
Provided for non-commercial research and education use.

Not for reproduction, distribution or commercial use.

“O” problema da estética: uma reflexão a partir do problema do conhecimento

Grupillo, Arthur

Pages 2303-2328

ARTICLE DOI https://doi.org/10.17990/RPF/2019_75_4_2303

Modelos e Metáforas: Arte e Ciência

Models and Metaphors: Art and Science

Álvaro Balsas; Yolanda Espiña (Eds.)

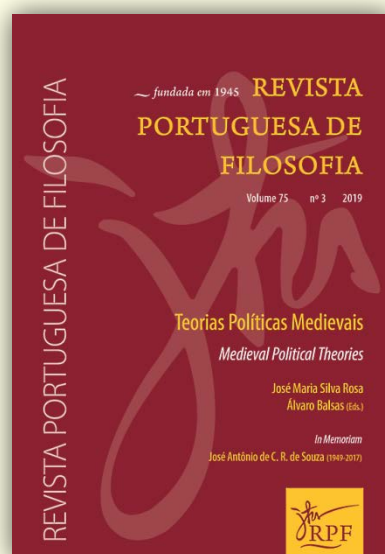
75, Issue 4, 2019

ISSUE DOI [10.17990/RPF/2019_75_4_0000](https://doi.org/10.17990/RPF/2019_75_4_0000)

Your article is protected by copyright © and all rights are held exclusively by *Aletheia – Associação Científica e Cultural*. This e-offprint is furnished for personal use only (for non-commercial research and education use) and shall not be self-archived in electronic repositories. Other uses, including reproduction and distribution, or selling or licensing copies, or posting to personal, institutional or third party websites are prohibited.

If you wish to self-archive your article, contact us to require the written permission of the RPF's editor. For the use of any article or a part of it, the norms stipulated by the copyright law in vigour are applicable.

Authors requiring further information regarding Revista Portuguesa de Filosofia archiving and manuscript policies are encouraged to visit: <http://www.rpf.pt>



“O” problema da estética: uma reflexão a partir do problema do conhecimento

ARTHUR GRUPILLO*

Abstract

Just as Ernst Cassirer tried to formulate the complete problem of modern philosophy as “the” problem of knowledge, we would like to entertain the hypothesis that there is also a single problem that could merit the name of “the” problem of Aesthetics. For this, we start from Adorno’s assumption that the problematics of the Theory of Knowledge recurs “immediately” in Aesthetics, and we develop it along a set of thinkers and philosophical movements. We seek to articulate both analytical and historical aspects. Because of the immediacy of the problem, it is especially interesting to notice how multiple and insufficient are the metaphors that different thinkers applied to formulate it.

Keywords: aesthetics, art, knowledge, main problem, metaphor.

A problemática da teoria do conhecimento ressurgue
imediatamente na estética.¹

1. Introdução

O que surpreende e seduz na arte não é apenas a sua resistência em reduzir-se a um conteúdo conceitual, mas sim que, nesta resistência, ela procura realizar a tarefa do conceito melhor do que ele mesmo. Esta pretensão de validade, aliada, portanto, a uma pretensão de ambiguidade, conduz a uma circunstância teórica dificilmente estável, pois embora o estético pareça colocar-se, enquanto domínio de validade próprio, ao lado de outros âmbitos da realidade e do comportamento humano, ele muitas vezes julgou-se, na história da filosofia, capaz de negar-se enquanto mero âmbito e, em sua pretensão de ambiguidade, de reunir os demais âmbitos da realidade e do homem cindidos. Que metáfora lhe seria adequada? Tratar-se-ia de uma parte que ao mesmo

* Universidade Federal de Sergipe, Brasil.
✉ aegrupillo@gmail.com

1. Theodor W. Adorno, “Ästhetische Theorie: Frühe Einleitung”, in *Gesammelte Schriften Bd 7* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 493.

tempo catalisa outras partes num todo. Para usar a imagem desgastada de uma ponte, diríamos que esta não pertence a nenhuma das cidades que liga e, no entanto, pertence a este lado a parte da ponte que sobre ele se apoia, enquanto a outra parte pertence à outra margem, a que conduz.

De início, o que parece relativamente claro, desde Baumgarten, Kant até Nietzsche, e que Adorno sentenciou no *motto* acima destacado, é o antagonismo de princípio entre estética e epistemologia, de que passaremos à discussão logo a seguir. Mas, é preciso repeti-lo, isso não é o mais surpreendente. Difícil é compreender e tornar transparente ao espírito – o que o *motto* esconde e revela, a saber, a problemática comum – como, e por que, esta aversão química é apenas o efeito eletivo de uma afinidade maior da arte com a própria vida, consequentemente com aquilo que o conhecimento almeja: a verdade. À precariedade de uma práxis racionalizada pelo conhecimento teórico contrapõe-se uma plenitude vital, celebrada na arte. E a isso se deve, como uma dupla pretensão, seu caráter, por assim dizer, irônico, simultaneamente não-cognitivo e cognitivo, diante do qual a estética filosófica, por sua fidelidade ao conceito, sente-se repugnar, mas também atrair, como se a figura da tentação, ou das afinidades eletivas de um triângulo amoroso, pudesse socorrer as insuficiências da metáfora espacial.

Essa ambiguidade incomoda até o âmag o leitor atento, e dela são vítimas conscientes muitos filósofos de primeira classe, quase como se não fosse possível superá-la. Tomemos um exemplo. No fim de sua vida, o experiente Merleau-Ponty deu forma a um de seus mais brilhantes escritos, publicado com o título “O olho e o espírito”. O texto começa por um repúdio do dualismo cartesiano e, consequentemente, da ciência experimental, para quem o mundo outra coisa não é, se não um objeto ‘x’, que Kant denominaria “objeto transcendental”. Contra isso, exorta o autor, “é preciso que o pensamento da ciência torne a se colocar num “há” prévio”, isto é, retorne ao corpo que o situa no mundo, “não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu”.² Somente assim “o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia...”³ Ora, para Merleau-Ponty, somente a arte, especialmente a pintura, manteve-se de olhos, atentos e inocentes, neste

2. Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, trans. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), 14.

3. Ibid., 15.

sentido bruto do mundo. Ele a distingue das artes do homem que fala, isto é, a do escritor e a do filósofo, em virtude da responsabilidade e do compromisso com a ação dessas últimas; distingue-a também da música, por razões menos claras, e conclui que “o pintor é o único a ter direito de olhar as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude.”⁴ A ambiguidade encontra-se muitas vezes velada. Ao contrário do pintor, que se retira para as montanhas a fim de retratar batalhas, enquanto a planície se destrói, o filósofo só pode envergonhar-se e partir para a ação. Curiosamente, embora a palavra de ordem do conhecimento e da ação perca a virtude para o artista, se a ciência aprendesse a olhar como o pintor, com o espírito dos olhos, seria uma ciência melhor, alegre e improvisadora, capaz de ponderar sobre as coisas e tornar-se filosofia, quem sabe até capaz, também, de agir melhor. Que grande enigma parece nos ter legado Merleau-Ponty! Que enorme desafio compreender como a arte pode distinguir-se da ciência e da filosofia e, por outro lado, auxiliar a ciência a tornar-se filosofia, como se depois deste contato nenhuma delas permanecesse a mesma, nem filosofia, nem ciência, nem arte. Como se a filosofia, sem as outras duas, ainda não tivesse atingido sua meta imanente. E como se, fora da totalidade restaurada, também arte e ciência ficassem incompletas, embora cumpra à arte ensinar a ciência a tornar-se filosofia, e a filosofia, a tornar-se ela mesma. O presente artigo procurará elaborar a consciência deste paradoxo restaurador, para o qual Merleau-Ponty arriscou a complicada metáfora, também química, da persistência da água-mãe no cristal.

Já Thomas Mann havia retirado ao romantismo o privilégio da ironia, atribuindo-o à arte como um todo, ao mesmo tempo mediada e mediadora: “É certo que a posição central e mediadora da arte, entre o intelecto e a vida, torna-a inteiramente oriunda da esfera irônica... ironia é sempre ironia a ambos os lados; ela se dirige tanto contra a vida quanto contra o intelecto.”⁵ Por outro lado, Hegel tentou, num gesto de ironia dupla, elevar essa ironia ao nível do conceito, e com isso eliminou grande parte de sua ambiguidade, bem como do seu caráter mediador. Como veremos, é em Kant, ainda mais que na estética do neokantismo, que a arte reitera obstinadamente seu direito a esse lugar ambíguo, ou duplo

4. Ibid., 15.

5. Thomas Mann, *Reflections of a Nonpolitical Man*, trans. Walter D. Morris (New York: Ungar, 1983), 422.

lugar, e mantém-se, como uma ponte que ao mesmo tempo é margem, no cerne do que gostaríamos de trabalhar sob o auspício dessa rubrica tão vaga quanto complexa – “o” problema da estética – de que o momento da diferenciação, sobretudo em relação à epistemologia, é apenas a porta de entrada.

Se é verdade que a filosofia, ao contrário das ciências ditas exatas, não colheu ainda o fruto único de muitos séculos de cultivo da reflexão, também é verdade que poucas disciplinas têm tanta clareza e consenso a respeito do seu problema. A diversidade retesada dos resultados alcançados pelos filósofos, tão escarnecida, não seria possível sem as recíprocas convicções de que são todas respostas a um mesmíssimo problema. Alguns eminentes pesquisadores se dedicaram, não sem riscos, à exposição dessa tendência filosófica ao problema elementar ou fundamental, de que *O Problema do Conhecimento* [*Das Erkenntnisproblem*], de Ernst Cassirer, é um exemplo insigne. O subtítulo “na filosofia e na ciência modernas” não esconde sua redundância, quando ele cedo reconhece que são precisamente “todos os afãs do pensamento moderno” que “tendem, em último resultado, a dar solução a um problema supremo e comum”.⁶

Tal problema não deixa de ter relação com o pensamento antigo, é claro, pois este igualmente não escapou de fascinar-se por certa “ilusão do conceito”. Também a velha filosofia não pretendia com os termos “matéria” ou “átomo”, por exemplo, outra coisa senão significar os meios “com ajuda dos quais o pensamento adquire e assegura seu senhorio sobre os fenômenos”, e que são constantemente oprimidos pela tentação de reverter-se em “poderes próprios e independentes”. Estes conceitos, quando ingenuamente não se tomavam por fiéis porta-vozes do real, não raro costumavam, hipostasiados, converter-se na *própria realidade* (Platão), sem que os antigos tomassem primeiro consciência do problema que reside em sua *realidade própria* (Kant).

Na verdade, questionamentos de natureza epistemológica vieram à tona inclusive muito antes do excitante século IV a.C., desde que Xenófanes se perguntou se as musas de Homero e Hesíodo não poderiam estar enganando os poetas, e assim minava a base do “conhecer com certeza” (*sapha eidenai*).⁷ Porém, no geral, incertezas desse tipo levaram menos à investigação da certeza ou autocertificação subjetiva do que aos acidentes da

6. Ernst Cassirer, *El Problema del Conocimiento: en la filosofía y en la ciencia modernas*, trans. Wenceslao Roces (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 7.

7. James H. Leshner, “Xenophanes Scepticism”, *Phronesis*, no. 23, (1978): 1-21.

persuasão ou, como um antípoda, à hipóstase da realidade matemática ou mesmo ao ceticismo. Temos vários indícios para acreditar que os primeiros pensadores se debatiam entre o relativismo e a verdade bem redonda, e que a realidade do provável, ou do semelhante à verdade, tardou em ganhar estatuto próprio. Naturalmente, uma declaração como esta pode destoar do reconhecimento da tradição retórica grega e sua doutrina do *eikos*, que teve em Tísias e Górgias seus primeiros representantes.⁸ No entanto, além de *eikos* significar tanto verossimilhança quanto simplesmente *credibilidade* em relação aos ouvintes,⁹ são famosos os fragmentos de um escrito, e não discurso, em que Górgias defende sua concepção filosófica, e que se chama explicitamente *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ Περὶ φύσεως* (*Sobre o não-ser ou sobre a natureza*), provavelmente em oposição a Parmênides, onde se lê que: primeiro, nada existe. Segundo, ainda que algo existisse, não seria concebível. Terceiro, mesmo que fosse concebível, não poderia ser comunicado a outro.¹⁰ A força da argumentação verossímil não está em sua plausibilidade objetiva, mas antes em sua instrumentabilidade, já que o pensamento do ser e do não-ser leva, afinal, a um beco sem saída.¹¹ Assim, embora divergentes quanto à constituição do real, e muitos, incluindo os primeiros retóricos sofistas, não tenham recusado utilidade prática às opiniões plausíveis dos mortais, não admitem, por isso, a possibilidade de *realidades rivais*.¹² O subjetivismo, noção filosófica geral segundo a qual a realidade é *relativa* ao sujeito, somente começa a deixar de implicar relativismo com a dúvida metódica de Descartes e, com Kant, quer suplantar, pela autocertificação crítica, a incerteza e o dogmatismo.

Deve-se à época essencialmente moderna esse manejar dos conteúdos empíricos mediante o ato prévio de assegurar-se dos critérios e leis a que

8. Platão, *Fedro*, trans. J. Ribeiro Ferreira (Lisboa: Verbo, 1973), 267a.
9. Øivind Andersen, *Im Garten der Rhetorik: Die Kunst der Rede in der Antike* (Darmstadt: WBG, 2001), 140.
10. Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. Walther Kranz (Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1952). Gomperz chega a falar do “reputado niilismo filosófico de Górgias”, que o distingue da retórica tal como concebida a partir de Aristóteles. Conferir Heinrich Gomperz, *Sophistik und Rhetorik* (Stuttgart: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1965).
11. Gudrun Fey, *Das ethische Dilemma der Rhetorik in der Antike und der Neuzeit* (Stuttgart: Rhetor Verlag, 1990), 22-23.
12. Edward Hussey, “The beginnings of epistemology: from Homer to Philolaus”, in *Companions to ancient thought 1: Epistemology*, ed. Stephen Everson (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 11-38.

hão de modelar-se, isto é, mediante um projeto ou imagem do mundo.¹³ Tal asseguramento não deixa de comportar também uma perda, talvez irreparável. Esta perda habita o âmagô do *problema do conhecimento*, assim resumido por Cassirer:

Se o conhecimento não é já pura e simplesmente a cópia da realidade sensível concreta, se é uma forma originária própria, que se trata de ir cunhando e impondo pouco a pouco à contradição e à resistência dos fatos soltos, cai por terra com isso o que até agora vinha servindo de base à certeza de nossas representações. Já não podemos compará-las diretamente com seus “originais”, quer dizer, com as coisas do mundo exterior, mas temos que descobrir nelas mesmas a característica e a regra imanente que lhes dá firmeza e necessidade.¹⁴

Tal estrutura é análoga à que desejamos colocar sob a rubrica de “o problema” da estética, pois há que se saber se a forma estética é uma forma originária. Se revela a *própria realidade* ou se constitui uma *realidade própria*; ou ainda: se é veículo da verdade (ou produz verdades) ou se tem em si mesma seus critérios e leis, seu mundo próprio, e nenhum princípio exterior lhe deva ser imposto. Obviamente, só há estética, *enquanto disciplina da filosofia*, porque existe seu problema e, uma vez resolvido, não existiria mais estética. Por isso, o pensamento que vê na forma estética, *enquanto experiência*, o veículo da verdade, ou uma produção de verdades, procura ou despedir a estética (filosófica), pôr um ponto final a seu problema, “superá-lo”, para dizer em vocabulário filosófico específico, ou assume, no mínimo, uma relação ambígua com ele.

No interior do problema, algumas teses apoiam-se em argumentos, outras, não. E isso nem tanto por não se poderem dar as últimas razões de uma tese quanto pelo fato óbvio de que, no domínio da estética, mais que em qualquer outra disciplina da filosofia, lançamos mão de intuições, evidências e experiências particulares, ao mesmo tempo em que descartamos o que se mostra contraintuitivo, pois se trata, acima de tudo, de uma reflexão sobre nosso modo de perceber, sentir e julgar experiências sensíveis. Isso não significa que o estético esteja perdido para a filosofia, pois intuições estão presentes em toda parte na argumentação filosófica. Quer dizer apenas que, aqui, elas são mais abundantes e reivindicam mais enfaticamente os seus direitos.

13. Martin Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes”, in *Gesamtausgabe*. Bd. 5. *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977), 75-113.

14. Cassirer, *El Problema del Conocimiento*, 12.

Nisso já enunciamos um possível ponto de partida para esclarecimento do problema, a saber, que se trata de uma reflexão filosófica, com distintas respostas, sobre nosso modo de perceber, sentir e julgar experiências sensíveis. Se essa formulação parece por demais subjetivista, se à primeira vista parecer que “perceber, sentir e julgar” são termos que associam este núcleo a uma filosofia da subjetividade, então a coisa caminha, sintomaticamente, na direção errada. Para Hegel, por exemplo, embora a arte não deva ser reduzida ao seu ser-sensível imediato, ela é fundamentalmente *aparecer*. Heidegger, de outro lado, que insistiu sobre a arte como acontecimento da verdade, não deixou de enfatizar que o ser da obra permanece ligado ao jogo do seu aparecer. O núcleo consensual parece residir, por mais díspares que sejam os filósofos entre si, no caráter sensível daquilo que interessa à reflexão estética, e com o que aquelas três relações se tornam filosoficamente relevantes.

A primeira é ineludível: a relação fundamental com o que é sensível é *perceber*, e isso não carece de fundamentação. Talvez a segunda, o *sentir*, não o fosse, no caso da percepção indiferente. Porém, logo que adjetivamos a percepção enquanto percepção estética, tão logo se vê que o segundo elemento é também constitutivo. Uma experiência estética jamais se dá na indiferença e no tédio. Por fim, a terceira relação com o que é sensível, *julgar*, traz à tona o problema, o problema da estética que procurávamos. Retomando nosso *motto* inicial, é preciso lembrar que apenas “imediatamente” o problema da estética é acessível em si mesmo. A fim de torná-lo explícito, devemos, primeiro, expor sua problemática comum com o conhecimento e, a seguir, com a própria razão.

2. A diferenciação entre estética e conhecimento

A questão do juízo introduz, pela primeira vez, um elemento conceitual na reflexão sobre uma relação sensível e estética ao mundo. A introdução desse elemento é como a inoculação de um vírus, pois contamina todo aquele prévio pano de fundo aproblemático quanto ao perceber e, talvez, ao sentir. O problema começa a ganhar dimensões insuspeitadas. Vêm à tona, com a questão do juízo, todos os elementos que o compõem: linguagem, sintaxe, operadores lógicos, referência a entidades, valor (de verdade, gramaticalidade, etc...), consciência de si; e passa então a

primeiro plano o problema da constituição proposicional da percepção.¹⁵ Surge a seguinte pergunta: pode haver percepção sem juízo? E todo o problema ganha estatuto conceitual. Não se trata mais das evidências da percepção, mas de saber, de um ponto de vista principalmente conceitual, se são *possíveis* percepções sem conceitos e desligadas de juízos. Ocorre um salto quântico do problema, por assim dizer; a questão passa a incidir sobre se a ideia, não as evidências, de uma percepção não-proposicional contradiz o pensamento. Dito de outro modo, o transcendental descobre a estética e irá submetê-la a seu rigoroso tribunal, onde a razão é a instância suprema.

Com o ponto de vista transcendental, entra em jogo um matiz psicológico (uma filosofia da mente, se se quiser) e uma modulação antropológica, reunidos para a distinção entre percepção estética (humana) e outras formas de percepção. Quando perguntamos pelas condições de possibilidade da percepção, o elemento autorreferente do sentir, isto é, do perceber o perceber, que estava latente, ganha estatuto conceitual. O perceber é referido à consciência. Apenas uma mente capaz (matiz psicológico) de autoconsciência (modulação antropológica) pode perceber esteticamente, na medida em que a percepção estética não é somente percepção de algo, como o cão percebe o gato, como a fome percebe a maçã, mas percepção de algo *como* algo.

Todo ser vivente que pode perceber possui a capacidade para *perceber algo*. Mas apenas seres que podem conhecer conceitualmente têm a capacidade para *perceber que*, o que apenas está presente em conexão com a capacidade para *perceber como*. O cão que persegue o gato árvore acima vê e fareja o gato sem perceber *que* o gato está na árvore.¹⁶

De fato, para que o cão percebesse *que* o gato está na árvore, era preciso que fosse dotado de uma linguagem de proposições. Mas a coisa não é tão simples quanto parece. É estranho duvidar de que o cão perceba *que* o que ele percebe é um gato, pois seria surpreendente que os cães sempre perseguissem gatos e não, cobras. A ideia, de sabor kantiano, de que na ausência de conceitos intelectuais resta apenas um caos de sensação leva a conclusões contraintuitivas deste tipo. É por isso que, por exemplo, a justificação da existência de um “sentido comum”, para

15. Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, trans. John Farrell (Stanford: Stanford University Press, 2005), 24.

16. *Ibid.*, 25.

Santo Tomás de Aquino, não é baseada no conhecimento objetivo e suas condições, mas na observação e discernimento do agir (movimento) dos animais e suas condições.¹⁷ É por isso que, em sentido contrário, a fenomenologia procura discernir um tipo de síntese passiva vital, um campo já organizado da percepção, pois, se assim não fosse, não poderia haver psiquismo animal de qualquer espécie. O que acontece é que os cães policiais, por exemplo, quando simulam uma operação, não sabem que estão simulando, atacam normalmente. Diante dum espelho, o cão cheira o focinho de sua imagem, com uma desconfiada reação. Há argumentos em defesa de que uma linguagem proposicional é necessária à percepção estética.¹⁸ Diríamos que é preciso poder distinguir original de representação, é preciso, entre outras coisas, não ser um estúpido nem um recém-nascido, e também não querer abocanhar, como os pássaros, as uvas do pintor, para perceber esteticamente. Tal distinção é análoga à que é introduzida pelo conceito de fenômeno na epistemologia, responsável pelo problema do conhecimento.

A distinção entre essência e aparência é muito antiga, e desde Platão já estava configurada em linhas gerais e amparada por argumentos bastante sólidos, erigida sobre aporias a que uma indistinção entre essas duas coisas poderia levar. Só que Platão, ao repudiar as aparências como falsas, transformou as suas Ideias na *própria realidade*, ao contrário da epistemologia moderna, que chama a atenção para a *realidade própria* do que pode ser conhecido, independentemente do que seja a própria realidade para além das aparências. A problemática comum entre estética e epistemologia deixa-se entrever assim: ambas têm que ver com a auto-certificação do homem, da ciência e da arte moderna, que pela primeira vez foram capazes de apontar o real *para mim* (ou para nós) sem deixar o que disso resulta na sombra da opinião, como o fez Protágoras, mas, pelo contrário, fundando nesse *para mim* (ou para nós) a realidade própria do homem, da ciência e da arte.

-
17. Arthur Grupillo, “A ovelha não foge porque o lobo não é belo, mas porque é seu inimigo natural: os fracassos de Kant e as fronteiras entre o estético e o metafísico-religioso”, *Perspectiva Filosófica*, no. 1, v. 44, (2017): 87-117.
 18. Neste caso, o “problema da estética” torna-se simplesmente outra variante do problema do realismo em relação a afirmações: “Numa variedade de áreas diferentes emerge sempre uma disputa filosófica do mesmo caráter geral: a disputa a favor ou contra o realismo concernente a afirmações [*statements*] no interior de um dado assunto-matéria ou, melhor, afirmações de um certo tipo geral.” Michael Dummett, *Truth and Other Enigmas* (Cambridge: Harvard University Press, 1978), 358.

Não por acaso, na modernidade, o próprio problema da estética se torna tema para as obras de arte, a ponto de, para alguns, colocar em risco seu caráter eminentemente sensível. Num quadro de Picasso, pinta-se um objeto ou um evento e ao mesmo tempo o modo como a pintura pinta esse objeto ou esse evento. Na pena de um Baudelaire, Pessoa ou João Cabral, poemas são verdadeiras reflexões estéticas. Mas, ao contrário do filósofo, o poeta não parte de sua própria reflexão, mas de um objeto ou de um evento, de um aparecer. Seja uma maçã, uma usina de açúcar ou a trajetória que o rio percorre até o mar, enquanto fala do objeto de sua percepção, Cabral tematiza, nos poemas, o modo como a poesia percebe, e isso dá densidade à sua poesia, ao mesmo tempo em que traduz a sua visão do real: a realidade é densa, a vida é espessa. Espessidão se refere à coisa e ao modo de ver a coisa, entrelaçados. Nisso, a filosofia e a própria arte se correspondem pelas teses em jogo no problema da estética, que parecem reduzir-se a três. Numa explicação particularmente feliz, o crítico literário Antonio Cândido disse, a respeito das artes literárias, que:

[...] poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo.¹⁹

De acordo com as definições de Cândido, todos três seriam casos da visão de mundo moderna, na medida em que enfrentam o problema da relação entre palavra poética e realidade pelas possibilidades e limites da expressão. Tomando esse dualismo como pedra angular, ele parece ter razão em que estas seriam as três posturas básicas de relacionar seus dois componentes: superioridade, inferioridade e equivalência. Mas não é verdade que, dentre as respostas ao problema da estética, todas se encontrem no dualismo. Pelo contrário, algumas filosofias despedem a estética, como despedem a epistemologia. Isso não significa, a rigor, que abandonam a reflexão sobre a arte ou sobre o conhecimento, mas somente que se recusam a ver neles uma *realidade própria*. Embora toda

19. Antonio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975), 57.

sua argúcia filosófica, escapa ao crítico literário que, por exemplo, mesmo que os poemas românticos pareçam cantar uma natureza para além dos limites da palavra, isso não implica que enunciem apenas uma realidade própria, pois a própria realidade pode ser esse fracasso, a cada vez. Daí que aquelas três posturas, quando não referidas ao estilo dos escritores, mas às metafísicas que lhe subjazem, possam ser mais bem descritas. É o caso da tríplice classificação de Badiou, muito semelhante à de Cândido. Segundo ele, haveria três esquemas básicos de entrelaçamento entre arte e filosofia, e como tal enlace é pensado nos termos da relação da arte com a verdade, ele toca o âmago do problema da estética.

Em primeiro lugar, há o esquema didático. “Sua tese é que a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior”.²⁰ Platão e o marxismo cairiam nesse esquema, pois nele a arte encontra-se sob o controle dos efeitos públicos da aparência, regulamentados de fora por uma verdade em si não-artística: no caso de Platão, a Ideia, totalmente destituída de aparência, no caso do marxismo, a realidade emancipada, cuja verdade a arte deve refletir, sob o preço de se tornar ficção ou mero subjetivismo burguês. Para além do que nos esclarece Badiou, é preciso dizer que, no caso específico de Platão, tal perspectiva leva a uma verdadeira aporia, e mina até mesmo a possibilidade de uma utilização didática da arte, pois se esta se encontra fora da verdade, então ela de fato não pode falar verdadeiramente. Assim colocada, a oposição simplesmente *inverte* os polos da relação.²¹

Em segundo lugar, há o esquema romântico. “Sua tese é de que *unicamente* a arte está apta à verdade”. Ela tornaria efetivo o que o pensamento filosófico só pode apontar de modo indireto: o fracasso dos conceitos, a objetividade ontológica de um aparecer deixado à própria sorte, sem violência por parte dos programas cognitivos do juízo. Pode-se encontrar tal esquema na hermenêutica alemã, sobretudo em Heidegger. No primeiro esquema, a arte não possui qualquer realidade; no segundo, é a própria realidade. No primeiro caso, não se coloca o problema da estética; no segundo, ele é *superado* [überwunden]. No primeiro, a estética é negada; no segundo, despedida.²²

20. Alain Badiou, *Pequeno Manual de Inestética*, trans. Marina Appenzeller (São Paulo: Estação Liberdade, 2002), 12.

21. Jay M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992), 2.

22. Sobre a diferença entre *Überwindung* e *Aufhebung*, conferir: Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, trans. Luiz Sérgio Repa e Rodney Nascimento (São

O terceiro esquema é o clássico, que, ao tentar escapar àquela aporia deixada pelo didatismo platônico, sustenta que a arte nem produz a Verdade, com vê maiúsculo, nem produz simplesmente aparências enganosas, mas tem sua *realidade própria*, sua legalidade própria, e nenhum princípio externo lhe limita. Badiou atribui este esquema a Aristóteles, devido a seu conceito de verossimilhança, o qual se refere a uma verdade intrínseca à arte, com vê minúsculo. Assumindo o esquema muito resumido de Badiou, podemos dizer que é o conceito de *katharsis* que primeiro retira à arte seu potencial cognitivo e revelador, atribuindo-lhe somente uma função terapêutica, de purgação das paixões. O critério artístico seria então *agradar*, mediante uma lógica do verossímil; uma lógica que, mais tarde, será amolecida e imputada à liberdade da imaginação, quando a moderna filosofia da mente discernir as suas faculdades.

Verificamos, a partir da problemática levantada por Cassirer, que a crítica do aristotelismo foi o impulso fundamental a mover o pensamento científico e filosófico moderno, o impulso que une Galileu, Kepler e Newton a Descartes e Leibniz, e que o núcleo da crítica incide sobre os limites epistemológicos de sua lógica formal e sobre sua ontologia qualitativa baseada na categoria de substância (*ousia*), incapazes de demonstrar, sozinhas, a objetividade do conhecimento das relações entre os objetos físicos.²³ Também na arte, certa flexibilização da prescrição poética viria a mover artistas e filósofos na descoberta das regras do agrado. Porém, na famosa *querelle des anciens et des modernes*, o que se verifica não é pura e simplesmente uma oposição a Aristóteles, mas o aprimoramento de uma concepção fundamentalmente clássica da arte e da relação estética ao mundo, a saber, aquela que lhe atribui uma realidade própria, a qual, embora gradativamente destituída das amarras da verossimilhança, visa sobretudo agradar, e não a Verdade.

É precisamente o problema das “regras” do agrado que inaugura a estética como disciplina filosófica e delimita os pressupostos próprios de seu problema, distinguindo-o do problema do conhecimento e da filosofia em geral. O nó a ser desatado aqui é que a nova disciplina, batizada por Baumgarten, herda as premissas gerais da filosofia moderna quanto à diferença de natureza, e não apenas de grau, entre o “ser” dos objetos e o modo como se reflete no sujeito. Assim como acontece ao conhecimento, os critérios de uma relação estética ao mundo não podem mais

Paulo: Martins Fontes, 2000), 74.

23. Cassirer, *El Problema del Conocimiento*, 20.

assegurar sua realidade *fora de si*, no próprio ser das coisas. Resta, então, como resposta disponível, que tais critérios se consolidem unicamente por oposição aos critérios do conhecimento técnico-científico, tomando, de um modo ou de outro, a seguinte direção: se algo está de acordo com as regras do conhecimento teórico, *não necessariamente* apraz.

Ainda que Aristóteles conceda mais liberdade à arte do que Platão, sua teoria da verossimilhança, em conexão com a ideia de imitação da natureza, ainda limita o nexos da arte com o prazer. Sobretudo o prazer sublime, entendido como um misto de prazer e dor, o entusiasmo excessivo, a estranha atração pelo feio, grotesco, disforme, reclamam um “*je ne sais quoi*” que só se abrigou na ideia de um gênio, de um talento inexplicável para comunicar. Representantes do classicismo estético francês e inglês (de Boileau a Hume) tentam aos sôfregos manter a regulação da arte pela verdade e conseguir, mesmo assim, uma teoria adequada do efeito estético. “Isso faz que a distinção entre necessário e verossímil desapareça quase que completamente e que o verossímil se amplie até a inversão.”²⁴ Passo a passo, a estética vai se desenvolvendo paralelamente à epistemologia, definindo-se por negação. Assim, desde que a atitude epistêmica necessite ignorar o que os objetos têm de específico e singular, por exemplo, a estética aproveitará, não por acaso, precisamente esses aspectos.

Tal movimento de diferenciação proporcionará à estética meios para discernir as especificidades do agrado, em primeiro lugar, por oposição a conceitos epistemológicos como os de clareza e distinção (Descartes), razão suficiente (Leibniz), causa determinante, generalidade e finalidade prática (Kant). Assim, Baumgarten, ao caracterizar a nova disciplina, dá à relação estética ao mundo o título de *cognitio confusa*, destinada a perceber a complexidade indistinta dos fenômenos e a tornar presente sua densidade intuitiva. Num passo seguinte, Kant nega ao comprazimento estético uma causa determinante, um conceito geral e uma finalidade prática. Não há nada no objeto que explique causalmente o prazer estético, assim como não há, exatamente por isso, um conceito geral das coisas que causam prazer e, por fim, não se pode, com a garantia do conhecimento teórico, pretender intencionalmente causar um prazer estético.

Antes de Kant, porém, Baumgarten advogou uma complementaridade entre conhecimento teórico e conhecimento estético, a fim de reunir um conhecimento completo da realidade, congregando classicismo e um

24. Silke Kapp, *Non Satis Est: excessos e teorias estéticas no esclarecimento* (Porto Alegre: Escritos, 2004), 121.

romantismo anacrônico. Kant, por outro lado, vê nos fenômenos estéticos no máximo um desafio ao conhecimento teórico, na medida em que, como qualquer fenômeno, devem ter uma causa, embora não saibamos determinar qual; e devem conduzir a um conceito, embora sempre ainda desconhecido. Deste modo, junta-se a Aristóteles numa concepção clássica da relação estética ao mundo, que não lhe adjudica falsidade e irreabilidade, mas também não lhe dá outro mister senão agradar. Nesse movimento, porém, Kant vai mais fundo, ao defender que uma obra de arte agrada segundo um jogo livre entre as faculdades de conhecimento, e não porque teria sido realizada de acordo com regras poéticas específicas. Consolida-se, assim, a especificidade do estético.

3. A arte entre a verdade e a razão

Não obstante, ao caminhar na direção contrária da epistemologia, a estética não meramente se conforma aos labirintos do incognoscível, do enigma, do mistério, mas também se aproxima do antípoda esquecido do conhecimento, a saber, coisa em si mesma, a própria realidade. Precisamente por afastar-se do conhecimento é que a relação estética ao mundo promete poder encontrar, estranhamente, a verdade; nestes termos, a verdade incognoscível.

Se Cassirer pode se recusar a ver no problema do conhecimento apenas uma parte da história da filosofia e, ao chamar a atenção para a interdependência interior e mútua condicionalidade entre os membros do sistema filosófico, apontá-lo como a luz sob cuja iluminação se desdobra o campo total e o próprio conteúdo da filosofia moderna,²⁵ o mesmo pode ser dito do problema da estética, e ainda com mais razão. Maior exemplo não pode ser invocado se não a “liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte”, horizonte no qual explicitamente a hermenêutica alemã trata (e vai além) da metodologia específica das ciências do espírito em contraste à das ciências da natureza.²⁶ Aqui, num movimento reflexivo contrário, o problema da estética dá acesso ao problema do conhecimento.²⁷

25. Cassirer, *El Problema del Conocimiento*, 23.

26. Hans-Georg Gadamer, *Verdade e Método I*, trans. Flávio Paulo Meurer (Petrópolis: Vozes, 1997), 35-237.

27. Metodologicamente, porém, é preciso antes *determinar* para então localizar o *indeterminado*, embora ambos sejam termos ontologicamente co-originais. Kant,

A experiência da arte libera a questão da verdade para além da realidade própria do conhecimento a partir daquele movimento de diferenciação em relação às categorias da epistemologia. Liberada da distinção perceptiva, da determinação conceitual e da utilidade prática, a arte se torna pela primeira vez *arte autônoma*, livre das pressões cognitivas, mas também morais (Kant) e, acima de tudo, livre da causalidade mecânica, ou melhor, da necessidade exterior e da imediatez da natureza sensível. Por isso, será, num passo seguinte, identificada com o trabalho livre e talhada para reflexo da subjetividade autônoma. O jogo começa a virar.

A autonomia que primeiro se refere à contingência do que pode agradar, não determinável a priori nem podendo amparar-se numa realidade externa, desdobra-se em autonomia dos interesses prosaicos do consumo (Hegel) e, assim, se liberta, inclusive, da finalidade de agradar. Como exercício da liberdade criativa para-si, a arte promete encontrar a verdade para além do entendimento abstrato, posto ser a relatividade do *ser-para-outro* [*Sein-für-Anderes*] que primeiro põe o problema do conhecimento.²⁸ A finalidade indeterminada do agradar, que antes inaugurava a autonomia da estética em relação à determinação material da epistemologia e à determinação formal da moral, é denunciada como figura de um *ser-para-outro* relativo, superado na arte objetiva, histórica, imagem refletida da própria subjetividade. Assim, Hegel aponta a *própria realidade* na *realidade própria* da arte.²⁹ A abstração das categorias do entendimento se contrapõem os traços da realidade concreta (em-si) animada pela universalidade conceitual (para-si): organicidade (por oposição à causalidade determinante), singularidade/universalidade concreta (em oposição à universalidade abstrata) e *ser-para-si* (em oposição à finalidade exterior). O efeito estético não possui uma causa mecânica, pois a obra é um organismo; ela é universal em sua singularidade, e não por cair sob uma classe de objetos artísticos; por fim, ela não tem uma finalidade prática exterior;

por exemplo, adiou suas reflexões estéticas do período pré-crítico por não dispor de uma acabada teoria do conhecimento e das faculdades da mente. Sobre isso conferir: Arthur Grupillo, *O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant* (São Paulo: Loyola, 2016).

28. “O verdadeiro desenvolvimento da ciência, que parte do *eu*, mostra que o objeto tem e conserva neste a determinação perene de um *outro*, em troca do *eu*, e que portanto o eu, do qual se parte, não é o puro saber, que verdadeiramente superou a oposição própria da consciência, mas está ainda aprisionado no fenômeno.” G. W. F. Hegel, *Ciência de la Lógica*, trans. Augusta y Rodolfo Mondolfo (Buenos Aires: Solar, 1982), 99-100.
29. Ibid., 154.

pois existe *para-si*, assim como o homem. Pela consubstanciação da *coisa em si* em *sujeito para si*, a arte se torna manifestação da verdade absoluta do Espírito.

O problema se transforma em solução. De modo exemplar, os acidentes da percepção também se consubstanciam. Uma das teses em jogo na manutenção do problema era a de que a percepção estética, ainda que seja descarregada por percepções imediatas e nelas se mantenha em grande medida, só é possível enquanto percepção de segunda ordem, a fim de tornar presentes conexões imaginárias infinitas, e que sustentam a indeterminação do juízo que lhes acompanha. Enquanto a mera percepção decide rápido, a percepção estética teria um estreito parentesco com o ato de pensar, marcado pela função de retardar e refletir, de se deter no tempo.³⁰ Em vez de se tornar um problema, tal descolamento se revela a *própria verdade* da arte, com o perdão do paradoxo, isto é, sua capacidade de retirar as coisas da imediatez sensível, referi-las à subjetividade e devolvê-las à sensibilidade, movimento pelo qual a ideia ganha efetividade e que será, para Hegel, o verdadeiro.³¹

Isto, no entanto, feriria o pressuposto do movimento de aproximação da arte na direção da verdade (novamente: de que nessa aproximação ela ao mesmo tempo *se distancia do conhecimento*), se Hegel não pretendesse superar, simultaneamente, um certo conceito de conhecimento. Essa superação se dá na medida em que o verdadeiro ocorre, no entanto, de forma mais perfeita no movimento do conceito, onde pode percorrer todas as mediações necessárias ao pensamento racional, isto é, ao conhecimento para além da sensibilidade imediata.

Nesse sentido, a perspectiva anterior de Goethe, e de alguns românticos, reflete precisamente esse duplo movimento da arte: aproximar-se da verdade, afastar-se do conhecimento. Goethe, um dos primeiros a apontar explicitamente esse movimento – na forma da relação da verdade com a poesia, especificamente –, compreendia a ciência como observação da natureza, e não como especulação puramente racional.³² Exatamente

30. “O que passa apressado na natureza a arte segura para a duração; um rápido sorriso a desaparecer, um súbito movimento maldoso com a boca, um esgazeado de olho, um rastro de luz efêmero, assim como movimentos mentais na vida dos homens, incidentes, ocorrências que vão e vêm, e são sempre por isso esquecidas – todos e cada um ela arrebatada da existência corrente e também supera, nessa relação, a natureza.” G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 216.

31. Ibid., 205.

32. Márcia Gonçalves, *O Belo e o Destino* (São Paulo: Loyola, 2001), 77.

por isso é que vê na poesia a linguagem (apenas simbólica) adequada à expressão da verdade da ideia, pois esta é sempre, para usar alguns de seus adjetivos, “impenetrável” [*unerforschliche*], “incompreensível” [*umfassenderes*] e “impronunciável” [*unaussprechliches*].³³

Quando aproximamos a arte da verdade, e ao mesmo tempo nos recusamos a conferir-lhe um valor cognitivo, estamos tentando superar o problema da estética sem superar o problema do conhecimento, o que é impossível. Destituída dos atributos do conhecimento (clareza, distinção, conceitualidade, determinação), a verdade revelada na arte identifica-se com um suposto “caos originário”. Por isso, Schlegel, assim como Boileau antes dele, fala de uma “bela confusão”.³⁴ Deste modo, porém, a estética fica cega para o processo individual de aparecer dos objetos estéticos.³⁵ Quem percebe esteticamente não percebe tudo (ou nada), indistintamente. Uma obra de arte não dá acesso ao caos primordial ou à pura diversidade livre de toda articulação. Antes, quem percebe esteticamente percebe *alguma coisa* em seus aspectos indistintos. Uma obra de arte dá acesso ao caos *de algo*, à diversidade e à indistinção determinada, de algo em seus aspectos e conexões infinitas.

Somente com uma fisionomia ontológica é que a reflexão sobre a arte supera, a um só tempo, a estética e a teoria do conhecimento. Em Hegel, tal superação ocorre apenas, e sobretudo, na medida em que ele introduz um ponto de vista histórico no conceito de razão, o que lhe permite dizer da arte que ela é uma parte ou “momento” da verdade, historicamente deixado para trás justamente quando a arte se torna *mera* estética, isto é, curva-se à finalidade do agradar e deixa de refletir o verdadeiro. Isto não teria acontecido por acaso, mas em virtude da limitação essencial da arte na manifestação da verdade racional. No nível da concepção filosófica, podemos dizer, Hegel ultrapassa o problema da estética, mas, no nível histórico, é o problema da estética que ultrapassa os velhos tempos em que arte e verdade andavam juntas. A arte já disse, mas não diz mais, a verdade. Além disso, a verdade expressa na arte, a espiritualização do sensível ou sensibilização da ideia, mesmo onerada ontologicamente, só

33. Conferir também: Peter Bürger, “Wissenschaft als Kunst. Zu Goethes naturwissenschaftlichen Verfahren”, in *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 25-30.

34. Friedrich Schlegel, *Gespräche über die Poesie* (Stuttgart: Metzler, 1968), 285-362.

35. “Esse fracionamento da fluidez indiferenciada é precisamente o pôr da individualidade.” G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, trans. Paulo Meneses (São Paulo: Vozes, 2002), 139.

acontece no *fenômeno* do belo ideal, na obra de arte bela, o que implica o reconhecimento do (e o efeito sobre o) espectador.³⁶ Hegel concilia, assim, romantismo e classicismo em sua teoria estética.

Mas será que poderia ser de outro modo? Quando, anteriormente, procurávamos o núcleo consensual por trás do dissenso, discernimos o caráter ineludível da percepção enquanto relação fundamental com o sensível e o caráter problemático fundante do juízo. Do sentir, dissemos ser ele também constitutivo da percepção, desde que ela seja “estética”, isto é, desde que não possa se dar na indiferença e no tédio. Se se quiser ver a verdade na arte, independentemente dos efeitos sobre o espectador, então a verdade pode ser, para nossa frustração, terrivelmente enfadonha. Além disso, como ela poderia adquirir um significado histórico e coletivo sem que necessariamente vários espectadores sejam tocados pela obra, na forma de uma superação da indiferença e do tédio? Ora, não é difícil de ver que é o caráter fragmentário do pensamento moderno, que alienou a verdade do conhecimento e da arte, quem impede uma resposta unificada ao problema. Contemporaneamente, a unidade só é contemplada enquanto *crítica recíproca*.³⁷ Na medida em que a atitude estética abre dimensões da realidade desconsideradas pelo conhecimento, a estética seria uma disciplina indispensável à filosofia, e nada mais.³⁸ O resultado é que ninguém ganha o jogo, e Kant continua a dar as cartas.

4. A estética do neokantismo

A diferenciação entre estética e conhecimento e, em seguida, a reconhecida tese da incompatibilidade entre estética e razão – a partir do projeto de Hegel de estabelecer um conceito de razão que inclui e ultrapassa a estética, se é que esta não deva ser concebida como a antiga

-
36. Já nas primeiras páginas de seus *Cursos de Estética*, Hegel afirma que “a *aparência* é essencial ao *Ser* (*Wesen*); a verdade não seria nada, se ela não parecesse (*schien*) e aparecesse (*erschien*), se ela não fosse *para* alguém, *para* si mesma assim como para o espírito em geral. Por isso, não a *aparência* como um todo, mas apenas o tipo e o modo especial de *aparência* no qual a arte dá a realidade em si mesma verdadeira é que pode tornar-se objeto de acusação.” Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 21.
 37. Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung: Zum Begriff der ästhetischen Rationalität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 19.
 38. Obviamente, isso vale, da mesma forma, para dimensões desconsideradas pela razão prática: “Uma vez que um encontro estético com o mundo representa uma possibilidade excelente para a vida humana, não deveria ser negligenciado – nem por uma ética da vida boa nem por uma ética do respeito moral.” Seel, *Aesthetics of Appearing*, 18.

aisthesis, como simples certeza sensível, mas também como manifestação histórica do espírito e como efeito sobre um espectador consciente de si –, revelam um processo mais amplo de diferenciação entre esferas da validade que, uma vez rejeitado o logocentrismo hegeliano, que só faria justiça à arte impondo-lhe uma superação, conduz diretamente à estética do neokantismo, mais precisamente, do neokantismo do sudoeste alemão, do qual fizeram parte Windelband, Rickert e Jonas Cohn.

Aquele primeiro movimento mostra apenas, preferencialmente, a dificuldade de relação do belo com a normatividade, o que, consequentemente, também se estende à responsabilidade característica da filosofia prática. Mesmo esta, enquanto esfera de valor não-cognitiva, só dificilmente parece ligar-se à problemática da racionalidade. Daí Windelband atribuir à filosofia a tarefa de fundamentar concomitantemente os valores do verdadeiro, do bom e do belo no âmbito da filosofia transcendental.³⁹ Ele associa tal “sistema dos valores” a uma consciência transcendental supraindividual, denominada “Normalbewußtsein”, e que pressupõe, diante de qualquer juízo tomado por verdadeiro, a forma de uma pretensão de validade incondicionada.

Em sua obra *Sistema de Filosofia*, Rickert executa então o sistema de valores projetado por Windelband, no qual a cada valor corresponde um bem, um determinado comportamento e uma determinada visão de mundo. Por exemplo, ao valor de verdade corresponde a ciência enquanto bem, o comportamento subjetivo de julgar e o intelectualismo como visão de mundo, assim como à moralidade correspondem a comunidade dos livres, a ação e o moralismo. Finalmente, à beleza correspondem a arte, o olhar e o esteticismo.⁴⁰

Pelo menos no que concerne ao estatuto do valor estético, as diferenças com a mais amplamente difundida Escola de Marburg, da qual Hermann Cohen é o mais eminente representante, parecem quase nada. De acordo com Wolandt, os fundamentos sistemáticos da abordagem estética em Cohen, Natorp, Cassirer, Windelband, Kroner, Böhm, Cohn, etc. apresentam uma diferença “insignificante”. Nas palavras de Cohen,

-
39. Wilhelm Windelband, “Was ist Philosophie? (Über Begriff und Geschichte der Philosophie)” in *Präluken* (Tübingen: Mohr, 1924), 26. Conferir também: Manfred Pascher, *Einführung in den Neukantianismus* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1997), 62.
 40. Para além da tríade kantiana, Rickert inclui ainda na tábua dos valores a mística, a erótica e a filosofia da religião, às quais correspondem, respectivamente, o misticismo, o eudaimonismo e o teísmo/politeísmo. Conferir: Hans Ludwig Ollig, *Der Neukantianismus* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1979), 63.

“como a arte é um membro particular no todo da cultura, assim a consciência estética significa uma legalidade própria da consciência. E, portanto, a estética é um membro necessário no sistema da filosofia.”⁴¹

Na verdade, a estética aparece no neokantismo como a terceira parte do sistema ao lado da lógica e da ética. Como disciplina da filosofia transcendental, ela tem de analisar as condições de possibilidade de uma direção [literalmente: “direcionalidade” (*Gerichtetheit*)] especial da consciência aos objetos. Para o neokantismo, a consciência é tomada em consideração admitidamente apenas em sua pureza, isto é, na medida em que ela se eleva à idealidade pura enquanto validade e consciência da validade. (...) Não diferentemente do que ocorre nos domínios teórico e prático, também na esfera estética o objeto recebe sua completa determinação da consciência da legalidade e do valor.⁴²

No domínio estético, portanto, atua uma determinada direção e função da consciência. Mas qual, exatamente? Como podemos descrevê-la e investigar suas condições de possibilidade? Daí em diante, a estética do neokantismo deverá dedicar-se a estes dois problemas principais: o modo de ser da objetualidade estética e a função específica da subjetividade no âmbito estético.⁴³ Ou, dito de outro modo, o que significa uma atitude estética (subjetiva) e como se constitui o objeto sob tal atitude. Wollandt resume em seis teses as principais formulações da teoria estética neokantiana a esse respeito: 1. A arte se funda no sentimento (assim como no sentimento próprio (*Selbstgefühl*)) do indivíduo que realiza a arte, que produz o conteúdo da obra de arte. 2. Consequentemente, para vivenciar a arte não é essencial ajustar-se a um mundo estranho para nós, que se nos opõe enquanto um Outro, como a natureza, mas “deixar surgir em nós a realidade da obra de arte no sentimento que é gerado”. 3. A referência da arte ao sentimento (ao sentimento próprio) implica que sua realidade depende de se as obras de arte “são um conteúdo mais vigoroso da consciência estética”; as obras de arte são, portanto, determinadas “em consideração da sua historicidade”. 4. A despeito disso, enquanto “símile da eternidade no homem”, a obra de arte transcende os limites do que é apenas histórico “e possui uma validade supratemporal”. 5. A obra de arte não se funda apenas na subjetividade, ela se volta também a outra subjetividade. Ela possui uma comunicabilidade fundamental, que se

41. Citado por Ollig, *Der Neukantianismus*, 146.

42. Ollig, *Der Neukantianismus*, 146.

43. *Ibid.*, 149

reflete numa linguagem própria, a qual se afasta da familiar e primária “linguagem do conceito” enquanto “linguagem do sentimento”. 6. A estrutura da obra de arte é modelada pela “forma artística”, na qual um si-mesmo (*Selbst*) artístico se comunica.⁴⁴

Na forma estética se expressa, assim, a subjetividade íntima e, no entanto, comunicável, mediante uma linguagem própria, a linguagem do sentimento. Esta, enquanto conteúdo objetivo de sentido, e não em virtude de algum formalismo estético, constitui juízos suscetíveis de valor universal, em particular, a predicação da beleza. Os sentimentos são para os juízos estéticos como que correlatos internos dos fenômenos do mundo externo tais como estes se relacionam, embora na linguagem dos conceitos, a juízos científicos; assim como o belo é o correlato estético do verdadeiro.

Além disso, a obra de arte é um meio pelo qual um indivíduo, um si-mesmo, comunica algo a respeito de seus sentimentos em atitude reflexiva, isto é, atento ao sentimento de si mesmo diante de uma experiência vivida. Neste sentido, a obra é real na medida em que gera um sentimento público, que o artista logrou comunicar, ainda que com isso não se coloque o problema das intenções do artista. O conteúdo objetivo de sentido da obra de arte se distingue dos demais conteúdos de sentido cognitivos e morais por fazer referência ao sentimento, isto é, por mobilizar a consciência para além de sua tranquilidade, por serem conteúdos “vigorosos”, a afetar a consciência em seu “sentimento de vida” [*Lebensgefühl*], para usar uma expressão do próprio Kant. Uma experiência estética permite ao sujeito experimentar, como um dado sensível, a sua própria subjetividade. Por constituírem um tipo de conteúdo mais vigoroso da consciência, os conteúdos de sentido estético são históricos, isto é, em vez de refletir uma subjetividade abstrata, por assim dizer, encarnam uma subjetividade efetiva, histórica, que se exterioriza através deles. Mas, se o artista só logra comunicar, e se o espectador só pode experimentar, o que efetivamente faz sentido (estético), então os juízos a respeito destes conteúdos são suscetíveis de validade universal. O que estes conteúdos têm em comum é a forma estética, isto é, o fato de se deixarem comunicar unicamente na linguagem do sentimento.

A subjetividade, que é somente espontânea em relação ao mundo externo, se converte em mundo (interno) para si própria. Não no sentido de um mundo que pode ser conhecido, mas sim experimentado como um

44. Gerd Wollandt, *Idealismus und Faktizität* (Berlin: Walter de Gruyter, 1971), 224-226.

mundo de conteúdos objetivos de sentido estético. De acordo com este modelo, as experiências estéticas subjetivas podem ser pensadas analogamente a estados de coisas, sem que um se assimile ao outro. Embora os juízos estéticos se refiram a sentimentos com pretensão de validade universal, assim como os juízos de conhecimento pretendem ser verdadeiros em relação a estados de coisas, os sentimentos não podem ser entendidos como estados mentais físicos. Apenas com esta ressalva se ousa falar de “validade”, ou até mesmo “saber”, no âmbito estético. Alguém poderia dizer: só em sentido metafórico.

Há imensas dificuldades filosóficas resultantes dessa problemática procedente do neokantismo, em especial a origem econômica do conceito de valor e seu problema ontológico.⁴⁵ Mas, por ora, é suficiente apontar, sobretudo, que a estética neokantiana engessa os domínios de validade estabelecidos pelas três Críticas de Kant e obstrui o motivo de *mediação* entre os domínios teórico e prático da razão. Kant só problematicamente investiu o gosto de uma validade intrínseca, mas antes o apoiou num jogo entre as faculdades do conhecimento reunidas sob o princípio *heautônomo*, e não meramente autônomo, da faculdade de julgar. O neokantismo parece se ater ao esquema das três Críticas, de resto subvertido na última. A terceira Crítica não funda simplesmente um domínio de valor análogo à verdade e à moralidade; em vez disso, expõe com todo o cuidado as contradições inerentes a uma teoria estética. Recusa chamar a capacidade de julgar de “faculdade” [*Vermögen*], e antes a associa à “força” [*Kraft*], a partir da qual Herder desenvolve sua estética da obscuridade, e que pretende repercutir o motivo antropológico velado da integridade do homem.⁴⁶ A ênfase sobre a pretensão de validade própria ocorre ao preço da pretensão de integração. Em vez de significar um dinamismo das esferas da validade, a estética neokantiana induz à sua polarização, dando ocasião ao esteticismo, com o que a fragmentação da razão é ainda mais reforçada. Ela se confunde, assim, como uma determinada versão da modernidade filosófica e do modernismo artístico, no qual a arte é sempre margem e nunca também ponte.

45. Herbert Schnädelbach, “Werte”, in *Philosophie in Deutschland 1831-1933* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013), 197-231.

46. Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008).

5. Crítica da fragmentação e os paradoxos do modernismo

A crítica da fragmentação da razão, iniciada pela objeção de Reinhold a Kant, e a crítica do homem unidimensional, encabeçada por Schiller, se encontram. “O discurso filosófico da modernidade coincide e cruza-se frequentemente com o estético.”⁴⁷ O problema da estética revela-se, fundamentalmente, um problema antropológico, além da tendência inescapável da razão à unidade. Particularmente, a simplificação da estética de Kant por parte do neokantismo encontra apenas um lugar mais seguro para uma das modalidades da realidade cindida. A noção integral de gosto dá lugar ao esteticismo do gênio, um movimento, porém, não completamente alheio ao desenvolvimento das artes e já previsto no que Kant tinha de novo em relação a Aristóteles, isto é, em que a regulação da arte pela verdade – de algum modo presente na ideia de um jogo, embora livre, entre as faculdades – não rendia simplesmente tributo a qualquer noção de verossimilhança ou imitação da realidade, mas tinha-se ampliado até a inversão, a fim de dar conta também daqueles fenômenos estéticos ditos sublimes, dos quais a arte modernista e a estética do gênio serão paradigmas.⁴⁸

A fragmentação das atitudes enumeradas por Rickert mantém-se na medida em que cada visão de mundo, a intelectualista, a moralista, a esteticista, etc., encontra-se sem mediação, numa excessiva fidelidade a si mesma. O contra-discurso de Hegel da cisão interna [*Entzweiung*] da modernidade é refreado, abrindo espaço para o antidiscurso esteticista. Além disso, é curioso que Rickert tenha designado a beleza como o bem relativo à legalidade estética, porque, enquanto conteúdo da consciência, o sublime é ainda mais “vigoroso”. Como mais tarde, contrariando a etimologia de “Erhabene”, dirá Lyotard: “O sublime... não é uma questão de elevação... mas de intensificação.”⁴⁹

47. Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, 2.

48. Clement Greenberg, para quem esta ampliação até a inversão caracterizava um “entrincheirar-se” [*to entrench*] da arte em sua própria área de competência, comenta, a respeito da pintura modernista, que “Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela.” Clement Greenberg, “Pintura modernista”, in *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, trans. Maria Luiza X. de A. Borges (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997), 102-3.

49. Jean François Lyotard, “Das Erhabene und die Avantgarde”, *Merkur* 424, no.2(1984): 159. Conferir também: Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 62.

Constantemente, porém, uma excessiva fidelidade a si leva ao oposto: a obra de arte moderna é precisamente a que vai além de si mesma. Como ela pretende realizar-se em sua meta imanente, afogar-se em sua própria autonomia, ela sempre fracassaria como obra, e só se realizaria como programa, como movimento artístico, como ódio de uma obra pelas outras. Em seu movimento interno, o veredicto não pode passar daquele estabelecido por Adorno a respeito de Beckett: “o espaço que resta para as obras de arte entre a barbárie discursiva e o embelezamento poético só com dificuldade é maior do que o ponto de indiferença.”⁵⁰

A crítica da fragmentação em si mesma, contudo, reingressa no dilema. Adorno formula-o como uma “petição de princípio”, mediante a qual o pensamento se apodera discursivamente dos elementos estéticos a fim de implodir a discursividade do pensamento. O conceito de uma crítica imanente da modernidade constitui a própria dialética do esclarecimento, cujo conteúdo é buscado nos elementos estéticos. Por outro lado, Heidegger é o filósofo que mais decididamente atribui verdade à arte. Porém, não sem revirar as concepções de arte e verdade que o problema vinha pressupondo. Isso pode sugerir que ele teria respondido a um problema totalmente diferente do colocado. Em belas palavras, “também os filósofos podem aprender dos poetas a conhecer os becos sem saída do pensamento, a sair pelo telhado desses mesmos becos sem saída...”⁵¹ Quando Kant afirmava que o juízo estético contém uma conceitualidade indeterminada, não percebia que, se a arte antecede à ideia que lhe possibilita, então ela é um vir à tona, um acontecer, por isso mesmo chamado por Heidegger de “verdade” (*a-létheia*), contrária ao que estava “oculto”. O verdadeiro poeta deixaria acontecer o advento da verdade enquanto tal.

6. Conclusão

Talvez tenhamos nos delongado demais apenas para formular uma questão. Pretendíamos ter apontado um problema fundamental da filosofia moderna, esclarecido as teses elementares em conflito e nomeado alguns personagens. Se a moderna teoria do conhecimento alienou-se da verdade, cujo cetro a arte reivindica; se a filosofia dividiu-se, por isso, e não encontra sua unidade, a arte compreende, no mínimo, uma perspectiva

50. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, trans. Artur Morão (Lisboa: Edições 70, 2008), 57.

51. Benedito Nunes, *Hermenêutica e Poesia* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999), 15.

privilegiada a partir da qual se podem denunciar precipitadas conclusões. Certamente, simplificamos demasiado muitos aspectos do problema, e reconhecemos que a complexidade é sempre mais sensata do que a simplificação. Porém, a tentativa se justifica, acreditamos, por abrir exatamente esta perspectiva privilegiada, ampla o suficiente para penetrar um flanco de atuação que já há algum tempo se tornou necessário, sobretudo devido ao aparecimento de conceitos alargados de racionalidade e epistemologias alternativas. A teoria do conhecimento tem sido, desde suas origens, a *via regia* pela qual o conceito moderno de racionalidade se desenvolveu. Como sintoma, as reações a essa atrofia não raro constitui uma atrofia similar e oposta, o esteticismo.

Uma coisa, pelo menos, se deixa formular com clareza e se mantém como problema: se algo está de acordo com as regras do conhecimento teórico, não necessariamente apraz. E, mesmo sem a intenção de aprofundá-la, como vimos, se tocada a questão do sublime, os conflitos se agravam, pois frequentemente encontramos em nós um prazer secreto pelo doloroso, pelo medonho, pelo disforme. Essa constatação contém a quintessência do que quereríamos chamar de “o problema” da estética; ele se deixa sobremaneira verificar nas insuficiências das mais variadas metáforas para explicitá-lo. O estético é margem e ao mesmo tempo é ponte; é elemento de uma ligação, e ao mesmo tempo o catalisador; ele é amante, e ao mesmo tempo a relação.

Referências

- Adorno, Theodor W. “Ästhetische Theorie: Frühe Einleitung”. In *Gesammelte Schriften*. Bd 7, edited by Rolf Tiedemann und Gretel Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Translated by Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- Bernstein, Jay M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Badiou, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Translated by Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Bürger, Peter. “Wissenschaft als Kunst. Zu Goethes naturwissenschaftlichen Verfahren”. In *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Cândido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- Cassirer, Ernst. *El Problema del Conocimiento: en la filosofía y en la ciencia modernas*. Translated by Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Diels, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, edited by Walther Kranz. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1952.
- Dummett, Michael. *Truth and Other Enigmas*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Fey, Gvdrun. *Das ethische Dilemma der Rhetorik in der Antike und der Neuzeit*. Stuttgart: Rhetor Verlag, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Translated by Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes,

1997.

- Gomperz, Heinrich. *Sophistik und Rhetorik*. Stuttgart: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1965.
- Gonçalves, Márcia. *O Belo e o Destino*. São Paulo: Loyola, 2001.
- Greenberg, Clement. "Pintura modernista". In *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Translated by Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- Grupillo, Arthur. "A ovelha não foge porque o lobo não é belo, mas porque é seu inimigo natural: os fracassos de Kant e as fronteiras entre o estético e o metafísico-religioso", *Perspectiva Filosófica*, no. 1, v. 44, (2017): 87-117.
- Grupillo, Arthur. *O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant*. São Paulo: Loyola, 2016.
- Habermas, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Translated by Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimnto. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Hegel, G. W. F. *Ciencia de la Lógica*. Translated by Augusta y Rodolfo Mondolfo. Buenos Aires: Solar, 1982.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Translated by Paulo Meneses. São Paulo: Vozes, 2002.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Heidegger, Martin. "Die Zeit des Weltbildes". In *Gesamtausgabe*. Bd. 5. *Holzwege*, 75-113. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- Hussey, Edward. "The beginnings of epistemology: from Homer to Philolaus". In *Companions to ancient thought 1: Epistemology*, edited by Stephen Everson, 11-38. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Kapp, Silke. *Non Satis Est: excessos e teorias estéticas no esclarecimento*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- Leshner, James H. "Xenophanes Scepticism", *Phronesis*, no. 23 (1978): 1-21.
- Lyotard, Jean François. "Das Erhabene und die Avantgarde", *Merkur* 424, no.2 (1984): 151-164.
- Mann, Thomas. *Reflections of a Nonpolitical Man*. Translated by Walter D. Morris. New York: Ungar, 1983.
- Menke, Christoph. *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. Translated by Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Nunes, Benedito. *Hermenêutica e Poesia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- Øivind Andersen. *Im Garten der Rhetorik: Die Kunst der Rede in der Antike*. Darmstadt: WBG, 2001.
- Ollig, Hans Ludwig. *Der Neukantianismus*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1979.
- Pascher, Manfred. *Einführung in den Neukantianismus*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- Platão, *Fedro*. Translated by J. Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo, 1973.
- Schlegel, Friedrich. *Gespräche über die Poesie*. Stuttgart: Metzler, 1968.
- Schnädelbach, Herbert. "Werte". In *Philosophie in Deutschland 1831-1933*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.
- Seel, Martin. *Aesthetics of Appearing*. Translated by John Farrell. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Seel, Martin. *Die Kunst der Entzweiung: Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Wellmer, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Windelband, Wilhelm. "Was ist Philosophie? (Über Begriff und Geschichte der Philosophie)". In *Präluken*. Tübingen: Mohr, 1924.
- Wolandt, Gerd. *Idealismus und Faktizität*. Berlin: Walter de Gruyter, 1971.