofia que até então tinha se ocupado da estética, a de Leibniz (1646-1716), ou Baumgarten (1714-1762), por exemplo, esta denominava um espectro mais amplo, porém subordinado hierarquicamente em termos de conhecimento devido à sua singularidade⁴. O papel da estética na doutrina das faculdades também é uma novidade no sentido de que ela assume uma posição original que só ela pode cumprir e por isso se torna indispensável, já que o juízo estético realiza a passagem entre as outras faculdades de conhecimento e os diferentes interesses da razão. Há que procurar manter em mente, nesse sentido, que a *Crítica do juízo* faz parte de um sistema, junto com as outras duas Críticas, cujo objetivo final não é a construção de um campo particular para a arte, embora algumas interpretações prefiram distanciar-se da visão sistêmica para melhor aproveitar as complexas conceptualizações kantianas.

Acompanhando o texto kantiano, vemos que ambas as características do fenômeno do gosto, sua não generalidade empírica e sua pretensão apriorística de generalidade, são fundamentadas ao serem assumidos dois princípios. Em primeiro lugar, que a representação de um objeto que entra em acordo com as nossas capacidades de conhecimento sem ser subsumido a um conceito determinado gera um sentimento de prazer ou desprazer. Este é o fenômeno que Kant chama o “livre jogo das faculdades”, e significa precisamente que a faculdade da imaginação procura incessantemente um conceito (ou uma ideia) ao qual associar uma repre-

³ GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 48-49.

⁴Ibidem. p. 36.

sentação dada, sem conseguir achá-lo. Este jogo poderia ser descrito como um contínuo vaivém entre as faculdades de conhecimento, que produz uma intensificação do sentimento vital no sujeito, na medida em que ele não consegue saciar sua necessidade de determinação, sem por isso deixar de tentar fazê-lo. Em segundo lugar, temos de conceder que seja sustentável supor a priori que uma representação capaz de assim estimular a imaginação e o entendimento em um indivíduo particular, será igualmente apropriada para o estímulo das mesmas faculdades, de maneira semelhante, em todos os homens. Assim, Kant denomina esse idêntico sentimento que será provocado em qualquer pessoa por ocasião de idêntica representação, de gosto. A representação que seja capaz de estimular as nossas faculdades nesse sentido é então por sua vez considerada bela. O conceito do belo e sua representabilidade será mais amplamente desenvolvido em termos de *ideias estéticas*, que são por definição irrepresentáveis, das quais Kant se ocupa também na *Crítica do Juízo* e que serão discutidas mais a frente. Por enquanto é suficiente notar que essa concordância na prática parece (quase) sempre verificar-se empiricamente, de maneira que, embora sem critério objetivo algum, grande é a surpresa quando alguém discorda de um juízo de gosto, e geralmente nesses casos é solicitada uma explicação para tal discordância, ou então criticada a falta de gosto de quem se comporta dessa forma. Assim, poderia parecer que a beleza é um atributo do objeto, pois toda vez que ele aparece, suscita o assentimento do gosto, mas se com gosto nos referíssemos a uma característica do objeto, o que tem lugar no seu encontro seria o acordo desse objeto com um conceito do entendimento, e por isso no momento da representação estaria em exercício um interesse de conhecimento legislando sobre os outros. Muito pelo contrário, quando o objeto da representação é considerado belo, Kant quer dizer que o que acontece é antes o puro sentimento agradável que provém do acordo harmônico entre as faculdades, e que é precisamente através desse sentimento que reconhecemos que se trata de um acordo. Segundo o entendimento de Gadamer, estamos falando então de uma suposição de universalidade antropológica, a da igualdade do acordo das faculdades para todos os homens, que quase sempre se verifica empiricamente, mas que fica sempre condicionada a cada objeto particular, pois não é possível prescrever regras para a beleza dos objetos de uma forma geral antes que eles apareçam. Eles precisam dar-se na experiência, serem percebidos, antes que sejamos capazes de avaliar

o seu efeito sobre nós, e mesmo assim nunca seremos capazes de defini-los conceitualmente.

Assim sendo, até aqui se pode dizer que esta pretensão de universalidade do gosto só se sustenta em um critério subjetivo (ou seja, que se refere ao sujeito e não ao objeto) – o sentimento de agrado ou desagrado provocado pelo livre jogo das faculdades – que é comum, a priori, a todos os indivíduos⁵. É por causa dessa pressuposta universalidade do sentimento, que o juízo de gosto se torna comunicável. Disso pode-se inferir, aliás, que a comunicabilidade do juízo não é nesse caso uma consequência da beleza do objeto; mais precisamente um objeto é belo porque a sensação que provoca se presume a priori comunicável a qualquer pessoa. Para que tudo isso seja possível, Gadamer destaca que o juízo de gosto deve fundamentar-se transcendentalmente negativa e não positivamente. Ou seja, o que transforma o gosto em sentido (ou talvez mais propriamente *sentimento*) comum é a ausência de predisposições particulares em relação ao objeto por parte do sujeito que julga. O gosto para Kant não é uma capacidade adquirida do sujeito, e muito menos uma característica do objeto. Aquilo que agrada por motivos particulares, não é considerado belo⁶ mas meramente agradável aos sentidos, e assim não reclama a obrigatoriedade da concordância dos demais. Portanto, só quando o sujeito se libera do seu próprio desejo, seja este um interesse da razão ou do conhecimento, isto é, quando é capaz de contemplação desinteressada, estamos em presença do que Kant denomina um juízo de gosto puro. Pelo contrário, quando o ajuizamento é determinado por um conceito do entendimento, ou uma lei da razão prática, ele não é já o produto puro da reflexão, de maneira que não pode ser considerado puramente estético pelo fato de responder a um desses interesses.

No seu trabalho *The problem of free harmony in Kant's aesthetics*, Kenneth Rogerson tem oferecido uma explicação para esta suposição de universalidade subjetiva do jogo livre das faculdades, que gostaria de citar brevemente antes de continuar, pois pode ajudar a entender a complexidade do assunto. Rogerson acredita que o prazer que sentimos por ocasião do livre acordo das faculdades perante um objeto é comparável com, e explicável se pensarmos no tipo de satis-

⁵ Assim em CJ, §6: “Pois aquilo, a respeito de cuja complacência alguém é consciente de que ela é nele próprio independente de todo interesse, isso ele não pode ajuizar de outro modo, senão de que tenha de conter um fundamento de complacência para qualquer um.”

⁶GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 41-42.

fação que se experimenta ao atingir um objetivo que nos é particularmente caro. Baseado principalmente no argumento contido nos pontos 6 e 7 da introdução à Terceira crítica, Rogerson relaciona diretamente o juízo de gosto e sua universalidade com um objetivo que ele considera igual para todos os homens, um objetivo que poderíamos por isso qualificar como uma disposição universal, e que ele enuncia mais ou menos da seguinte forma: enquanto homens, um dos “objetivos” das nossas faculdades de conhecimento é a de encontrar algum acordo para organizar o que percebemos, algum juízo que seja satisfatório, mesmo que este não seja um juízo de conhecimento, e portanto só possa ser considerado “ideal”. Nessa perspectiva, mesmo que não haja “êxito” em encontrar um conceito capaz de dar a regra para um conjunto de dados da sensibilidade (que seria o ideal), o entendimento ficaria satisfeito em encontrar pelo menos algum arranjo, mesmo que fugidio. A esta primeira explicação do prazer experienciado no juízo estético, que encontra seu embasamento no objetivo universal de conseguir subsumir um conceito de dados de alguma forma, Rogerson adiciona uma segunda explicação, concomitante, para a universalidade da sensação. Com a sensação do gosto, não só encontramos satisfeita nossa necessidade de ordem, mas, Rogerson supõe, um tal reconhecimento da representação de uma ideia tem a consequência adicional de sugerir-nos a confirmação de que o mundo em que vivemos é de fato um lugar propício para a realização das nossas ideias, principalmente da nossa ideia da liberdade. O fundamento da universalidade do gosto seria então para Kant, segundo Rogerson, de caráter moral, pois todos os homens obteriam, por um lado, um sentimento de prazer que poderíamos chamar puro, na satisfação da vontade de unificação e ordenação, mais ou menos derivada do interesse de conhecimento. Por outro lado, o belo também proporciona o prazer de apreciar um exemplo, uma representação objetiva da possibilidade de realização da ideia⁷, que é o fim mais elevado do homem. Essa explicação lança mão de uma associação entre o belo e o moralmente bom, que tem sido muito discutida, e cuja exata medida e disposição no texto kantiano não oferece uma resposta satisfatória até hoje, mas tem a vantagem de mostrar como se pode articular um pressuposto moral sem supor a existência de uma comunidade histórica. E esta é aparentemente a linha segundo a qual deve ser

⁷ROGERSON, Keneth. *The problem of free harmony in Kant's aesthetics*. New York: State university of New York press, 2008. p. 63-66, passim.

compreendido o raciocínio que Kant leva adiante se queremos alcançar o pleno sentido que tem a subjetivização do gosto.

Isto posto, fica um pouco mais clara a classe de acordo comum a que se refere Kant. O conceito do *sensu comum*, tem dado lugar a teorias sobre a possibilidade de uma fundação estética da política, como no caso do trabalho de Hanna Arendt, ou de Jacques Ranciere⁸, para citar alguns, e isto é sem dúvida possibilitado pelo texto kantiano. Mas é importante ressaltar que o termo *sensu comum*, da forma como é utilizado na descrição da função coordenadora da faculdade de julgar, descreve primeiramente o estabelecimento do acordo entre as faculdades de conhecimento. Em palavras de Deleuze: “Nossa suposição de uma 'comunicabilidade do sentimento' (sem a intervenção de um conceito) funda-se pois sobre a ideia de um acordo subjetivo das faculdades, na medida em que esse acordo forma, ele próprio, um *sensu comum*”⁹. Deve ficar claro então, quando falarmos de *sensu comum*, que este não tem o significado ético-moral que tivera para a tradição humanista, senão que está sendo aqui utilizado em sentido sistemático. Reconhecer o sentimento agradável que o acordo indeterminado das faculdades provoca é próprio do ser humano, sem que esse reconhecimento se funde em um sentido de comunidade histórica. Ele é comum na acepção de “geral”, “ordinário” da palavra, presente em todos os homens¹⁰. No §40 da *Crítica do Juízo*, Kant se refere ao *sensus communis* ressaltando a ambiguidade da palavra (também em alemão e em outras línguas) que permite a acepção do que é comum como uma característica desvalorizadora, segundo o que foi visto também na interpretação proposta por Gadamer, e explica logo depois essa nuance de significado nos seguintes termos:

Por *sensus communis*, porém, se tem que entender a ideia de um sentido comunitário <gemeinschaftlichen>, isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (a priori) o modo de representação de qualquer *outro*, *como que* para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, a partir de condições privadas subjetivas (...) teria influência prejudicial sobre o juízo. Ora, isto ocorre pelo fato de que a gente atém seu juízo a juízos não tanto efetivos quanto, antes, meramente possíveis de outros

⁸ Cf. ARENDT, Hanna. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1982; RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁹ DELEUZE, Giles. *Para ler Kant*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 68.

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 39. Passim.

e transpõe-se ao lugar de qualquer outro, na medida em que simplesmente abstrai das limitações que acidentalmente aderem ao nosso próprio juízo¹¹.

Com isso Kant pretendia afastar a negatividade que a noção de uma característica comum (ordinária, geral) poderia trazer ao falar do gosto como um senso comum. É nesse sentido que o texto kantiano funda também um novo significado para o conceito do senso comum. A fundamentação transcendental no gosto permite comunicar a sensação para qualquer outro homem, seja ele já parte da mesma comunidade ou não. Como indivíduo, para fazer um juízo de gosto preciso fazer abstração de tudo aquilo que se me identifica privadamente, e ater-me somente às minhas capacidades mais básicas, ordinárias, que são compartilhadas por absolutamente todos os seres humanos, não importa se chineses ou escandinavos. O senso comum é esvaziado do seu sentido moral, desde que é considerado o critério mínimo indispensável para constituir-se em ser humano, e não como o fruto de uma vida em comunidade, o que equivale a dizer que esse senso comum, recai no listado dos atributos naturais do homem. Por isso também sua definição como gosto (*Geschmack*), que está primariamente relacionado ao físico, e a uma aceitação ou rejeição imediata, como quando provamos uma bebida ou um alimento e o aceitamos e rejeitamos imediatamente. É anterior a qualquer formação cultural, e por isso também é sua condição necessária; quem não possui essa pré-condição mínima seria incapaz de participar da comunidade; quem não consegue realizar a abstração do seu apetite privado ao realizar um juízo, não é apto para viver segundo a comunidade. No limite, ele será um aproveitador ou um louco. Vê-se que Kant não eliminou a conformação da comunidade através do gosto, mas esta conformação assume agora uma nova natureza. Nessa nova conformação do senso comum, realmente seria um absurdo que alguém não concordasse com um juízo de gosto proferido por alguém em seu próprio entendimento. Na mesma medida em que se torna um atributo antropológico, o conceito de gosto perde sua carga moral ficando restrito ao juízo do belo. O gosto no sistema kantiano, como já foi dito acima, é primeiramente um termo técnico que serve para descrever a relação que se estabelece entre as faculdades em ocasião do juízo reflexionante. O “bom gosto” (formado historicamente) deixa de ser um momento do juízo prático que determina a escolha do curso de ação do sujeito em uma determinada situação, e

¹¹KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. §40. (grifo do autor)

pelo qual ele irá preferir uma forma de agir antes que outra, e a moralidade deixa de fazer parte da avaliação do bom gosto ao avaliar tal ação.

E no entanto, se acompanharmos a reflexão de Gadamer, as coisas parecem ser bem diferentes, por quanto a estreita relação entre aquilo que qualificamos de bom gosto e a moral se torna patente se pensarmos, por exemplo, que o contrário do bom gosto não é o mal gosto, e sim a falta de gosto. O que é de mau gosto pode contudo ser referido a uma estética particular, embora ela seja rejeitada. A ação ou o objeto que incomoda a quem possui bom gosto é aquilo que lhe repugna aos sentidos, provoca uma rejeição quase física realmente comparável com o sabor amargo na boca. E a repugnância é um sentimento que não pode restringir-se à descrição sistemática do acordo interno das faculdades, pois sempre está relacionado a uma experiência comunitária, e portanto relacionado com um comportamento moral. Mais ainda, julgamos de mau gosto uma piada principalmente quando esta atenta contra a integridade moral de quem tornou-se objeto da graça, ou quando expõe justamente uma “falha” moral ou ética de algum dos envolvidos. Achamos de mau gosto a decoração de um ambiente ou uma moda quando a consideramos exagerada, ou afetada, ou sempre que fere convicções socialmente arraigadas sobre o que corresponde mostrar ou fazer. Vejamos um exemplo que causou bastante repercussão na imprensa. Recentemente o artista costarricense Guillermo “Habacuc” Vargas apresentou, na galeria Códice na Nicarágua, uma instalação em que um cão de rua estava amarrado a uma corda curta sem água nem comida por perto. O nome da obra era “Eres lo que lees”, e o título estava escrito na parede da exposição com ração canina. O cão passou três dias na exposição, e enfim morreu. Houve declarações contrárias por parte dos proprietários da galeria e do artista a respeito do destino do cão, embora muitas pessoas afirmem ter efetivamente visto o cão morrer. Mas apesar das dúvidas sobre a veracidade da sua morte, o que está em questão é o que pode ser mostrado e considerado belo. A reação do público foi forte, e alguns expectadores inclusive tentaram fazer com que o cão fosse liberado. A obra foi qualificada entre outras coisas como repugnante¹², ao tempo que se criticava a sua total falta de ética. Ora, sem entrar aqui na discussão sobre o problema moral, sou da opinião de que esta rea-

¹²<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL421044-7084,00ARTISTA+NAO+REVELA+SE+DEIXOU+CAO+MORRER+DE+FOME+EM+INSTALACAO.html>

ção talvez não teria sido a mesma em momentos em que os direitos dos animais e a valorização moral da vida respondiam a outros cânones. Mais ainda, a rejeição da obra não foi unânime, e houve sim, uma discussão acalorada em torno de até que ponto o critério estético tem autoridade para desafiar certos mandatos morais. Quero mostrar, com esse exemplo, que o limite do gosto é exatamente o repulsivo, que o repulsivo é relacionado a um sentimento moral, e não àquilo que pode ser designado como “feio”. Mas não só isso, pois os critérios morais de que estamos falando são históricos no sentido de determinados por uma experiência coletiva, e não por uma característica comum (ordinária) e atemporal.

Se Gadamer concorda portanto na fundamentação moral do gosto, ele o faz no sentido da historicidade comunitária que corresponde ao homem, e não de uma característica natural de um homem que pudesse se comunicar nos mesmos termos com qualquer ser da mesma espécie.

O significado da divisão transcendental kantiana é profundo e carregado de consequências. À divisão do sujeito segundo o interesse que guia suas representações, que comanda a possibilidade do gosto como senso comum, há que adicionar o problema do tipo de relação que ele estabelece com o mundo, e pensar o que isso significa para a moral, para a arte ou para o conhecimento. Quando Kant separa, ainda no primeiro parágrafo da *Análítica do Juízo*¹³, a sensação nos casos em que esta se refere à percepção do objeto, da sensação que se refere ao sujeito como duas instâncias autônomas e incomensuráveis, ele estabelece também, como ponto de partida para qualquer consideração, uma separação entre o mundo dos objetos e o sujeito. Quero dizer que a filosofia crítica estabelece o hiato que mais adiante a própria filosofia precisará “salvar” por algum outro meio, precisamente ao fundar essa fragmentação que contudo permite uma ampliação das capacidades da razão humana. Dito de outra forma, essa distinção é o lugar em que se constitui a fundamentação transcendental, e ela é particularmente evidente no juízo de gosto. Ao contrário do que acontece com a razão pura, em que existe um interesse de conhecimento do mundo com a finalidade de dominação¹⁴, ou prática, em que as

¹³ “Representações dadas em um juízo podem ser empíricas (por conseguinte estéticas); mas o juízo que é proferido através delas é lógico se elas são referidas ao objeto somente no juízo. Inversamente, porém -mesmo que as representações dadas fossem racionais, mas em um juízo fossem referidas meramente ao sujeito (seu sentimento) – elas são sempre estéticas”.

¹⁴ RIVERA DE ROSALES, Jacinto. “Las dos orillas del sentir: la estética kantiana ante Gadamer” in OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêuti-*

leis da razão garantem a realização da liberdade, o juízo de gosto puro que pode ser objeto de fundamentação transcendental para Kant não deve estabelecer nenhum tipo de relação com o mundo, pois não é conduzido por nenhum interesse, e isto como sua condição de possibilidade. Essa é a gravidade e o peso da condição desinteressada: trata-se de uma relação que se estabelece no interior do sujeito fragmentado, entre as faculdades de conhecimento, e intersubjetivamente – e nesse sentido, transcendental – da qual o mundo não participa. Giles Deleuze expõe muito bem esse giro sobre o próprio sujeito quando, ao descrever a “revolução copernicana” do kantismo, explica: “Em Kant, o problema da relação entre o sujeito e o objeto tende pois a se interiorizar: torna-se o problema de uma relação entre faculdades subjetivas que diferem em natureza (sensibilidade receptiva e entendimento ativo)”¹⁵. Lembremos que não é a primeira vez que a estética é considerada como uma espécie de meio termo ou de lugar de trânsito entre dois extremos ou estados. Essa função mediadora aparece também nas teorias estéticas às quais Kant se opunha, o sensualismo ou empirismo, e o racionalismo dogmático. Baumgarten, por exemplo, que “inaugurou” a estética como uma disciplina autônoma da filosofia que se dedicava ao estudo da percepção sensível, considerava a beleza como o meio caminho entre um pensamento vago e escuro e um pensamento claro e conceitual. Para ele, assim como a alvorada é o momento em que a noite se transforma em dia, assim a percepção confusa que caracteriza a beleza não deve considerar-se um momento negativo, mais antes necessário na hierarquia do conhecimento¹⁶. Para Mendelssohn (1729-1786), muito no caminho do livre jogo das faculdades de conhecimento, a beleza é a perfeição de uma representação¹⁷, e por tanto a obra de arte é uma representação perfeita de um objeto que não precisa ser belo em si mesmo.

O problema da divisão sujeito-objeto tornar-se-á mais complexo quando apontarmos algumas interpretações que lidam com a imaginação em Kant. Algumas delas lhe atribuem o papel de ponte que resolve a distância entre subjetivida-

ca. Madrid: Dickinson SL, 2005. p. 549. Nessa e nas próximas citações desse livro, tradução própria do original em espanhol.

¹⁵DELEUZE, Giles. *Para ler Kant*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 28.

¹⁶BAUMGARTEN, Estética §7 apud HAMMERMESTEIR, *The german aesthetic tradition*, New York: Cambridge University Press, 2002. p. 8.

¹⁷HAMMERMESTEIR, *The german aesthetic tradition*, New York: Cambridge University Press, 2002. p. 17.

de e objetividade¹⁸, só que nem sempre é completamente claro como essa ponte poderia ser estabelecida. É importante ressaltar que o papel da imaginação ajuda não só para pensar o problema da divisão sujeito-objeto, mas também o da separação entre a experiência estética e o conhecimento. No estudo de Luiz Costa Lima, a imaginação é destacada em virtude da sua capacidade produtiva, identificada com a faculdade de *apresentação*, em contraste com a função de *representação* que desempenhava no juízo determinante e na estética transcendental. Segundo esta diferença, no caso do juízo estético, Costa Lima entende que ela serviria para limitar a arbitrariedade do ajuizamento ligando o sujeito ao apelo material: “a *Darstellung* [apresentação], portanto, funciona como o sinal, para o receptor, de que a experiência do belo não o dissocia da natureza, conquanto já não lhe permita uma representação objetiva da mesma”¹⁹. Ou seja que apesar de não constituir conhecimento objetivo sobre a natureza, a apresentação manteria o ajuizamento dentro de certos limites, ligada ao “apelo material que lhe serve de matéria-prima”. Esta relação da imaginação com o entendimento presente na apreciação do belo da natureza, não se repete no caso do sublime, que se encontra ligado à razão. Aqui estaria a prova de que o sujeito fragmentado não se encontra apesar disso dissociado do mundo, e de que a não referencialidade de uma obra de arte não a libera do mundo ao que pertence. Mas ao ler o # VIII da introdução à *Crítica do juízo*, as coisas parecem muito menos claras. Nota-se que no caso da apresentação o que acontece é um juízo lógico “enquanto concordância da sua forma com a possibilidade da própria coisa, segundo um conceito deste que *antecede e contém* o fundamento desta forma”²⁰. Segundo esta especificação, quando a imaginação apresenta, ela coloca uma intuição ao lado de um conceito previamente dado. Por isso não pode comparar-se, continua Kant, com um juízo estético, que é formulado “a partir de um princípio simplesmente subjetivo, como concordância da sua forma com as faculdades de conhecimento na *apreensão*”²¹. Ou seja, continua vigente para Kant a separação que destacava acima entre a sensação quando se refere ao objeto (objetiva) e quando se refere ao sujeito (subjetiva). Nessa dupla

¹⁸RIVERA DE ROSALES, Jacinto. “Las dos orillas del sentir: la estética kantiana ante Gadamer” in: OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenéutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005.P. 553.

¹⁹COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. p. 189.

²⁰KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. # VIII (grifo meu)

²¹Ibidem.

capacidade da imaginação se fundamenta a divisão da crítica do juízo em estética e teleológica, onde a primeira é uma conformidade a fins formal (subjetiva), e a segunda real, pensada através da razão e do entendimento (objetiva). Um pouco mais adiante no mesmo item, ao explicar a diferença entre um juízo teleológico e um juízo estético, Kant explicita: “a faculdade de juízo estética nada acrescenta ao conhecimento dos seus objetos e por isso apenas tem que ser incluída na crítica do sujeito que julga”. Com os trechos citados só quero assinalar que apesar do juízo teleológico ocupar um lugar ambíguo na crítica kantiana, nada autoriza a unificá-lo com o juízo estético e atribuir a este último as características do primeiro: um juízo teleológico não pode ser nunca puramente estético, o que não limita a legitimidade de fundar uma estética a partir dele. Muito pelo contrário, a diferença entre um e outro se estabelece exatamente no ponto do conhecimento do objeto, onde o primeiro é um juízo de gosto identificado por uma sensação e o segundo um juízo segundo conceitos. Por isso apesar do caráter conciliador dessa interpretação, não é possível tomar a faculdade da apresentação como prova do assentimento de Kant para a possibilidade de conhecimento do objeto no juízo estético. Ela se dá no juízo teleológico que é, ele próprio, um “como se”, que pode ser usado para a investigação da natureza, embora não seja *necessariamente* ligado ao conceito de natureza²². Como bem aponta Costa Lima, o caso do sublime é completamente diferente, pois ele “como que nos desengana dos jogos a que a imaginação se entrega com o entendimento”²³ e por esse motivo a arte bela excluiu ou neutralizou o sublime, em que também se reduz a possibilidade de conhecimento.

Tampouco se impõe ao falarmos de imaginação, o pensar em alguma ligação necessária entre o sujeito e algum objeto do mundo. Em um texto de 1984 intitulado “Intuição e intuitividade” (*Anschauung und Anschaulichkeit*) Gadamer argumenta que o termo “intuição” em Kant deve ser compreendido como uma representação da imaginação, que não significa outra coisa que a articulação entre esta e o entendimento²⁴. Só que tal representação, no contexto da estética kantiana, e diferente do que acontece na *Crítica da razão pura*, não deve ser interpretada como uma intuição sensível. No escopo da crítica do juízo, a imaginação é

²²KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. # VIII. §61.

²³COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. p. 191.

²⁴GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 153-155. Nessa e nas próximas citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol.

produtiva, ativa, e portanto não só é capaz de se representar em relação a um conceito, mas também de representar sem a presença do objeto original. Este tipo de representação é a que convém à arte, e ela possui uma significação que lhe é particular. “Intuitividade”, neologismo que compõe o par do título do artigo, é em alemão a forma de referir-se a uma narrativa que consegue colocar frente ao leitor uma imagem viva do que está sendo nele discutido ou apresentado. Diz-se que um texto é intuitivo quando ele de alguma forma gera uma imagem, que não se relaciona necessariamente com um objeto sensível, pois é só uma representação que a imaginação extrai do que compreende no texto. Mais ou menos é o que queremos expressar quando dizemos que um texto, ou uma explicação é muito “gráfica”, quando as coisas se acomodam na nossa compreensão como se formassem uma imagem ou um quadro. Isso é o que se entende por qualidade estética em uma obra, e a preferência do exemplo da narrativa ajuda a compreender porque não devemos pensar em uma referência à natureza quando do que se trata é dessa capacidade geradora da imaginação. Para Gadamer é de fato a poesia a arte que melhor expressa essa qualidade. A intuição se refere dessa forma àquilo que é apontado na obra de arte como o que há aí para ver, seja qual arte for, mas pensando sempre em um ver que fica particularmente aberto, que não se limita à referencialidade, ao ponto de que em alguns casos se torna impossível qualquer ilustração de um texto. A visualidade de um texto supera sempre o que poderia ser referido a um objeto, mesmo que ele seja o objetivo do texto, pois é um atributo criativo, e não descritivo. É a qualidade que nos convida a demorar-nos na contemplação de uma obra de arte, sem que por isso essa imagem da imaginação possa ser plenamente reproduzida, como acontece principalmente com a poesia, que produz imagens constantes e quase simultâneas, sem por isso limitar-se a uma forma. Da mesma maneira, a intuição do divino, em que é frequente expressar-se em termos de visão, não remete necessariamente à apresentação física de um santo ou de um deus particular, e sim de um sentido que habita na sensação provocada pela palavra e pelas escrituras.

O que acontece no texto kantiano é um caso diferente. Para Gadamer, a relação entre a intuição e o objeto sensível que Kant aceita, é a mesma que se estabelece na filosofia platônica, e que parece “implicar uma oposição excludente ao

pensamento conceitual”²⁵. De uma forma muito simplificada, é possível dizer que tanto em Platão quanto em Kant, sentir acaba se opondo a inteligir. A esta concepção do intuitivo, ligado privativamente à percepção sensível, Gadamer prefere a concepção aristotélica, que relaciona a *aisthesis* (sensação) ao *logos*, o ser linguístico e comunicativo, e assim pensa a intuição em termos mais amplos, como um *fazer intuitivo*, um fazer para que o outro veja. O que Gadamer quer explicar com esta volta à filosofia grega, é que partir da imediatidade do objeto sensivelmente dado para definir o fundamento das artes, acaba conduzindo a um erro. Dizia Hegel²⁶ que o sensível da obra de arte só há de ter existência enquanto está aí para o espírito do homem, e não enquanto ela, como sensível, existe para si mesma, ou seja que o seu caráter artístico não se fundamenta em sua existência material. O objeto que se percebe sem mediação, o dado corporalmente como referência, não é o ponto de partida da criatividade da imaginação nem em seu momento gerador nem na forma da recepção, e por isso tampouco é o ponto de partida para entender a arte. O seu verdadeiro fundamento se encontra no processo de formar-se a intuição, que não é outra coisa que a formação da representação na imaginação, aquilo que antes chamava demorar-se na contemplação da obra. Esse sim, é o momento criativo. Ele requer tempo, mais do que um objeto físico em si disposto para a contemplação, lembrando que antes vimos que a imaginação em sua função produtiva não precisa da presença do objeto para acontecer. A intuitividade é como uma presença na obra, que envolve a esta e àquele que a aprecia, e que não se mede pela sua fidelidade com a referência sensível, ao ponto de Gadamer achar a poesia algo mais próximo de um conjuro, um feitiço, do que de uma configuração descritível. A isto se refere a expressão *cognitio imaginativa*, de forma que não importa tanto o que está efetivamente na nossa frente no papel, na tela, no palco, e sim o que essa configuração põe a descoberto com a nossa imaginação. Uma obra de arte assim é aquela que abre, que gera, que aponta para..., e a intuição é essa conformação particular da imaginação e do entendimento que não se refere a um objeto sensível (nem o que está na nossa frente, nem sua eventual referência) e sim ao mundo do *logos*, talvez ao que Kant chama o “supra-sensível”, que é sem dúvida diferente da natureza sensível. O importante para compreender o possível

²⁵GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 155.

²⁶HEGEL, *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989.p. 38. Nessa e nas próximas citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol.

espaço da arte na filosofia crítica, é então procurar desmontar a ancoragem platônica, aceita por Kant e seus estudiosos, da imaginação na percepção dos sentidos.

Não se entenda isto como uma rejeição da materialidade da obra de arte, estamos muito longe desses limites. O que se quer evitar a qualquer custo, é a consideração da materialidade *per se*, como definição da arte. Pois acontece que dessa forma, pensada a *Darstellung* segundo a oposição platônica entre percepção sensível e pensamento conceitual, ela não implica nunca um conhecimento, se pensado este como um conhecimento acorde com as exigências kantianas. Para Gadamer então, o recurso à apresentação (*Darstellung*), irá servir entre outras coisas para diferenciá-la da *representação* tão ligada ao sentido platônico que impregna o pensamento moderno. Ao pensar no que ela significa para a arte, esta distinção se posiciona ao mesmo tempo com e contra Kant. Em seu artigo “La estética de H-G. Gadamer frente al arte actual”, Ma. Carmen Lopez Sáenz explica:

Estamos acostumbrados a traducir mimesis por 'imitação' e não por representação' ou, menos ainda, por 'apresentação'; essa acepción é mais precisa pois reflete que a realidade apresentada artisticamente é, ao mesmo tempo, reconhecida e construída, descoberta e inventada, e que a mimesis artística incorpora uma referência produtiva, interpretativa; portanto cria fazendo surgir algo da realidade que antes não era visível, desse modo abre sua essência. A mimesis, assim entendida, é reprodução da essência²⁷; trata-se de um acontecimento ontológico, entanto não copia o que há, mas antes faz ser.²⁸

O fundamento ontológico da apresentação revela outra acepción do conhecimento, que não é pautado pela distinção transcendental, nem condicionado pela distinção sujeito-objeto. Nessa acepción, a obra de arte não outorga uma intuição para um conceito previamente dado, e não é representação da natureza no sentido platônico de cópia, pois não depende da sua referencialidade para ter sentido. Se bem é verdade que Gadamer vê no conceito de apresentação uma pauta para uma filosofia da arte, e nesse sentido acompanha Kant, há que destacar que esta estética de bases kantianas permanece no plano do “sujeito fragmentado”. Ela mesma é um fragmento, cuja interpretação não pode confundir-se com a interpretação do resto da experiência do mundo, nem tampouco ser considerada como conhecimen-

²⁷No percurso desse trabalho será explicitado que o conceito de “essência” não se refere aqui a um fundamento imutável do objeto, como na concepção clássica.

²⁸LOPEZ SÁENZ, Ma. Carmen. “La estética de Hans-Georg Gadamer frente al arte actual.” In OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005.p. 515.

to, pois é fundamentalmente diferente (autônoma) e exige o reconhecimento consciente da diferença. É aí que ele vem a divergir: em Kant a experiência da arte permanece *consciência estética*, ou, como diz Costa Lima diferenciando a escala da imaginação no sublime: “ela tanto mais ilumina a arte quanto menos se considere o propósito arquitetônico” kantiano²⁹.

Em seu artigo “Las dos orillas del sentir: la estética kantiana ante Gadamer”, J. Rivera de Rosales³⁰ aponta com razão que o olhar estético kantiano pressupõe os momentos prático, teórico e pragmático, elaborando por sua vez o mundo a partir de uma perspectiva própria e subjetiva através da imaginação. Nesse ponto não há dúvida no texto kantiano sobre a função da imaginação como condição de possibilidade e articulação entre as demais faculdades. Mas é curioso verificar que tal pressuposição seja apontada como a prova da falsidade da objeção gadameriana ao afastamento do sujeito que julga esteticamente. Será necessário sempre lembrar que esta perspectiva própria, apesar de mediada pela imaginação que é teoricamente uma ponte entre sujeito e objeto, limita-se na realidade à esfera do sujeito. Ela permanece restrita à interioridade em que se desenvolve o livre jogo das faculdades, e nada diz Kant a respeito do objeto, pelo menos enquanto a faculdade do juízo seja “legisladora” (embora na prática nunca o seja realmente, pois não possui um interesse próprio), que é o que acontece no juízo estético. É outro o caso quando se trata de um interesse de conhecimento, no qual a imaginação pode sim constituir uma ligação, mas isto só entanto sua atividade esteja subordinada a tal interesse, e se limite a esquematizar os dados da sensibilidade. Inclusive no juízo teleológico, onde há um interesse presente, a finalidade objetiva é uma suposição do sujeito que se aceita para melhor orientar-se, sabendo que não há nenhuma necessidade de que a natureza tenha de fato uma finalidade. Esta sim constitui uma ficção. Quero dizer que se é verdade que a imaginação é uma ponte em direção ao objeto, como argumenta Rivera de Rosales, então o sujeito a estabelece sem nunca atravessá-la, pois o objeto permanece ligado àquilo que não pode ser pensado conceitualmente. Aquele que julga uma obra de arte precisa desprender-se das suas considerações morais e teóricas para assim ser capaz de re-

²⁹COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000 p. 195.

³⁰RIVERA DE ROSALES, Jacinto. “Las dos orillas del sentir: la estética kantiana ante Gadamer.” In OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005. p. 552.

apresentar o mundo sob a forma do jogo e do símbolo, da criação e o desfrute das formas³¹. O conteúdo moral ou racional, cuja posse consciente deve-se aceitar como condição prévia para o ajuizamento estético, não faz parte do prazer estético, antes o contamina, e assim se chama estética só à forma em que uma mensagem é comunicada e à suposição da possibilidade da comunicação, e não àquilo que é comunicado em si. A essa ausência de ligações com o objeto (e sem querer entrar sequer no assunto do nómeno) se refere Kant claramente quando fala de uma “finalidade sem fim” no §11 da Crítica do Juízo como característica distintiva do juízo de gosto:

Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é *dado*, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto. (grifo do autor)

Deste mecanismo se entende que aí onde está presente o olhar estético sobre o mundo não podem participar considerações de outra ordem, pois as determinações teórica ou moral do objeto, imediatamente cancelam o jogo, que é o da não determinação. Por não determiná-lo, o sujeito não liga sua realidade com a do objeto, que permanece alheio e dessa forma, não modificado pelo sentimento que provoca. A conformidade a fins no juízo estético será sempre ideal, e somos conscientes dessa idealidade em comparação com a nossa realidade quando julgamos esteticamente, e isto é o que Gadamer quer apontar quando denomina esta experiência “consciência estética”. É a própria base da percepção na divisão entre o sujeito e o objeto o que impossibilita pensar o conhecimento em termos outros que não os da oposição excludente entre o que se percebe e o que se pensa. A violência da proposição talvez não pareça tão evidente devido à posterior história do desenvolvimento filosófico da Estética, que socializou esta condição, assumindo-a como dado da realidade. Esta separação, em que o juízo estético fica desprovido da possibilidade de conhecimento do objeto em virtude do desinteresse que o caracteriza, permite uma divisão entre a arte e a realidade que teve amplas consequências, embora não fosse desenvolvida estritamente pelo próprio Kant e esteja mais

³¹Cabe destacar que a relação entre o juízo estético e o juízo moral na obra de Kant é um dos assuntos mais discutidos e se presta a diferentes interpretações, ambigüidade que não escapa a Gadamer.

relacionada à filosofia de Schiller, por exemplo. Mais adiante haverá oportunidade de desenvolver em detalhe estas consequências. Baste aqui uma antecipação, para que se compreenda a direção dessa exposição: “O deslocamento da determinação ontológica do estético para o conceito da aparência estética tem pois seu fundamento teórico no fato de que o predomínio do modelo de conhecimento das ciências da natureza conduz ao desacreditamento de todas as possibilidades do conhecimento, que se encontram fora dessa nova metodologia”³².

No artigo acima citado, Rivera de Rosales observa que a interpretação gadameriana da estética de Kant é limitada por uma visão hegeliana, observação que não deixa de ser verdade, sempre e quando seja possível considerar essa limitação como uma consonância com algumas ideias de Hegel e não como um antolho, puramente negativo. Como já disse, a leitura gadameriana de Kant não permite resultados do tipo certo/errado, ou acordo/oposição. É verdade que Gadamer concorda com Hegel em vários pontos, o que não surpreende a ninguém que tenha se aproximado de um texto mediante seus comentaristas e estudiosos, e como está agora sendo feito com Kant através da leitura de Gadamer: decerto não faltará quem me critique por minha visão limitada da estética kantiana, e de passada, hegeliana. Para este assunto particular, é importante notar que Hegel também critica, já na introdução às suas *Lições sobre estética*, a subjetivização na investigação do que diz respeito à obra de arte, claro está que não nos mesmos termos que Gadamer. No mesmo texto, Hegel questiona severamente o privilégio da natureza na definição do belo, baseado no fato de que esta é incapaz de transmitir algum significado espiritual, e também apresenta ressalvas ao conceito de gênio³³ para a compreensão da arte. E é que Hegel representa o ponto culminante de um desenvolvimento que começa com Kant, e que se caracteriza pela perda da posição privilegiada da natureza na valoração do belo. No texto de Kant o gênio se constitui como alternativa para outorgar alguma regra à arte sem precisar de uma determinação objetiva, que ao mesmo tempo fundamenta a superioridade da natureza, pois o gênio não é outra coisa que o seu filho pródigo. Mas, no que pode parecer um desenvolvimento contraditório, será precisamente a subjetividade da noção do belo que irá se tornar o problema de Schiller e do romantismo, e que acabará sub-

³²GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 89-90.

³³HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 30-36, passim.

vertendo a relação de valor arte-natureza, e com ela assumirá a prioridade o conceito de gênio.

Para Rivera, contudo, por causa do seu hegelianismo, Gadamer falha na sua interpretação de Kant ao não perceber que a relação essencial entre sujeito e objeto se põe em funcionamento através do desinteresse, que permite ao objeto se mostrar, e não vice-versa³⁴. Como já se percebe, a questão do desinteresse é árdua e complexa, mas antes de mais nada é preciso lembrar que a objeção de Gadamer a esta visão – prístina, diria eu – do objeto, cuja beleza está sem dúvida no mostrar-se³⁵, se localiza no que arrisco em chamar de “direcionalidade”, e não no fato do objeto mostrar-se ou não. A fragmentação do sujeito transcendental acrescenta opacidade ao raciocínio pois a partir do momento em que tentamos entrar no plano do conhecimento estamos fora já da competência da estética, e vice-versa. O juízo de gosto parte para Kant da ação do sujeito e termina na representação do objeto que é reconhecido mediante o exercício da reflexão como belo, mas, lembrando uma metáfora já utilizada, sem atravessar nunca a ponte que os separa. Quer dizer que para realizar um juízo de gosto que seja válido em termos transcendentais, é necessário o esforço de auto esvaziamento de qualquer outro interesse: é preciso o esforço de afastamento consciente da predisposição para qualquer tipo de relacionamento real com o mundo. Em outros termos, o sujeito deve dirigir-se ao objeto com uma atitude predeterminada de exclusão de qualquer desejo ou vontade (e isto último é o resultado do desenvolvimento anterior: a posse da consciência da distinção transcendental). É necessário “estar de altos”, desistir da realidade cognoscível. E novamente, é difícil não concordar com Gadamer em que isto não é o que acontece no momento em que o sujeito é surpreendido pela experiência estética – note-se aqui a proposital diferença na enunciação, onde não é o sujeito que se detém tranquila e conscientemente na contemplação do objeto, mas antes o sujeito que é surpreendido pelo objeto e obrigado a deter-se. Quem já enfrentou uma tela de Jackson Pollock, ou uma peça de Campos de Carvalho saberá o que quero dizer: não há nenhuma maneira de estar preparado para uma experiência desse tipo, e o que aparece na nossa frente tampouco poderia ser limitado a

³⁴RIVERA DE ROSALES, Jacinto. “Las dos orillas del sentir: la estética kantiana ante Gadamer”. In OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005. p. 557.

³⁵GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 135.

uma imagem que eu pudesse reproduzir ou explicar. O exemplo que parece melhor ajustar-se aqui é o do conto *El aleph*, de Borges. O ponto diminuto escondido no porão não permite a apreciação de uma imagem do mundo, como se assumíssemos o ponto de vista do Criador ou da águia, mas antes a simultaneidade e sequência infinita de uma infinidade de imagens que não são sequer reproduzíveis ou logicamente explicáveis. São ao mesmo tempo reconhecimento e criação. Gadamer pode dizer nesse mesmo sentido e com toda propriedade que a imagem que se constrói no intuir interno faz olhar para além de qualquer coisa que esteja dada na experiência, e que não pode limitar-se ao intuir (na sua acepção de perceber sensivelmente) um objeto particular³⁶.

Pelo contrário, em Kant, por tratar-se de uma ação intencional de esvaziamento de interesse, a consideração da “finalidade sem fim” que se espera do belo, corresponde a um movimento posterior e reduzido a um objeto, a que Gadamer mais uma vez se refere como momento da consciência estética, diferente da experiência estética enquanto tal. Este é um fato reconhecido por Kant³⁷ e também pelos críticos da crítica de Gadamer. O próprio Rivera de Rosales explica que “[na Crítica do juízo] se trata de ver de que maneira a liberdade pode se realizar na natureza (...) segundo uma exigência moral. (...) A consciência reflexiva tem surgido por obra da distinção analítica dos ditos momentos [racional e moral], e a raiz sintética de ambos se situa nas suas costas, de modo que requer uma reflexão particular para recuperar para si, na própria reflexão, as origens perdidas”³⁸. Nesse trecho se expõe exatamente o que quero dizer: que para poder deter-se na forma pura, como requer a estética kantiana, foi necessário que o homem satisfizesse previamente suas necessidades básicas, tanto materiais quanto morais, para poder, depois de objetivadas, recuar e abstrair delas. O que está por trás desta concepção é a necessidade, prévia à contemplação da obra de arte, de tomar consciência da existência de diferentes esferas de sentido, para poder diferenciá-las e assim não ver-se influenciado por elas: estamos claramente falando de um mecanismo crítico, do estabelecimento da consciência como um ponto de partida. O problema desta configuração está em que a arte, antes de ganhar autonomia e uma disciplina

³⁶GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 163.

³⁷Ver trecho do §11 da *Crítica da faculdade do Juízo*, supracitado.

³⁸RIVERA DE ROSALES, Jacinto. “Las dos orillas del sentir: la estética kantiana ante Gadamer”. In OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005. p. 553.

que dela se ocupa, antes de tornar-se crítica ou consciente, não precisava de tal diferenciação para ser compreendida ou apreciada esteticamente. A expressão artística e o desfrute que hoje qualificamos corriqueiramente de “estético”, também existiam – e existem – onde as necessidades materiais e morais dos homens não estão nem um pouco satisfeitas. No limite, condicionar a apreciação da arte à abstração dos estímulos materiais e morais, transformaria toda arte precrítica em impura.

A intenção kantiana de opor-se ao empirismo que submete o homem à natureza, e ao racionalismo dogmático, que o coloca sob uma definição exterior e superior, que é reconhecida como o motor da filosofia crítica, traduziu-se em uma interiorização, mas não em uma superação do problema da razão e da relação sujeito-objeto. Com isso aprofunda-se o peso do sujeito consciente, que adquire todo poder e toda responsabilidade sobre um mundo que passa a ser definitivamente objeto. E isso acontece tanto no que diz respeito ao conhecimento, quanto à realização dos seus interesses morais mais profundos. Esta faculdade de julgar, que deve ser desinteressada, é o que torna possível a articulação não só entre o interesse de conhecimento e o interesse da razão no plano transcendental, mas também a própria comunicação entre os homens. De alguma forma, o passo em direção à identificação do juízo estético e a moral transcendental, que Schiller irá retomar, já está dada, inclusive antes das considerações sobre o juízo teleológico, sob a égide da consciência. Mas junto com esse passo, venho também a possibilidade da distinção da arte como uma esfera separada e incognoscível da experiência.

A pergunta que se apresenta nesse ponto, é o porque do privilégio da arte em detrimento da natureza na filosofia posterior a Kant. Aparentemente no texto da *Crítica do Juízo*, a preponderância da natureza se mantém, e ela só será desbancada posteriormente. A primeira vista, se existe um vínculo simbólico entre a beleza e o interesse moral³⁹, e visto que a beleza natural é superior, então a direção do desenvolvimento teria de ser o contrário.

Gadamer acredita encontrar na discussão que se faz na CJ⁴⁰ sobre o ideal de beleza, a ponta para a uma tal fundamentação de uma teoria da arte, visto que ela própria constitui uma preparação para a introdução do conceito de gênio. No

³⁹KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. § 59

⁴⁰Ibidem. §17

§17 se diferencia Kant mais uma vez daquela outra estética que não separava arte e natureza, e na qual portanto só valia a sensação provocada pelo livre jogo das faculdades (como no exemplo de Mendelssohn), fazendo uma clara crítica à filosofia de Leibniz. Trata-se da distinção feita entre o ideal de beleza, e a ideia normativa de beleza. O primeiro é uma ideia moral e portanto só se realiza completamente no homem, pois só ele contém o fim da sua existência em si mesmo, determinado através da razão (Somente aquilo que tem o fim de sua existência em si próprio – o homem, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão). A segunda – a ideia normativa – é uma conclusão empírica derivada da contemplação de objetos da mesma classe que os representados (A ideia normal tem que tomar da experiência os seus elementos), e este é o conceito de ideal que esgrimira Leibniz. Que na figura humana se conjuguem o ideal da forma com o ideal moral confirma que o belo não precisa ser desprovido de sentido, e com isso a arte tem a possibilidade de assumir a superioridade perante a beleza natural. Nesta última, se expressa uma finalidade, mas nenhum valor moral, ou melhor dizendo, a natureza só expressa valor moral para aquele já formado moralmente. Contudo, na Crítica da faculdade do Juízo o valor supremo está dado de fato à beleza natural, pois nela o homem encontra uma confirmação transcendental de ser o fim último da criação, e isto sem a intencionalidade que corresponde à obra de arte: apesar da sua contingência, a natureza (ao contrário do cosmos, que constituía uma economia absoluta) tem alguma coisa a dizer ao homem⁴¹. Em palavras de Gadamer: “Justamente porque não encontramos na natureza *fins em si* e, mesmo assim, encontramos beleza, isto é, uma conveniência para a finalidade de nosso prazer, a natureza nos faz, com isso, um 'aceno' no sentido de que somos realmente o fim último, o fim derradeiro da criação”.⁴² E é que realmente, partindo da perspectiva do homem, não parece haver motivo objetivo algum para as formas belas da natureza, às quais deveria bastar a funcionalidade, como no exemplo da beleza das formas das profundezas do mar que Kant providencia. Isto vem a coincidir com a tese de Rogerson citada mais acima. O reconhecimento da beleza, é o reconhecimento de uma forma que, embora não adequada a conceito algum, harmoniza-se com a nossa disposição de realização da liberdade no mundo. Por isso Kant afirma

⁴¹KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. # VIII. §42

⁴²GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 56. – grifo do autor.

que a arte deve ser considerada como natureza. Nesse sinal que a natureza nos dá a respeito da nossa capacidade de conhecê-la, é que se manifesta a sua ligação com a moral, ele de alguma forma confirma que o maior interesse moral do homem, o interesse da liberdade, pode de fato ser realizado. E isto muito embora não sejamos capazes de entender qual seja a finalidade final da natureza em seu conjunto: na apreciação da beleza natural, a razão reconhece que a finalidade existe, embora seja incapaz de a apreender ou de demonstrar sua existência. Dessa forma, na ideia de uma finalidade subjetiva da natureza se justifica a possibilidade de um juízo de gosto a priori que seja universalmente válido, apesar de não estar fundamentado no objeto⁴³. Devemos olhar a natureza “como se” ela respondesse ao nosso interesse.

Esboçado o motivo da preeminência da natureza, se compreende porque para Gadamer a distinção entre beleza natural e beleza artística, é um ponto particularmente débil da reflexão kantiana. A beleza que Kant atribui à arte nunca pode ser completamente livre pois nela o jogo da imaginação fica referido ao conceito, e dessa forma se torna dependente. Com isso, Kant cai na “falsa alternativa de arte objetual e natureza carente de objeto, ao invés de compreender a liberdade do objetual (do “conceito”) como uma variação imanente à própria criação artística e a sua referência particular à verdade”⁴⁴. Aqui estaria o fundamento da confusão que Costa Lima aponta para a interpretação da arte abstrata como verdadeira realização do ideal kantiano, e que ele resolve mediante a ênfase no caráter produtivo da imaginação na distinção do sublime.

Tendo definido a beleza natural, Kant designa a arte por sua vez como representação de ideias estéticas, ou seja inconcebíveis, que predisõem e amplificam nossas faculdades para o conhecimento pois elas não se deixam enquadrar em conceito algum. Na obra de arte, essa finalidade se vê objetivada: reconhecemos uma e outra vez na obra de arte essa possibilidade de realização, uma legalidade ideal:

por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma

⁴³KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. §58.

⁴⁴GADAMER. “Intuición e intuitividad”. In _____. *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 161.

linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida <pendant> de uma ideia da razão, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada.⁴⁵

Aqui vemos que uma ideia estética é a contrapartida (Gegenstück) de uma ideia racional, pois a primeira apresenta heautonomia (concede autonomia a si mesma) na forma ao mesmo tempo que é irrepresentável mediante um conceito determinado, enquanto que a segunda também possui uma legalidade própria (heautonomia) mas é indemonstrável na intuição. A primeira é uma forma auto referencial e a segunda um conceito auto referencial. Isto será matéria para o pensamento de Schiller e a relação que estabelece entre a arte e a moral, que haverá ocasião de aprofundar mais adiante. Quero só chamar a atenção aqui para essa comparabilidade entre as ideias estéticas e as ideias racionais, que permite pensá-las como uma imagem no espelho uma da outra, entanto que ambas remetem àquilo que se encontra para além da sensibilidade, mas que possui um sentido e uma legalidade em si, e que portanto são compreensíveis sem conceito. A obra de arte que é produto do gênio, é uma forma à qual não pode corresponder nenhum conceito, e por isso continua estimulando as nossas faculdades a cada vez que é contemplada por qualquer indivíduo. Nesse ponto a obra de arte não pode já ser considerada a simples criação de um novo conceito para definir um arranjo original das faculdades de conhecimento, que possa ser adicionada ao acervo conceitual da razão, pois ela nunca perde a sua qualidade estética. Por isso ela só pode ser um símbolo. É claro que podemos fazer referência a um entendimento comum sobre uma obra citando por exemplo o nome de um artista, ou de uma escola artística, e assim expressões como “impressionista”, ou “barroco”, e inclusive “picassiano” tem assumido significados próprios no uso comum da linguagem. Mas embora haja uma ideia dotada de sentido presente nessas expressões, e elas façam referência àquilo presente em tais obras, são expressões que se referem sempre primeiramente a uma forma, e por isso elas não podem ser conceptualizadas, e com isso se diferenciam do procedimento do entendimento. Ou seja, a apreciação estética não é um momento do conhecimento, ela é qualitativamente diferente. Aqui Gadamer poderia concordar com tal impossibilidade de apreensão do sentido último da obra de arte, mas como veremos adiante, o significado dessa inapreensibilidade

⁴⁵KANT, Immanuel. *Critica da faculdade do Juízo*. § 49. - grifo do autor.

é completamente diferente no que diz respeito às suas consequências cognitivas e a sua relação com o sujeito.

Voltando à terceira *Crítica*, vemos que para que a obra de arte possa então ser a representação de uma ideia estética, e não uma simples representação bela de um conceito, se faz necessária a intervenção do gênio que é, como é sabido, o privilegiado da natureza. O gênio é aquele sujeito dotado da capacidade de expressar ideias estéticas, que ponham as faculdades em movimento, estimulando o livre acordo entre a imaginação e o entendimento. Kant aponta para a inconsciência na criação do gênio, justamente porque não se trata de um processo racional ou determinado, ou inclusive passível de ser aprendido ou reproduzido mediante a técnica, mas antes da ação da natureza através do sujeito:

ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as ideias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos.⁴⁶

Atendendo a este trecho, a obra do gênio é uma apresentação (*Darstellung*), a todas luzes inconsciente, pois não há um conceito anteposto para o qual ele coloca uma intuição, e sim a captura da forma de um momento da interação das faculdades de conhecimento. Na introdução desse conceito tão particular, reconhece Gadamer a intenção de Kant de liberar-se do conceito “dado” que regia, como já foi discutido, a faculdade da apresentação⁴⁷. Mas para isso precisou ele introduzir um tipo especial de sujeito. O gênio possui assim a capacidade inata, pois outorgada pela natureza, e inexplicável, já que ultrapassa as intenções de expressão do sujeito, de encontrar uma forma original que reúna o conjunto de disposições particulares a um momento do – fugaz – livre jogo das faculdades, sem por isso transformar esse arranjo em um conceito do entendimento. Também se diferencia com isto a arte bela de qualquer outra produção, o artesanato por exemplo, ou no caso também da produção de conhecimento (a produção científica). Tanto em um quanto no outro caso, os procedimentos mediante os quais é possível chegar ao resultado são passíveis de reconstrução, ou pelo menos deviam sê-lo.

⁴⁶KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. # VIII. §46.

⁴⁷GADAMER, Hans-Georg. “Intuición e intuitividad”. In *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006 p. 160.

Um conceito, como é sabido, precisa da concordância com a experiência empírica, entanto que uma ideia é justamente aquilo que ultrapassa essa experiência. As ideias estéticas seriam irrepresentáveis se tentássemos fazê-lo através de conceitos, pois demasiado grandes ou indeterminadas, de maneira que só podem ser expressas através de obras de arte, ou seja, através de objetos que reproduzam esse livre jogo das faculdades, esse particular estado de ânimo ou disposição de espírito (*Stimmung*). É através do gênio que a natureza empresta a sua legalidade à arte, e por isso diz Kant que a arte deve ser pensada como natureza, que continua a manter a posição privilegiada que mana da sua associação por parentesco com a moral. Tal parentesco se estabelece por via simbólica, lembrando que o significado do símbolo reside na sua presença, no seu ser mostrado, e pressupõe um nexo metafísico do sensível com o não-sensível⁴⁸: o belo da natureza é símbolo do moralmente bom, e por isso o interesse pela natureza evidencia uma elevação moral do sujeito, e a genialidade presente, por sua vez, na arte é esse “a mais” de caráter simbólico. Desta maneira, a arte assume duas características: como a natureza, ela é uma finalidade sem fim, de forma tal que não se adequa a nenhum conceito, e apesar de não ter um fim, ela é um veículo da ideia moral⁴⁹. Estamos novamente defronte daquela comparabilidade entre as ideias estéticas e as ideias racionais ou morais. A arte não é uma cópia da natureza, nem uma representação da natureza: dizer que a natureza empresta a sua “legalidade” à arte é falar dessa ideia de finalidade com a qual os homens nos acercamos à natureza, uma intuição de que ela fala para o homem e de que por isso somos capazes de conhecê-la, um suprasensível⁵⁰ do qual o belo é o símbolo. Na proposta das ideias estéticas encontra Gadamer o ponto em que é possível avançar na consideração da ideia de arte, mas que infelizmente aparece contrariada pela pressão do paradigma teórico⁵¹. Aqui reside o nó que, desfeito, pode desamarrar a contraposição entre intuição e conceito. A saída do plano do gosto que Kant se permite na consideração do sublime aponta para o desafio que comporta a representação de uma ideia estética, exigindo mirar, demorar-se na contemplação, na formação da imaginação que permite a

⁴⁸GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 80.

⁴⁹Ibidem. p. 81.

⁵⁰É importante aclarar que não se trata aqui das considerações de Kant sobre o divino.

⁵¹GADAMER, “Intuición e intuitividad”. In *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 162.

ampliação das nossas faculdades, ou, para utilizar as palavras de Gadamer, a ampliação do mundo.

Antes de prosseguir, se faz necessário mais uma volta ao problema da concepção da arte em Kant e das suas interpretações. No primeiro capítulo do seu já citado livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima realiza uma crítica a uma interpretação da terceira crítica kantiana que se centra na faculdade de julgar estética sem considerar sua necessária relação com o juízo teleológico. Não vou entrar aqui na análise do conceito de mimesis, que será objeto do terceiro capítulo desse trabalho, me interessam nesse momento só as considerações do autor a respeito da relação entre a estética e razão. Nessa passagem, Costa Lima argumenta, com o texto de Lyotard como exemplo, que a experiência estética tem assumido uma independência que ela não tinha no projeto kantiano. Assim: “ao desvencilhar a Crítica da faculdade de julgar do compromisso unitário e arquetônico do seu criador, Lyotard passa a conceder à experiência estética um sentido exclusivo que ela, univocamente, não tinha”⁵². Para Costa Lima, é um erro pensar a irrepresentabilidade das ideias morais e a inconceptualizabilidade das ideias estéticas descritas por Kant, como uma legitimação da arte não representacional, ou, melhor dizendo, como uma limitação de toda arte àquilo que não representa objetos da natureza. Liberar a arte da representabilidade, não significa liberá-la de critérios socioculturais que constituem, eles sim, uma referência, embora ela esteja em constante modificação: “Sem visar imediatamente à comunicação, a obra traz em si aquilo de que a comunicação depende: a comunidade de um código”⁵³. Tal código é em certa medida inconsciente pois somos nele integrados pelo mecanismo da vida, e não por um esforço crítico. A análise que dessa forma identifica novamente a estética com a moral se baseia no próprio texto kantiano quando este se refere à beleza como o símbolo da moralidade (§59), e em toda essa análise Costa Lima tem toda a razão. Porém subsiste o problema de que apesar da manutenção de tais referências, no texto kantiano é exigido de quem procura um juízo estético puro, isto é, válido transcendentemente, uma liberação dos critérios morais e racionais (lembre-se §13: “o juízo de gosto puro é independente de atrativo e comoção”; §16: “o juízo de gosto, pelo qual um objeto é declarado belo sob a

⁵²COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. p. 53.

⁵³Ibidem. p. 57.

condição de um conceito determinado, não é puro”, para ficar só nos títulos). A ligação entre a beleza e a moralidade é só de caráter formal, como bem se explica no mesmo §59 da Crítica do juízo, e com isso se diferencia do juízo do bom, apesar de facilitar a passagem para tal, e a isso se refere o conceito de “finalidade sem fim”. Se houvesse um fim objetivo, o da realização das leis morais, o juízo de gosto perderia sua pureza.

Mas assim parece que estamos de volta ao início, quando começamos a discussão com a afirmação de que o senso comum fica reduzido a um critério subjetivo, e contudo a ligação com a moral parece inevitável. Como se explica essa contradição? Como pode um juízo ser desinteressado, (lembrando que isso significa livre de interesses cognitivos ou racionais), e ao mesmo tempo depender das “formas de classificação empregadas por sua sociedade, capazes de dar sentido à heterogeneidade do objeto artístico inovador”⁵⁴? E acontece que (e esse é o argumento que tenho tentado expor) os critérios aos quais a obra de arte continua presa, inclusive depois de liberar-se o ajuizador dos critérios racionais e cognitivos deixam, a partir de Kant, de ser critérios da vida cultural e histórica de uma comunidade, para limitar-se ao campo do artístico. Em outras palavras: os critérios aos quais a obra de arte permanece amarrada são certamente aqueles do “esquematismo cultural que lhe subjaz”⁵⁵, mas eles estão também, a partir (apesar?) de Kant, limitados à esfera estética. E essa limitação, certa ou errada, da obra de arte aos critérios artísticos de ajuizamento, não é sem dúvida de autoria de Lyotard, mas antes começou nos tempos do próprio Kant. É exatamente essa restrição consciente dos critérios de ajuizamento que hoje denominamos “a autonomia da arte”, que tem todo o mérito de permitir uma elevação hierárquica da apreciação e da produção da arte, mas com a consequência inescapável da conversão de sua esfera em um campo auto regulado e auto regulador. A consciência estética é o nome que Gadamer prefere para essa autonomia, pois se bem a arte ganha em liberdade, essa liberdade será sempre condicionada pela consciência. Quando Hegel afirma na primeira metade do século XIX que o seu tempo não é mais propício para a percepção do absoluto na arte, ele pensa nesse mundo reflexivo, em que o homem

⁵⁴COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. p. 59.

⁵⁵Ibidem. p. 60.

simplesmente não tem a possibilidade de abstrair da sua formação mental⁵⁶. O que Hegel mostra em sua formulação do “caráter de passado” da arte é a necessidade mesma que a consciência cria de uma justificação para a arte⁵⁷. O esquema cultural mediante a qual somos incorporados no código que permite a compreensão da arte é a todas luzes impossível de contornar, sejamos ou não conscientes dele. Mas ele contém antes de mais nada como ponto de partida, a delimitação da arte como conjunto autônomo de regras não extensíveis ao resto da realidade.

Veremos porque é este claramente o caminho de Friedrich Schiller (1759-1805) nas suas *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795). Leitor apaixonado de Kant, não surpreende que na sua filosofia se encontre entrelaçada a pedagogia com a arte como fundamento da liberdade, e que paradoxalmente se estabeleça a necessidade de uma formação para apreciar a arte. Foi a partir do seu trabalho e na medida em que o conceito de gênio assumiu a prioridade com respeito ao conceito de gosto na valoração do belo, que cresceu também a importância da arte em detrimento da natureza como lugar do belo. Ou seja, a partir da obra de Schiller, pode-se pensar a estética como uma filosofia da arte particularmente, e não já da percepção de uma forma geral. Será através dessa inversão de valores que poderá ser pensada a função pedagógica da arte. E no entanto, aqui aparece uma nova contradição, pois alguns parágrafos acima, esgrimia-se a tese de que a autonomia da arte, que podia já encontrar-se no texto kantiano, limitava a esfera do ajuizamento a critérios separados de toda consideração moral ou de conhecimento. Se a consciência estética é uma atitude de deliberado esvaziamento que permite apreciar a pureza da arte, como pode essa arte contribuir para a formação do cidadão da razão? Pois bem, para início de conversa, as coisas parecem apresentar-se da seguinte forma: se bem a preocupação de Schiller é a todas luzes

⁵⁶HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 17.

⁵⁷GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 36. Nessa e nas próximas citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol.

moral, pois pretende formar o indivíduo para a liberdade política e civil, o caminho que escolhe para tal tarefa o leva a aprofundar a diferença – ou a oposição – entre o artístico e o real. Vejamos como isso acontece.

A reflexão de Schiller sobre o momento político europeu é bastante pessimista. Para ele, baseado na sua experiência dos tempos que correm, é ocioso esperar da política uma formação do homem para a liberdade, pois é justamente nela que se concentram os vícios do momento histórico, que tem degenerado até chegar a ser “uma mecânica vulgar e grosseira”⁵⁸. Se o Estado é considerado incapaz de formar cidadãos, torna-se preciso então tomar uma desviação no caminho da construção do Estado ideal. Mediante esse desvio, deve ser o Estado o que se constrói na base de uma humanidade reconciliada. E tal reconciliação só é viável a partir da superação do dilaceramento provocado no homem pela erudição e a arte como objetivos hipostasiados pelo Iluminismo:

A serem corretos, portanto, os fundamentos que estabeleci e confirmado o meu quadro do presente pela experiência, será necessário considerar extemporânea toda tentativa de uma tal modificação do Estado, e quimérica toda a esperança nela fundada, até que seja de novo suprimida a cisão no interior do homem e sua natureza se desenvolva o suficiente para ser, ela mesma, artista e capaz de assegurar realidade à criação política da razão⁵⁹.

A criação do Estado racional era a meta declarada da Revolução francesa, e no entanto, para criar um Estado racional com base na liberdade, antes o indivíduo deveria ser formado em sua liberdade. Ricardo Barbosa argumenta com razão que nessa dupla pretensão poderia haver uma perigosa circularidade: formar o homem livre para que este possa criar um Estado racional e criar um Estado racional para que este possa formar o homem livre. Para Schiller essa circularidade seria evitada agindo “sobre o caráter dos homens *prescindindo* do recurso ao Estado. Essa era a tarefa da *cultura estética*”⁶⁰. O caminho para a formação política e moral do homem não parecia ser o da política, mas sim o da arte, e para que isso fosse possível, essas duas esferas não deveriam ser confundidas. A avaliação de Schiller é a de que a erudição esclarecida tem contribuído para o atual estado de coisas, e portanto se impõe uma nova função para a formação da apreciação da

⁵⁸SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 37.

⁵⁹Ibidem. p. 43.

⁶⁰BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004. p. 27. - grifo do autor.

arte. O aprofundamento da *Aufklärung* consiste para ele em equilibrar a balança, outorgando à arte o nível hierárquico que a ciência parece ter monopolizado, e isto só será possível entanto e enquanto a arte receba uma fundamentação racional. Para estabelecer essa base, quase evocando as críticas de Platão aos poetas e suas perniciosas mentiras, a arte para Schiller deve estabelecer claramente sua qualidade artificial: “A aparência é estética somente quando *sincera* (renunciando expressamente a qualquer pretensão de realidade) e quando *autônoma* (despojando-se do apoio da realidade)”⁶¹. O ponto da separação entre a arte e a realidade fica então definido como medida de valoração de uma obra de arte, e conseqüentemente, para apreciar esteticamente, o homem deve abster-se da realidade do objeto. Quando esta característica é pouco clara ou se o plano do real é intencionalmente invadido pelo artista, a imitação não passa de um instrumento baixo que em nada contribui à realização da liberdade. É interessante notar como apesar da coincidência da experiência estética com o objetivo moral, estas duas esferas permanecem estritamente separadas, e sua produtividade se baseia nessa separação. Mais ainda, a existência real é considerada um atributo da natureza, na mesma medida em que a aparência é própria do homem entanto que é ele um sujeito dotado de representação. Com fundamento nessa característica antropológica originária, seu território de domínio por excelência é o da arte, o da “apresentação plena de propósito”⁶², o que significa sem dúvida mais um passo à frente desta a respeito da natureza. A atitude do homem perante a arte deve ser assim a da separação consciente da essência e da forma, que permite ampliar dessa maneira o âmbito da beleza proporcionalmente à preservação dos limites da realidade. Uma atitude consciente do homem perante a arte garante a realização e a permanência da separação entre a arte e a realidade que delimita seu território, e a aparência só pode ser positiva para a moral entanto essa separação se mantém. Se aparência e representação são as características do homem às quais ele deve ater-se, se compreende que Schiller não esteja pensando em uma arte que tenha como objetivo a representação da natureza, pois isto seria uma forma de intervir na realidade, de sair do domínio da imaginação. Por isso, seguindo Kant, para o poeta as belas artes serão

⁶¹SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 132. (carta XXVI)

⁶²Idem. *Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93: recolhidos por Christian Friedrich Michaelis*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003. p. 71.

sempre artes do gênio, o que sem embargo não limita as artes à arte não figurativa, mas antes complementa sua ideia de uma educação estética no seu caráter simbólico. O gênio do receptor deve ser cultivado de forma tal que ele seja capaz de reconhecer e compreender o belo como produto do gênio criador, superando as restrições que o ajuizamento segundo o gosto impõe à produção artística.

O gênio para Schiller, pode ser considerado de fato como um segundo Criador, cuja obra detém uma completude tal em si mesma que provoca um afastamento por parte do espectador. No romantismo de Schelling, o gênio era aquele agraciado pela unificação do consciente e do inconsciente que perfaz o caminho oposto da natureza. Se nesta última a produção se orienta a partir da inconsciência para terminar na consciência (do homem), na arte o gênio se manifesta quando a planificação consciente da obra de arte abre caminho ao inconsciente⁶³. Trata-se do que ele denomina “a poesia”, uma força externa que outorga à obra de arte a objetividade, e que se encontra além do controle do artista. Na obra de arte se manifesta assim aquilo que não pode ser conhecido nem compreendido, e que só o gênio é capaz de criar, embora se encontre sempre além da sua compreensão: o absoluto. E aqui também há uma valoração da superioridade da arte, pois na natureza não há intenção de mostrar o absoluto, e sua beleza só pode ser reconhecida por analogia com a nossa familiaridade com a arte⁶⁴. O gênio se impõe a par da superioridade da arte, pois supera na sua criatividade a capacidade do gosto⁶⁵. Este último é sempre limitador, ele sujeita a produção artística aos valores e expectativas da época, entanto que o gênio é por definição quem transcende esses valores, desprezando inclusive o seu próprio juízo: “O artista é, decerto, o filho de sua época, mas ai dele se for também seu discípulo ou até seu favorito”⁶⁶. Começa a pensar-se, como adverte Hegel, em uma arte que é primordialmente espiritual, viva, e não sujeita a regras e prescrições⁶⁷, produzida por um sujeito absolutamente singular, e em cuja singularidade reside a possibilidade da arte. O gênio, que é um estado de espírito, e diferentemente do gosto, permanece invariável através do tempo, e a sua tarefa é a de impor a Ideia, a direção, no espírito dos homens: “On-

⁶³HAMMERMESTEIR, Kai. *The german aesthetic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 71.

⁶⁴Ibidem. p. 73.

⁶⁵GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 65, passim.

⁶⁶SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 50.

⁶⁷HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 25.

de quer que os encontrases, cerca-os de formas nobres, grandes e cheias de espírito, envolve-os com os símbolos da excelência até que a aparência supere a realidade e a arte, a natureza”⁶⁸. A ideia da arte como uma ferramenta pedagógica se enlaça claramente com uma ideia de história que não se afasta demasiado da ideia kantiana do progresso da história. Isso fica claro quando Schiller diz que “na gênese e no desenvolvimento do sentido estético está cifrada a história da liberdade humana”⁶⁹, e assim como olhando para o passado podem reconhecer-se os diferentes estágios de desenvolvimento do homem segundo seu grau de diferenciação estética, assim a perseguição da ideia de uma humanidade livre que se expressa no desenvolvimento da sua capacidade estética só pode ser levada à frente pelo gênio, que é transgressor, e não pelo gosto, que é sempre conservador. Em palavras de Hegel “o gosto sente que o gênio arrebatava para além desse terreno e retrocede perante o seu poder, deixa de se sentir seguro e não sabe o que fazer”⁷⁰.

A educação estética tematiza o cultivo do impulso lúdico que conseguiria a harmonia entre o instinto formal e o natural, uma ideia que estava presente também em Mendelssohn, embora baseada em outros pressupostos, mais como uma harmonia entre as mais baixas e mais elevadas faculdades da alma, e cujo resultado prático seria o de levar o homem a sua perfeição⁷¹. Este homem assim educado seria capaz de uma visão total que os necessários avanços da divisão do trabalho e da especialização da ciência lhe impedem, e partindo desse ponto, de construir um Estado a partir da razão e não da necessidade. Nesse estado ele conseguiria escapar à supressão ou à opressão que decorrem da organização política, entanto que se transforma em um indivíduo livre, que pensa por si mesmo. No momento em que escreve (1795), e com base na experiência predadora do Terror revolucionário, Schiller considera que o homem se encontra no caminho contrário ao da unificação, duplamente desviado por impulsos opostos que o levam, ora a à barbárie dos sentidos, ora ao predomínio da faculdade analítica e da “sutileza vazia”. O impulso sensível priva o homem da sua individualidade, pois é pura receptividade e por isso se encontra submetido à particularidade e à mudança constantes, sem possibilidade de articular um critério geral, uma lei. Este homem não pode ser

⁶⁸SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 52

⁶⁹BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004. p. 43.

⁷⁰HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 37.

⁷¹HAMMERMESTEIR, Kai. *The german aesthetic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.19.

livre, visto que sua personalidade se altera segundo uma causalidade aleatória perante a qual ele é passivo, mas é também o impulso sensível no qual se manifesta a finitude, a temporalidade do homem. O impulso formal é o seu exato oposto. É tudo aquilo de inamovível, de permanente no homem, que impõe sua lei ao mundo exterior, suprimindo o tempo e a modificação que o impulso vital exige. A sua esfera é moral, não sensível, e portanto opera na chave do dever ser da espécie⁷². A tarefa da cultura é a de evitar a interferência de um impulso no domínio do outro de maneira tal que aquele indivíduo cuja inclinação em favor do impulso sensível é maior, possa retornar ao equilíbrio, e aquele que é dominado pelo impulso formal, possa admitir a mudança e a sensibilidade, atingindo ambos a completude na sua mútua limitação. Não que a tendência natural em estas direções opostas desapareça, mas é possível, mediante a formação, atingir um equilíbrio saudável. O homem só pode ter uma intuição plena da sua humanidade no desenvolvimento desse impulso lúdico (*Spieltrieb*), cujo objeto é a *forma viva*, uma conjunção contingente dos impulsos formal e sensível. Aqueles objetos que recaem sob a categoria de forma viva são os que consideramos belos, pois reúnem a um só tempo a sensibilidade e o entendimento, a atemporalidade e o tempo, o ser e o tornar-se. Chama-se lúdico este impulso, pois se trata de uma condição menos séria, mais leve que aquela que determina a necessidade ou a realidade das coisas, tal e como acontece no que comumente se denomina jogo⁷³ (nas competições ou nos jogos de sorte). O jogo, ou o impulso lúdico é, destarte, a condição e o resultado da experiência estética, que mediante a leveza libera o homem da pugna interna da sua dupla determinação formal e sensível, para que possa ser completa e livremente humano. Daí o sentido da famosa frase: “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”⁷⁴.

É interessante notar, com Hammermesteir⁷⁵, que há aqui duas séries de oposições que não têm uma correlação direta. A primeira é de ordem histórico, gerada como consequência das modificações técnicas e culturais da Modernidade, em que o homem é alienado da sua totalidade pela especialização e redução da sua

⁷²SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 65.

⁷³Ibidem. p. 79.

⁷⁴Ibidem. p. 80. - grifo do autor.

⁷⁵HAMMERMESTEIR, Kai. *The german aesthetic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 54.

esfera. Surge dessa alienação a contradição entre o estado natural e o estado ideal de completude que é intrínseco a todos os homens. A segunda é uma oposição que se fundamenta em uma constante antropológica, a dos impulsos sensível e formal, e portanto não tem conexão direta com a crítica de Schiller ao momento histórico. Schiller pensa em um homem já partido essencialmente, que não pode unificar os dois aspectos da sua natureza, e cuja divisão se vê aprofundada como consequência do desenvolvimento político e intelectual modernos. O interesse do impulso lúdico para Schiller reside então em que ele pode mediar simultaneamente ambas as contradições, a da bipolaridade antropológica e a da alienação histórica do homem. De que maneira isso pode ser realizado, será compreensível ao aprofundarmos mais um pouco na concepção da beleza na sua filosofia.

Uma das primeiras impressões ao ler o texto da *Educação estética do homem*, é que a harmonia entre os impulsos que Schiller sustenta como reto caminho para o desenvolvimento do indivíduo e da humanidade, tem as mesmas características do interesse de generalização da razão prática, interesse que remete diretamente ao conceito de liberdade⁷⁶. Schiller parece ter adotado, nesse aspecto particular, a posição kantiana em todas suas consequências: refiro-me ao fato de que a ideia de um Estado (e mais tarde de um estado) estético tem tanto de fim último quanto de irrealizável na prática: “É a *ideia de sua humanidade*, no sentido mais próprio da palavra, um infinito, portanto, do qual pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo”⁷⁷. Se bem a liberdade de Schiller se relaciona diretamente com a concepção kantiana, na consideração da natureza composta do homem ele se aproxima bastante da filosofia de J. G. Fichte (1762 - 1814). O mundo estético é uma ideia da razão, que no mundo real nunca pode ser completamente realizada pois os impulsos do homem estão permanentemente em pugna, por mais educado que ele seja, e a prova disto está nas anteriormente citadas consequências da Ilustração. O equilíbrio, que é a maior aproximação possível desse estado harmônico, e através dele a tarefa da construção da comunidade dos indivíduos, recai no domínio da estética antes que na arquitetura política vigente e acaba sendo, por analogia, também contraposta à realidade. A qualidade da obra de arte deve ser medida, em acordo com a consideração da liberdade do sujeito,

⁷⁶DELEUZE, Gilles. *Para ler Kant*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 46.

⁷⁷SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 73.
- grifo do autor.

segundo o grau de proximidade com o estado estético puro que ela permite atingir na contemplação da sua forma. O conteúdo da obra, novamente, é relegado ao plano subjetivo na medida em que “numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, atua sempre como limitação sobre o espírito, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética”⁷⁸. E assim, embora unidos pelo amor, a obra de arte deve tornar-se monolítica para o espectador, de maneira que sua mente permaneça pura, livre de interesse, flutuando no estado de apreciação estética. A função pedagógica da arte não está no provisão de exemplos morais para o homem, como se ela fosse uma *Magistra Vitae*, que possam ser extraídos diretamente do conteúdo da obra. Antes, o que Schiller tem em mente é uma preparação do homem mediante a expansão máxima das suas possibilidades, a liberdade total como o oposto da determinação das faculdades. O caminho será sempre o da potencialização daquilo que facilita o trânsito à moralidade, que não é um conhecimento, no sentido de adequação do conceito com a sensibilidade, mas antes o estado de tensão das faculdades em estado estético.

No *Kallias*, Schiller procura uma definição objetiva para a beleza⁷⁹, pois se sente incomodado pela subjetividade da definição kantiana, em que o belo fica por isso em um patamar inferior ao conhecimento. Nesse intuito, ele define a beleza como a “liberdade no fenômeno”⁸⁰, o que significa que um objeto é belo porque aparece para nós como determinado por si mesmo, desvinculado da relação causal à qual pertencem todos os objetos sensíveis. O objeto se despe de tudo aquilo que o relaciona com a realidade, inclusive a matéria da qual ele é feito. No reconhecimento dessa liberdade, o sujeito fica amarrado ao objeto através do sentimento do amor, ligação última do sensível e o racional que o objeto representa, e a experiência estética perde o caráter meramente subjetivo que assumira em Kant. Nesses casos, a razão empresta ao fenômeno a forma da sua legalidade. Desta maneira, ele será objetivamente belo entanto e enquanto cumpra, nele mesmo, sua própria

⁷⁸SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 111.

⁷⁹Idem. *Kallias, ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.19.

⁸⁰Ibidem. p. 60.

determinação, sem qualquer fundamento de determinação externo, ou pelo menos, quando assim o pareça⁸¹. Como também Kant, Schiller entende que a obra de arte deve aparecer como natureza, e isto o artista o consegue através do domínio da técnica, mediante a qual o conteúdo, o material, desaparece na forma. A bela arte é aquela capaz de esconder o artifício, de maneira tal que ela se manifeste como natureza⁸². Assim, apesar de ter a técnica como condição de possibilidade da sua representabilidade para nós, o objeto artístico deve aparecer como completamente subjogado pela sua própria natureza, sem que os materiais ou o artista, (ou a gravidade ou a massa no caso da beleza natural) apareçam como dominando a sua natureza, onde “natureza” se refere àquilo pelo que a coisa se torna o que ela é⁸³. Nesse contexto, o conceito da beleza como “natureza conforme à arte” se refere novamente à autodeterminação do objeto (heautonomia), à autogerarção da regra segundo a qual ele próprio se julga. Um objeto que exige de nós a procura de um conceito ou de uma ideia para compreendê-lo, não seria considerado belo, pois nos leva para além dele próprio, mostrando sua heteronomia, o que significa que não cumpriu com sua própria autonomia, e que precisa de uma determinação exterior. A beleza objetiva é assim um análogo da razão, pois se comporta da mesma forma que ela, e não um produto da razão, pois não se rege pelas leis desta, em qual caso se trataria de uma beleza moral. Aqui é interessante ver a relação entre o raciocínio de Schiller e a enunciação de Kant a respeito da beleza como símbolo da moral. No § 59 da terceira Crítica, Kant escreve:

Nesta faculdade o juízo <die Urteilskraft> não se vê submetido a uma heteronomia das leis da experiência, como de mais a mais acontece no ajuizamento empírico: ela dá a si própria a lei com respeito aos objetos de uma complacência tão pura, assim como a razão o faz com respeito à faculdade de apetição; e ela vê-se referida, quer devido a esta possibilidade interna do sujeito, quer devido à possibilidade externa de uma natureza concordante com ela, a algo no próprio sujeito e fora dele que não é natureza e tampouco liberdade, mas que contudo está conectado com o fundamento desta, ou seja, o supra-sensível no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade, com a faculdade prática de um modo comum <gemeinschaftlichen> e desconhecido.⁸⁴

⁸¹SCHILLER, Friedrich. *Kallias, ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 57.

⁸²Cf. BARBOSA, R. Introdução às Preleções sobre estética. In SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93: recolhidos por Christian Friedrich Michaelis*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.p. 21.

⁸³SCHILLER, Friedrich. Op. Cit. p. 85.

⁸⁴KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de Julgar*. § 59.

Como já aparecia ao discutir a noção de ideias estéticas em contraposição às ideias morais na *Crítica do juízo*, em Schiller encontramos o mesmo paralelismo, só que levado a sua consequência lógica: se um juízo moral é transcendentemente válido quando é realizado segundo as leis da razão, então um objeto é belo objetivamente quando responde a sua própria natureza, a sua própria legislação. Nas *Preleções sobre estética*, ele expõe essa relação entre juízo moral e juízo de gosto dizendo que “o gosto possui, como a *razão prática*, um *princípio interno de ajuizamento*, une ambas as naturezas do homem e facilita-lhe a transição à eticidade”⁸⁵. Por isso não pensa Schiller que o juízo estético seja moral, e sim que se julga esteticamente quando se julga segundo a *forma* da legalidade da razão. Ou seja, não que o juízo estético tenha um conteúdo moral, mas antes que a forma em que procede transcendentemente é idêntica à forma dos juízos morais. Embora seja possível pensar nas duas formas de ajuizamento como análogas uma da outra, não há que confundir o facilitamento da transição à eticidade com uma atribuição moral aos juízos estéticos. Ambas as esferas ficam separadas, autônomas, tanto mais quando pensamos na exclusão da política como pedagoga que se assinalava acima. Unir a experiência estética à moral, seja na representação ou na apresentação, seria quitar à primeira a própria condição pela qual é considerada bela. Contudo, é verdade que nos estudos de Schiller de maneira geral, a proximidade da experiência estética com a moral é muito mais enfatizada do que na ligação que Kant estabelece entre elas. Assim, novamente nas *Preleções*, ele afirma: “O belo é o elo intermediário entre a eticidade e a sensibilidade. O gosto nos acostuma a enobrecer também o sensível”⁸⁶. Ensina enfim, a amar as coisas sem pretender possuí-las, e nisso é um fundamento de possibilidade para a eticidade, mas não a eticidade em si mesma.

Gadamer nos diz, baseado nesse raciocínio, que a partir de Schiller a arte da aparência bela se opõe à realidade empírica, eliminando a relação tradicional de complementação entre arte e natureza que existiu desde os gregos, o que implica um deslocamento da base ontológica da estética⁸⁷. E se o que até aqui foi dito tem algo de verdade, então a impressão é a de que isto acontece porque a obra de

⁸⁵SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93: recolhidos por Christian Friedrich Michaelis*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003. p. 35.

⁸⁶Ibidem. p. 65.

⁸⁷GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 88.

arte de fato se fecha sobre si mesma, assume uma autonomia que a libera do mundo e a diferencia da realidade empírica. De outra forma, o ideal de heautonomia que corresponde a sua existência entanto arte verdadeira não seria cumprido. Daqui em diante, a obra de arte passará a ser pensada com a realidade como ponto de referência e como por oposição a ela, quer dizer, como uma modificação da realidade em termos de ideal, irreal, aparência, sonho, imitação, artifício, e assim por diante. Assim como o juízo de gosto puro supunha em Kant a limitação do estético ao jogo desinteressado no interior do sujeito, o estado estético puro que permite a apreciação da obra de arte exige do homem a separação de forma e conteúdo, o mais perfeitamente que seja possível. Destarte, a Estética é reafirmada em sua especificidade e em sua separação do resto do *continuum* da experiência do homem, tanto se pensada segundo os critérios subjetivos definidos por Kant, quanto de acordo com os critérios objetivos de Schiller. Resolvido o problema da objetividade da beleza, apresenta-se com Schiller um novo dilema: realidade e arte tornaram-se irreconciliáveis, e cabe perguntar-se em que medida tal autonomia outorgada à beleza não cancela sua potencialidade pedagógica. Será que essa experiência estética assim definida como um momento autônomo, que só por oposição pode comparar-se com sua vida real pode realmente constituir a base de uma educação moral? Lembremos só que em suas *Lições de estética* levanta Hegel este paradoxo, em que a arte permanece um jogo agradável, e embora pretendesse perseguir fins mais sérios, ela ainda permaneceria em contradição com a natureza de tais fins⁸⁸.

Em 1911 (em plena explosão cubista), dizia Georg Simmel a respeito da escultura de Meunier, que ela incorporava o tema do trabalho entre os objetos estéticos como uma novidade que até então não tinha espaço nas aspirações da arte “pois o trabalho, que tem lugar em relação com um objeto, projeta o homem fora de si mesmo e rompe, assim, a plástica suficiência da sua figura, lhe insere em um mundo exterior que se lhe contrapõe e lhe impede dessa maneira de elevar-se à unidade autossuficiente própria da obra de arte.”⁸⁹ Meunier tinha modificado o assunto, tinha introduzido um objeto particularmente problemático para a arte devido às suas características, que contradiziam em tudo o “hermetismo exterior e

⁸⁸HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 12.

⁸⁹SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988. p. 155. - Nessa e em todas as citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol.

a impressão de unidade interior que constituem o sentido da escultura humana”⁹⁰. Mas não tinha mudado a forma da representação estética. A obra de Rodin, pelo contrário, encontra para Simmel a forma do movimento vital em sua transformação, aquele segundo fugidio que consegue representar materialmente o momento de exaltação do sentimento vital que reprime o domínio dentro do indivíduo ora da paralise, ora da fluidez. A forma da arte moderna encontrada por Rodin adquire assim a superação dessa pugna entre a natureza e a história que limitava a totalidade do homem⁹¹ pois é expressão da lei da sua interioridade (do homem e da obra de arte) em si mesma em sua auto suficiência. O que Simmel reconhece na obra de Rodin é a representação do movimento que anula a presença de natureza e história, movimento que é a única parcela realmente comum e comunicável à espécie humana, e por isso última representação do seu verdadeiro ser. No final desse mesmo artigo pode Simmel dizer de Rodin que “ao nos fazer viver novamente nossa mais profunda vida na esfera da arte, nos libera precisamente dela tal e como a vivemos na esfera da realidade”⁹². Desta maneira, confirma um caminho de divergência e oposição produtiva entre o que agora é uma vivência e a totalidade da vida. A essa mesma relação se refere Simmel quando apresenta seu conceito de *aventura*:

Quanto mais “aventureira” é uma aventura, ou seja, quanto mais puramente responde ao seu conceito, mais “sonhada” resulta para a nossa memória. (...) constitui, certamente, a essência da obra de arte o fato dela extrair um fragmento das séries intermináveis e contínuas da evidência ou da vivência, que o separe de toda inter-relação com o que vem antes e o que lhe sucede, e lhe dê uma forma autosuficiente, como determinada e sustentada por um centro interior.⁹³

A aventura descreve uma vivência que se relaciona com o todo da vida na mesma medida em que desta se separa, não por um intervalo de tempo, e sim pela sua própria coerência interna, que lhe outorga a autonomia pela qual se define. Tal coerência não está dada pelo seu conteúdo, e sim pela tensão do sentimento vital

⁹⁰SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988.. p. 155.

⁹¹Ibidem. p. 165.

⁹²Loc. cit.

⁹³Ibidem. Quanto más “aventurera” es una aventura, es decir, cuanto más puramente responde a su concepto, más “soñada” resulta para nuestro recuerdo. (...) constituye, ciertamente, la esencia de la obra de arte el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y lo que viene después, y le dé una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior.

subjetivo, próprio da juventude, que o domina, e torna a aventura uma vivência única. Igual que o jogador, o aventureiro procura uma ordem que sabe fictícia, manuseia o incalculável como calculável e se comporta com a segurança do gênio, confiante no seu instinto quase místico.

A linguagem de Simmel certamente lembrará parágrafos anteriores deste mesmo trabalho a respeito de outros pensadores, e também certas nuances, que Gadamer pode esclarecer. Ele descreve como este conceito de vivência (*Erlebnis*), que em Simmel encontra seu mais amplo difusor, se relaciona diretamente com a exaltação do sentimento vital que corresponde ao gênio. A reflexão de Gadamer começa por esclarecer que em alemão, “vivência” designa o vivido pessoalmente e se antecipa a qualquer interpretação, assim como o conteúdo e o resultado permanente daquilo que é vivido pessoalmente. A relação linguística de sentido da vivência com a vida constitui em Simmel uma defesa contra a particularidade e a abstração do pensamento, entanto que “vida” remete à infinitude e a totalidade, cujos antecedentes descobre Gadamer em Schleiermacher, Schiller, e Hegel, mas também em Nietzsche e Bergson. Com Wilhelm Dilthey a vivência transformou-se também em ferramenta conceitual, outorgando às ciências do espírito uma unidade de compreensão equiparável àquela da experiência da ciência natural⁹⁴. O significado desta tradução ao plano do conhecimento não será discutido agora, pois será matéria do segundo capítulo. O que interessa para o problema presente é que apesar da sua revolta contra a mecanização da vida moderna, a vivência enquanto que experiência, ainda não pode ser vinculada ao resto da vida. Ela permanece descolada da continuidade da vida, para assim poder relacionar-se com o seu centro de sentido. A aventura de Simmel nos mostra esse caráter excepcional, que é a condição de possibilidade para que ela possa conter o todo da vida. Nessa linha, para que possa representar imediatamente o todo, a vivência estética deve exibir sua separação da continuidade da existência, e nisso enlaça diretamente com o ideal romântico da obra de arte de que estamos falando. A arte que é pensada como uma vivência, dificilmente será compreendida fora da vivência. Ao mesmo tempo, o momento em que essa arte é conceptualizada como “arte vivencial”, põe em evidência seu limite, o fim da naturalidade que a criação espontânea e inconsciente tinha para o século de Goethe e que o transforma em mais um epi-

⁹⁴GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 72 - 81, passim.

sódio da história da arte. A conceptualização da arte vivencial manifesta pois, sua historicidade.

Pensando nesse desenvolvimento, também não chama a atenção que o século XIX e o XX tenham pensado tão frequentemente em figuras como a do “desencantamento” do mundo para referir-se ao desabamento dos ideais românticos, dos grandes esquemas interpretativos e utopias políticas. Quando se fala na era da razão e das generalizações, estamos falando justamente do momento da construção desses ideais e de todos os “ismos” que mais tarde serão abandonados pelo seu fracasso prático, no terreno da realidade e não do ideal. O que se chama o despertar da consciência histórica moderna são precisamente esses enfoques universalizantes e objetivos que permitem estender as particularidades do contingente a uma razão que possa atribuir-lhes valor prático de realização. Dessa forma, estas ideias ou ficções orientadoras não estão separadas da fundação da concepção do par sujeito-objeto como opostos complementares⁹⁵, e a própria ideia da obra de arte como algo que se manifesta do lado oposto do real também constitui uma dessas oposições. Hegel atribui à consciência moderna a exacerbação das tendências opostas do homem, que na sua concepção se transforma em um anfíbio, vivendo em dois mundos que se contradizem⁹⁶. Um século depois das afirmações de Hegel, o homem moderno ainda é definido como uma criatura desgarrada, partida. Por isso pareceu pertinente trazer à tona as considerações de Simmel. A objetivação da cultura e a falta de continuidade entre essa cultura e a alma subjetiva, são as formas em que a mecanização do mundo é sentida pelo homem, que cada vez mais se afasta de suas próprias produções. Os valores objetivos do mundo, como a religião, o Estado ou a economia, assumem uma lógica própria, transformam-se em âmbitos fechados de sentido imóvel, contrários à dinâmica constante da vida, e acabam aprisionando seu próprio criador em artefatos com necessidades autônomas e desprovidas de conteúdo vital. E este sujeito luta contra sua incorporação na engrenagem, se resiste “a ser nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social”⁹⁷.

⁹⁵Aqui, se trata de uma crítica à naturalização dos opostos complementares como categorias meta-históricas que permitiriam analisar toda formação histórica como uma manifestação particular dessa oposição essencial.

⁹⁶HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 53.

⁹⁷SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”, in: *Mana*, 11 (2): 557-191, 2005. p. 1.

O estímulo do espírito lúdico se apresentava para Schiller como uma forma de salvar ao homem da sua falta de unidade, que é tanto um dado antropológico quanto um efeito do desenvolvimento histórico. O espírito lúdico permite que o homem se eleve por cima das limitações que o constituem, natureza e razão, estimulando seu sentimento vital através do reconhecimento do gênio, inexplicável e indefinível em última instância. O gênio é esse próprio sentimento vital que completa a humanidade do homem no prazer estético, superando sua fragmentação. Ele se transforma assim no verdadeiro acontecimento da consciência, entanto que só em seu domínio o homem é harmonicamente homem⁹⁸.

A estética que possui essas ambições não pode aceitar o conceito limitador do gosto, nem privilegiar a natureza, pois pensa a arte como o encontro do homem consigo mesmo, com seu espírito⁹⁹. Hegel define a estética simplesmente como a filosofia da arte bela, excluindo taxativamente o belo natural do seu domínio¹⁰⁰, em virtude da superioridade da beleza nascida do espírito, que é a verdade primeira. Um outro ângulo para focar a transformação é o acompanhamento da ascensão do simbólico como forma privilegiada da arte, em detrimento da alegoria. A formulação do conceito atual de símbolo como aquilo que se auto representa, que envolve o símbolo e o simbolizado, caminha ao lado da rejeição da alegoria, que ao contrário do simbólico, não prescinde do conceitual para a compreensão. Na visão romântica, a defesa do primeiro não se desvincula do privilégio do gênio capaz de realizar uma união perfeita entre o fenômeno e a ideia em completa liberdade, e da condena do racionalismo, que transformam a alegoria em suspeita, justamente por causa do seu excesso de referencialidade¹⁰¹.

Uma maneira de formular a distância entre o pensamento tradicional da estética e o argumento de Gadamer é portanto a que se manifesta entre a consciência estética, cujo nascimento é atribuído à reflexão kantiana, mas que percorre a reflexão sobre o belo até o presente, e a experiência estética, esgrimida por Gadamer como uma formulação mais conveniente para a compreensão da arte, mas não só da arte. Gadamer não nega que para Kant a relação essencial entre o sujeito e a obra de arte se ponha em funcionamento mediante o desinteresse, e tal relação tem

⁹⁸GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 66.

⁹⁹Ibidem. p. 65.

¹⁰⁰HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989. p. 9.

¹⁰¹GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. 76 - 87, passim.

sua justificação na coerência do sistema crítico. Para o projeto geral de Kant é necessário que o juízo estético permaneça desinteressado como possibilidade, e ao mesmo tempo que tenha uma possível conformidade a fins, de maneira que estimule o entendimento. O que Gadamer assinala, posicionando-se com isso na reflexão ontológica, é que partir desse desinteresse conduz a um erro. Se faz necessário recuar um passo atrás, para perceber que se trata, nesse caso, de um tipo particular de relação, que é resultado de uma operação crítica, e que portanto ela não tem nada de originária ou natural. A separação inaugurada por essa formulação da distinção estética se transforma e se radicaliza com a tentativa de Schiller de encontrar um fundamento objetivo para a beleza, e a função pedagógica da arte como formação da humanidade se transforma passo a passo em uma formação para a apreciação da arte¹⁰².

A objeção de Gadamer se compreende por isso melhor nessa distinção entre consciência e experiência, mas se por um lado o trabalho de definir a consciência estética parece ter adquirido até aqui alguma direção, resta ainda aprofundar no que se entende por experiência. Quando propõe o termo “experiência”, Gadamer evidentemente não se refere àquilo que as ciências naturais entendem como tal, e tampouco à suspensão do mundo que Schiller entendia como o agir do impulso lúdico. Também não se trata da vivência nem da aventura que, segundo foi exposto acima, adquirem o seu significado na forma de passado, como poderia sugerir a proximidade semântica contemporânea entre esses termos e a palavra experiência. Talvez seria mais apropriado dizer que se trata de todas essas coisas ao mesmo tempo, mas tal nível de vaguidade não seria tolerado por nenhum de nós. Seja concedida um pouco mais de paciência para que possa me explicar passo a passo.

O que Gadamer quer dizer com experiência é, primeiramente, uma ampliação significativa do acontecer em geral, e particularmente da arte, em que se destaca o caráter de continuidade da relação entre a compreensão da obra e o todo da compreensão do homem como ser histórico. Ao rejeitar a consciência estética, assim como a estética do gênio ou da vivência, Gadamer toma posição a favor da radical condição hermenêutica do homem, que significa que a compreensão não se detém perante determinação alguma, embora tenhamos sido educados (educação

¹⁰²GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 88.

que provém dessa mesma tradição) na convicção de que é possível classificar e separar sem contaminação mútua entre esferas autônomas de sentido. Este sentido da experiência é o fundamento da hermenêutica filosófica, e com ele pretende Gadamer diferenciar-se tanto da concepção tradicional da estética, quanto da hermenêutica romântica enquanto metodologia da interpretação.

A leitura de Gadamer começa pela analítica do juízo e avança por entre as diferentes leituras dos seus intérpretes, contemporâneos e posteriores, que acabaram calcificando posições extremas, como se a arte só devesse ser compreendida esteticamente, isto é, segundo padrões de ajuizamento válidos unicamente no campo da arte. Põe, com essa leitura, em evidência o caráter posterior da consciência hoje naturalizada, e a isso se refere quando diz que Kant “chega atrasado” ao acontecimento da arte, à constituição do objeto. Como já foi dito inúmeras vezes, o homem deve recuar, desistir da sua cultura, da sua historicidade moral e inclusive analítica para encontrar um ponto de vista desinteressado. Ele deve desistir da realidade sensível e histórica, e ficar reduzido ao mais básico da sua constituição antropológica, para assim poder realizar a distinção estética, o desbaste daquilo que o objeto contém de estritamente estético. “Na qualidade de consciência estética, ela é refletida a partir de todo o gosto determinante e determinado e representa, ela mesma, um grau zero de determinação. A essa consciência não vale mais a filiação da obra de arte com seu mundo, sendo que, ao contrário, a consciência estética é o centro que vivencia, a partir do qual se mede tudo o que é válido como arte.”¹⁰³ Para ser considerada esteticamente, a obra também precisa perder os laços com o mundo ao que pertence, e na medida em que se desvincula da sua história e do seu lugar, passa a ocupar o panteão de um gosto universal como aparece plasmado nos museus ou nas galerias. Nesse panorama, o verdadeiro formador de comunidade passa a ser a própria consciência estética, e não o fenômeno do gosto enquanto tal, e como Kant o havia definido, pois este se acha reduzido à singularidade da vivência pessoal da obra de arte. A esta concepção irá opor Gadamer a sua noção de *festin*. A característica de comunidade que a obra de arte encerra não é um dado antropológico e sim uma conjunção de presente e futuro que se experimenta entanto comunidade, e por isso exige participação e um tempo

¹⁰³GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 90.

que lhe é próprio. Como em uma celebração, um tempo particular e uma experiência comunitária pertencem ao verdadeiro ser da obra de arte.

O inconveniente da abstração estética é o de que a moralidade, o entendimento e o sensível, o mundo em uma palavra, já esta(vam) agindo enquanto o indivíduo realiza(va) qualquer esforço de desinteresse, e assim o sentido do que aparece na sua frente, já esta(va) dado antes que ele conseguisse completar conscientemente a operação do esvaziamento. Deve-se entender isso da mesma forma em que dizemos que uma festa acontece só para quem participa dela¹⁰⁴. O deter-se para ver, não é a simples percepção da forma solitária do que se encontra perante os olhos, mas é sempre um ver algo como..., formulação que é de autoria de Heidegger. Só chegamos a ver quando compreendemos, e compreender significa articular em alguma direção, em algum sentido, o que quer dizer em última instância que o conteúdo do que vemos e a sua forma, comportam uma unidade. Ora, esta unidade não deve ser compreendida como a apresentava Schiller, em termos de objetividade hermética e de heautonomia, posto que ela exige sempre participação.

Gadamer se refere à posterioridade da consciência estética em um outro texto de 1964, no contexto da sua consideração da atualidade da obra de arte:

quanto mais convincentemente se diz alguma coisa, tanto mais óbvia e natural parece a unidade, o caráter único dessa declaração: isto é, concentra àquele ao qual se interpela totalmente naquilo que se lhe diz, e lhe proíbe terminantemente passar a uma distanciada diferenciação estética. E é que a reflexão a respeito dos meios do dizer é secundária perante a intenção mais própria sobre o dito, e de uma forma geral, permanece ausente aí onde os homens se dizem algo mutuamente como presentes.¹⁰⁵

Nesta passagem se expressa a indiferenciação entre os meios do dizer e o propriamente dito, – entre a forma e o conteúdo, entre o desenho e a cor – que acontece sempre e quando se cumpra a atualidade da obra, que é sua condição essencial, aquilo que define seu caráter de obra de arte. Trata-se do que também

¹⁰⁴ GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 100.

¹⁰⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenêutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 61: cuanto más convincentemente se dice algo, tanto más obvia y natural parece la unicidad, el carácter único de esta declaración; es decir, concentra a aquél al que interpela totalmente en aquello que le dice, y le prohíbe terminantemente pasar a una distanciada diferenciación estética. Y es que la reflexión sobre los medios del decir es secundaria frente a la intención más propia sobre lo dicho, y por lo general, permanece ausente allí donde los hombres se dicen algo mutuamente como presentes.

define Gadamer como a “não-diferenciação estética”, a tarefa de síntese que a contemplação implica. Uma mensagem que se compreende imediatamente, não separa o que foi dito do gesto no rosto, do tom da voz, da posição das mãos ou da distância a que se encontra o interlocutor, e tampouco do nosso conhecimento prévio de quem a nós se dirige ou do que se espera que diga, embora possa contradizê-lo completamente. O que está na nossa frente e aquilo com o que nos comunicamos é tudo isso ao mesmo tempo, toda a informação, mais ou menos processada, mais ou menos consciente, que sintetizamos para poder participar da conversa.

Gadamer entende que Heidegger foi o autor de uma concepção mais conveniente à obra de arte, que a libera tanto da subjetividade do artista quanto do observador. De fato é fundamental considerar o pensamento de Heidegger para compreender a noção gadameriana de obra de arte, embora isto seja matéria para os capítulos seguintes. Gadamer pensa que a compreensão moderna da obra de arte se define a partir da estética kantiana, mas esquecendo o solo metafísico da ordem teleológica que estava presente na reflexão de Kant. Ao contrário, ela é pensada primeiramente como uma coisa entre outras coisas, como um ente entre outros entes, e só a partir do reconhecimento da sua existência como objeto se começa a pensar sobre sua significação. Quando a arte é liberada da sua relação com os outros entes através da diferenciação estética, ela se transforma no seu exato oposto, na contrapartida da realidade dos entes, que constituem o território da ciência, e portanto do conhecimento verdadeiro¹⁰⁶. Porém, a verdade da obra de arte, não pode ser pensada como separada do seu suporte material, daquilo que percebemos sensorialmente, embora seja esta existência material a única demonstrável. Interessa por isso o exemplo que Heidegger expõe no seu texto *O nascimento da obra de arte* em que em uma tela de Van Gogh, estão representados um par de sapatos de camponês. A respeito desse quadro diz Gadamer: “Todo o mundo da vida camponesa está nesses sapatos. Esta é a realização da arte que faz aparecer aqui a verdade do ente. O aparecer da verdade tal e como acontece na obra só pode pensar-se partindo desta [realização] e em nenhum caso a partir da coisa

¹⁰⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002 p. 101. Nessa e em todas as citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol.

entanto infraestrutura”¹⁰⁷. Não importa que o representado na tela seja um sapato, interessa sim o mundo que ela descobre. A obra de arte só se torna objeto quando ela é privada do seu mundo, isto é, do mundo que está nela presente, isto é, quando é retirada da continuidade para formar parte da consciência estética. Lembremos que Heidegger define a obra de arte em termos da disputa entre “mundo” e “terra”. Se o que se abre na obra de arte é um mundo, entendido como o que se abre na obra, o conceito de terra se lhe opõe ao designar o seu caráter de encerrar em si. A tela de van Gogh não é uma referência ao mundo camponês que existe fora dela, mas antes ela contém um mundo. Pouco importa o nível de correspondência que ele possa ter com outras formas de perceber o mundo camponês. Estamos falando do que em outros textos define Gadamer como o “a mais” de sentido da obra de arte. Nela fica simultaneamente aberto e encerrado (contido) um mundo, que nunca existiu dessa forma, e que não pode ser tratado em termos de referência a um outro mundo (o camponês, por exemplo) real. A tensão entre o que é aberto e a inescrutabilidade do que está encerrado, constitui a verdade da obra de arte, e por isso Heidegger a denomina *aletheia*, pois é ao mesmo tempo um ocultar e desocultar, ou um abrir e encerrar, ou também uma possibilidade e uma resistência. Trata-se de um mundo que tem encontrado, como o expressa Gadamer nesse mesmo texto, na obra a sua existência terrenal, material, e esse mundo é um acontecimento original, uma novidade no que efetivamente existe: a obra se sustenta em si mesma. Ela é um ocultar e um mostrar simultâneos, e não um simples portador de sentido, pois o seu sentido mesmo está na sua insubstituibilidade, em seu estar aí¹⁰⁸. Com efeito, a obra é melhor definida como uma *conformação* (Gebilde), a detenção da correnteza fugidia das palavras, das cores, formas, sons ou movimentos, que se encontra contudo aí, em sua impossibilidade, erguida em sua unidade própria, nova inclusive para o seu produtor¹⁰⁹. Sua presença como conformação, o fato de que ela se encontre aí é o que impede que lhe atribuamos um sentido subjetivo, ela se impõe, e por isso pode ser considerada um símbolo: ela não somente remete a um significado, mas antes o faz estar presente, o repre-

¹⁰⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002: Todo el mundo de la vida campesina está en estos zapatos. Esta es la realización del arte que hace aparecer aquí la verdad de lo ente. El aparecer de la verdad tal como acontece en la obra sólo se puede pensar desde ésta y en ningún caso desde la cosa entanto infraestructura.

¹⁰⁸ GADAMER, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 87.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 88.

senta. Pensando nesse sentido da obra, podemos ver que representação, para Gadamer, não significa “estar por outra coisa”, ou seja, substituir alguma outra realidade. O que está representado, está aí absolutamente, não é o substituto de outra existência, de uma realidade prévia. Os melhores exemplos do que Gadamer quer dizer com este estar aí, continuam sendo religiosos: na palavra de Cristo na última ceia, pão e vinho não são uma representação, e sim seus próprios carne e sangue, igual que na arte antiga a figura de um deus não é simplesmente uma figura, mas a presença do deus mesmo. Um quadro pintado por Picasso e outro por Velásquez, nunca serão versões diferentes do mesmo tema, nem sequer quando um pretenda ser uma versão do outro, pois cada um constitui uma conformação única e diferente. A arte não pode ser representação no sentido de substituição, nem sequer quando o que se substitui são ideias, como acreditava Hegel. A arte não é uma passagem ou uma ponte para um significado alcançável através dela, não é uma alegoria que faça pensar em outra coisa com o objetivo de compreendê-la; longe disso, o que faz da arte um símbolo propriamente dito, é que ela mostra em si seu sentido ao representá-lo. A arte é auto representação. Este é o ponto em que o simbólico da arte enlaça com o seu caráter de jogo. O conceito de jogo é a metáfora com a qual Gadamer expressa o trabalho da contemplação construtiva. Quem compreende uma obra de arte não se posiciona passivamente, mas se entrega ao jogo de reflexão que está presente na obra, pois esta exige de nós que participemos ativamente da construção. Isto é o que se referia acima como o deter-se, em que a obra não está fechada hermeticamente. Se o estivesse, só poderíamos reconhecer seus caracteres externos, tais como forma, ou cor, ou dimensão, sendo capazes de descrevê-la em termos técnicos. Ela possui sim, uma identidade hermenêutica, no sentido de que há nela algo a ser compreendido, uma legalidade cuja finalidade é sua própria representação.

Com isto Gadamer se encontra ao mesmo tempo muito próximo e muito distante de Kant. A diferença do que aconteceu com a estética que nasceu em Kant, a característica fundamental da obra de arte, é que esta não se apresenta como tal para o sujeito devido a sua indeterminação objetiva; ela é reconhecida imediatamente como obra de arte devido a sua característica essencial: o seu ser mimético. Desse modo se diferencia uma obra de arte de qualquer outra arte (*techné*). Na (bela) arte se leva algo à sua representação, para que esse algo apare-

ça em sua plenitude sensível, e nisso consiste a mimesis¹¹⁰. Traduzir mimesis como imitação só pode levar a confusões. A arte é possível, diz Gadamer remetendo à sua leitura da concepção aristotélica, porque a natureza deixa um vazio que o espírito humano pode configurar¹¹¹. O produto artístico, diferente do mecânico por exemplo, não tem um fim de uso além da contemplação. A função ontológica da contemplação do belo, a diferença do que acontecia na estética romântica, não é a contraposição com a realidade, mas antes, a de “fechar o abismo aberto entre o ideal e o real”¹¹².

Atualidade significa nem mais nem menos que o caráter presente da obra, que é sempre uma confrontação com o outro e ao mesmo tempo com nós mesmos. A obra de arte, ou a conformação (Gebilde), como ele prefere chamá-la, assume para Gadamer a mesma imediatidade que uma conversa, se é que ela contém algo de verdade. Como em uma conversa, se fala sempre sobre alguma coisa, que não é uma referência externa, sensível, por assim dizer. O que acontece na obra de arte não é uma representação (Vorstellung) e sim uma apresentação (Darstellung), um tornar-se no próprio ato de aparecer: aquilo a respeito do que se fala na obra de arte está na construção, na conformação da obra e não fora dela. Por isso sentimos que em uma obra de arte há alguma coisa que entender, embora não sejamos capazes de nomeá-lo em um conceito ou uma expressão determinada. Se a obra de arte é sempre contemporânea da sua apreciação, ela não pode ser nunca completamente definida.

Mas isso não significa um retorno ao conceito de gênio como o indeterminado ou inconsciente que reivindicava o romantismo. Em seu livro *A atualidade do belo*, Gadamer chama a atenção para a atuação da consciência histórica e da reflexividade do homem moderno como formas de compreender essa atualidade no que se refere à arte contemporânea. Ao definir a consciência histórica, Gadamer ressalta contudo que não se trata de uma postura metodológica especial ou erudita, mas, um pouco na chave do que Costa Lima chamava “esquemas culturais”, de uma espécie de instrumentação da espiritualidade dos nossos sentidos

¹¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 92.

¹¹¹ Ibidem. p. 48.

¹¹² Ibidem. p. 52.

que determina de antemão a nossa experiência da arte¹¹³. Esta determinação não deve pensar-se em termos de consciência estética, como se fosse possível isolar as virtudes técnicas de uma obra de arte, e por isso Gadamer insiste em retomar a amplitude que correspondia à visão kantiana do belo.

O significado da obra de arte é mais do que a sua mensagem, mais do que a forma como a mensagem é transmitida, e mais do que uma referência ao seu contexto histórico de produção. A experiência estética, diferente do juízo reflexivo, é simultânea ao encontro com a obra embora não se reduza ao instante. Sua impressão é duradoura e portanto inclui também o momento crítico, no qual se distinguem suas qualidades formais ou históricas. A linguagem da obra de arte é a do “excesso de sentido”¹¹⁴ que “abre a profundidade histórica do próprio presente”¹¹⁵. Não existem espectadores desinteressados de uma obra de arte porque a sua essência, ou seja aquilo que faz com que a reconheçamos como tal, é uma determinada relação com aquele que a confronta e com o mundo em que ambos existem. E mesmo sem referir-se particularmente à obra de arte, o olhar ou perceber nunca é a simples contemplação daquilo que está “dado”, mas antes se parece mais ao ver “algo como...”. O olhar sempre “põe” aquilo que não está presente no dado¹¹⁶, e o contrário, o olhar puramente estético, é uma abstração artificial do fenômeno que ignora que a percepção sempre envolve significação. O “a mais” de sentido da obra de arte pode ser também definido como um “mostrar” alguma coisa, e nesse “mostrar” reside a sua verdade. A alternativa à consciência estética que dilui a obra de arte em uma suspensão momentânea do mundo, é a continuidade da experiência na qual se vive o encontro com ela. Gadamer é taxativo ao dizer que não somos jogados pela experiência da arte em um mundo alheio por via de um feitiço que suspende a realidade. A surpresa e a elevação da própria existência que supõe a experiência estética só são possíveis no encontro com si mesmo, na continuidade de sentido capaz de pôr em evidência a diferença e a continuidade.

¹¹³ GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 44.

¹¹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. 3 ed. Madrid: Tecnos, 2006. p. 61

¹¹⁵ Ibidem.: “abre la profundidad histórica del propio presente”.

¹¹⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. p. 95.