

Idéias  
da  
ação

o bem  
o belo  
a perfeição  
o verdadeiro

#### 4. O apogeu da estética

As idéias da ação, especialmente a do bem, não podem ser demonstradas empiricamente. Deve ter sido na capacidade dos poetas e artistas para transformar as idéias abstratas da razão em imagens sensórias que Kant percebeu a beleza como símbolo da moralidade. Esta foi a idéia mestra que, nas suas cartas *Sobre a Educação Estética da Humanidade*, de 1801, Schiller (cf. 1968) tentaria levar a conseqüências radicais, ao conceber a arte como fonte, meio e fim para a educação estética do ser humano. Mas, diferentemente de Kant, procurou tornar a moralidade disponível não apenas através da compulsão, mas, antes de tudo, através do prazer. Com o equipamento adicional de ser ele mesmo artista e poeta, Schiller quis levar bem longe a noção da percepção estética como uma influência mediadora ligando o sensorio tanto à verdade quanto à virtude, aos sentimentos morais e disposições que são as fontes da ação razoável.

Segundo Wilkinson e Willoughby (1967: 23), ninguém apreciou mais o rigor das distinções kantianas do que Schiller, distinções que, ao discriminarem o belo em relação a muitas outras coisas com as quais ele era confundido, tais como a perfeição, o bem, o verdadeiro, além de outras coisas menos nobres, tais como o prazeroso, o agradável, foram capazes de libertar a beleza de sua antiga subserviência a fins que lhe eram estranhos, religiosos, didáticos, hedonistas, assegurando-lhe, assim, uma autonomia

própria. No momento histórico em que a arte estava sendo diferenciada de outros tipos de engenhos e habilidades humanas, ao definir a beleza em termos do tipo de julgamento que ela produz, Kant criou um critério específico para a arte, ao mesmo tempo em que ampliou o campo da estética, originalmente visado por Baumgarten como ciência da percepção sensitiva, para abraçar não só as obras de arte, mas também as belezas da natureza e, além disso, fenômenos relativos à conduta humana. Esta última especialmente foi a porta que Schiller abriu mais largamente para explorar com inteireza sua idéia de educação estética.

Não obstante sua admiração, existiam pontos com os quais Schiller sentia que Kant estava em falta. Era fácil dizer que o belo consistia apenas na forma, ou definir uma resposta estética pura como prazer desinteressado, se um arabesco, digamos, era o modelo de que se partia. Como ficavam, contudo, as artes representativas? Como ficava a tragédia com sua imemorial encenação de urgências vitais expressas no sacrifício, morte, renascimento? Como ficavam as artes cujos materiais não despertam prazer, mas, ao contrário, evocam os tabus e medos mais viscerais não menos do que as mais altas esperanças e árduas lutas morais? E o prazer do jogo livre da imaginação, só poderia ser atingido na ausência de interesses vitais e, mais do que isso, perturbadores? Enfim, onde localizar, na experiência estética, os estados febris da existência humana?

Se a arte pode educar, ela tem de acertar contas também com o caos. Não importa quão belas as formas possam ser, elas não irão além da periferia de nossa vida sensível, se não enfrentarem também as paixões e pulsões que estão nas raízes indômitas da vontade e do desejo. O escrúpulo com as definições ascéticas não levou Kant ao abandono das conexões mais profundas da arte com a vida, deixando cuidadosamente fora de alcance as zonas mais obscuras e incompreensíveis da *psiqué* humana? Como construir uma crítica do ato moral puro sobre uma visão tão parcial das forças que movem a humanidade? Como pode, além disso, a liberdade, a mais insubordinada dentre todas essas forças, ser expressa no modo imperativo?

Eram as perguntas acima que assaltavam Schiller na sua insubmissão a Kant. Não era apenas a falta de graça ou de

flexibilidade do modelo kantiano que ele objetava, mas principalmente à sua idéia de liberdade como sinônimo de autocoeção bem-sucedida. Ao ser moral, afinal, não estava destinada nenhuma liberdade de escolha além da servidão ao auto-respeito e auto-rejeição, tanto quanto não existia para o ser sensível qualquer outra forma de sentimento senão a da oscilação entre o prazer e a dor. Quantas das pluridimensões, visíveis na existência fenomênica humana, não tiveram de ser sacrificadas para garantir a pureza dos conceitos? Estava longe de Schiller o desprezo pelos conceitos. Mas a mais simples idéia de educação pressupõe que os ideais expressos nas abstrações teóricas sejam capazes de iluminar o caminho de uma orientação geral voltada para a prática e para as possibilidades e rebeldias do contingente, enfim, para a dinâmica processual e transformativa que é a insignia mesma de todas as formas de vida. Essas foram as questões cruciais que Schiller, o filósofo poeta, tratou de enfrentar.

Como não poderia deixar de ser, não existe consenso quanto à interpretação da obra de Schiller. Aliás, existem dúvidas sobre sua consideração como filósofo. Tal dúvida não é casual. Afinal, sua obra em nada se assemelha a um tratado sistemático, obediente a todas as regras do bom comportamento analítico. Para alguns, suas cartas apresentam uma seqüência infundável de contradições insolúveis. Para outros, trata-se de paradoxos deliberados e não de contradições inadvertidas. De todo modo, deixando-se as disputas de lado, parece, de fato, verdadeiro que, acolhendo sínteses assimétricas no seu método perspectivista, o discurso de Schiller não segue uma lógica linear. A abertura de suas idéias, o caráter febril dos problemas que ele ensejou enfrentar não poderiam mesmo conduzir a uma filosofia sistemática, daí o poder de sugestão que exala e o alto grau de inspiração que pode ser extraído de sua obra.

Em meio às controvérsias, uma das leituras mais ponderadas das contradições mais importantes em que Schiller se envolveu foi desenvolvida por Dieter Henrich (1982: 237-57), no seu ensaio sobre "Beleza e Liberdade, a luta de Schiller com a Estética de Kant". O ponto de partida de Schiller, segundo Henrich, foi bastante distinto do kantiano. Embora a levasse em consideração, ele não estava interessado em uma teoria transcendental das possibilidades do conhecimento. Como poeta, foi conduzido à

filosofia porque se sentia atraído mais pelos problemas do que pelas soluções acerca da natureza humana, especialmente pela dualidade dessa natureza animal, sensual, voluptuosa e, ao mesmo tempo, racional, ascética, ideal. O que mais o atraía, no entanto, e por isso mesmo, além de poeta, se tornou filósofo, era a questão do padrão moral da ação humana e a possibilidade de seu aperfeiçoamento, daí o ideal educativo que ele visava. A justificativa de sua poesia dependia, para ele, daquilo que há na beleza, que vai além da beleza. Se o belo, na obra de arte, na poesia, atrai o ser humano, então deve haver, na essência mais íntima da vida, um fundamento para essa atração. Ele buscou, assim, ligar a integridade do significado do belo diretamente à razão prática, à essência moral do homem. "É através da Beleza que atingimos a liberdade" (Schiller 1980: 27). Segundo Henrich, a definição da beleza, para Schiller, expressava-se do seguinte modo:

→ A beleza é liberdade na aparência. Enquanto, no entendimento, o fundamento de nosso ser moral se revela através da reflexão, na forma bela e na obra de arte, ele nos confronta sob a forma da intuição. Liberdade aqui significa ser completamente autodeterminado, desenvolver-se de acordo com necessidades íntimas, independente de forças externas. Do mesmo modo que um ser moral é aquilo que é inteiramente em si mesmo, assim também uma forma bela nos confronta como uma forma que toma seu curso livremente, sem barreiras, uma forma na qual todas as partes compõem um todo harmonioso repousando num único fundamento.

Schiller concebeu a liberdade e a moral inteiramente dentro do espírito da ética kantiana, como único meio através do qual o ser humano pode estar uno consigo mesmo e composto na sua essência mais íntima. Kant havia levado em consideração o caráter prazeroso e vivificante do belo, mas sem se dar conta das emoções profundas que podem ser despertadas na apreensão de uma grande obra de arte e que só podem ser explicadas na sua relação com a essência mais íntima do homem, sua consciência moral.

Com sua definição do belo como liberdade na aparência, Schiller pensava ter encontrado um princípio objetivo para a beleza, nos diz Henrich, uma vez que a objetividade, para ele, não tinha o

sentido kantiano de conhecimento dos objetos. Daí sua descrição da autoconsciência da subjetividade na experiência da beleza. O prazer estético é absorvido no objeto e a consciência se consome totalmente no objeto apreendido. Embora, certamente, isso só possa se manter subjetivamente, o sujeito não o experiencia como subjetivo. Ao contrário, um ato de objetivação se põe em curso no tão falado jogo da imaginação. Não se trata do jogo do sujeito consigo mesmo, ocasionado pela intuição de um objeto. Nesse ato, ao contrário, o sujeito se joga inteiramente no objeto, o estado intencional do sujeito é um estado objetivo. Para fornecer uma fundação adequada para essa observação acurada daquilo que acontece no coração da subjetividade, Schiller teria de abandonar a base segura do sistema kantiano, necessidade que ele não chegou a reconhecer. Segundo Henrich, no entanto, há sugestões sobre essa objetivação nos escritos de Schiller. São essas sugestões que ele coloca em discussão no seu texto.

→ Schiller entendeu o amor como a unificação da razão com a sensibilidade. No caso do belo, isso não é problemático, pois a liberdade, um conceito da razão, visa se espelhar naquilo que é sensivelmente representado. Se, no caso do estético, o ato de objetivação aparece como um ato de sensualidade, parecia fazer sentido, para Schiller, definir então o amor como uma inclinação da razão para se unir ao objeto sensível. Essa explicação ajusta-se ao belo, mas não ao amor, se este for entendido como uma relação substancial entre duas pessoas de igual valor. Ao dizer que o amor é uma inclinação da razão, Schiller aplicou à razão um conceito psicológico que pertence à sensibilidade. Tentou, portanto, interpretar a objetivação da subjetividade, que não fazia parte do sistema kantiano, utilizando conceitos extraídos da teoria kantiana da subjetividade.

→ A razão, para Kant, é a faculdade que desenvolve representações espontaneamente. A sensibilidade, em contraste, é a faculdade através da qual nos colocamos numa relação receptiva em relação ao mundo. Schiller tomou esse dualismo como base de sua teoria da subjetividade, confiando na sua correção para a filosofia prática, na qual "a moralidade exige que superemos os obstáculos sensoriais que atravessam o nosso caminho". Mas essa oposição entre o racional e a sensibilidade não é suficiente para explicar a objetivação da razão. "Nesse

esquema, a razão, o coração da subjetividade, necessita de uma externalização, de uma contraparte externa, passivamente recebida, que, do ponto de vista do dualismo kantiano, teria de ser descrita como inclinação e sensibilidade, mas isso não leva a nada além de um fato bruto de atração opaca para o eu." Com isso, Schiller abriu um flanco que a filosofia kantiana não estava equipada para atender (Henrich 1982: 250).

O ponto de maior discordância, nem sempre advertida, de Schiller com Kant, estava na sua interpretação do sentido da beleza. O belo como liberdade na aparência produz uma ligação direta da estética com a ética. Mas que espécie de liberdade é essa? Uma coisa parece certa. Não há aqui uma simples correspondência com a famosa analogia kantiana da beleza como símbolo da moralidade. A liberdade moral deveria ter, para Schiller, alguma outra propriedade além e acima da auto-suficiência, que não comparecia na ética de Kant. No ideal de moralidade de Schiller, o eu concreto não precisa persistir no conflito insolúvel com a lei da razão kantiana. O caráter verdadeiramente moral não cumpre seu dever apenas sob compulsão, mas porque lhe agrada a harmonia consigo mesmo que sela a perfeição da natureza humana. É a estrutura da autocompreensão moral, do eu consigo mesmo e, nessa medida, livre em si mesmo, que Schiller viu espelhada na beleza. É a liberdade moral no sentido de harmonia interior, a harmonia perfeita de um ser moral, que se objetiva na beleza.

Novamente aí, diz Henrich, ao manter a moldura conceitual kantiana, Schiller não conseguiu fundamentar a originalidade de sua proposta. O ideal da vida moral, que, para ele, consistia na união da sensibilidade com o entendimento, mal pode ser diferenciado do conceito de uma pura consciência ou vontade sagrada. E a estrutura dos afetos morais tem muito pouco em comum com aquilo que comumente chamamos de sensibilidade e que Schiller chamava de pulsão natural. Ele via claramente, contudo, que, se todo afeto nobre da alma harmoniosa é realmente devido à razão, então a razão, em situações particulares que requerem a energia moral, novamente deve se separar da sensibilidade, energeticamente se opondo às suas seduções. Mas isso ocorre num ato que é experienciado como sublime e não como belo. Mais tarde, Schiller tentaria equacionar o harmonioso

com a alma sublime, dizendo que a ação moral verdadeira se caracteriza por dois momentos, harmonia e sublimidade. Mas ele não demonstraria nem a necessidade, nem a possibilidade de que assim fosse. Enfim, Schiller tomou todo o reino do prazer estético como ponte para uma reflexão sobre a essência humana que é fundamentalmente moral. O desenvolvimento consistente desse ponto de partida, segundo Henrich, poderia ter levado Schiller a uma concepção unificada do belo e do sublime. Faltaram-lhe os meios conceituais para isso. O desenvolvimento mais complexo dessa iniciativa teria, assim, que esperar por uma nova fundação no idealismo especulativo de Schelling e especialmente de Hegel.

Do mesmo modo que Schiller e outros idealistas, Schelling colocou como problema ultrapassar as divisões que se tornaram dominantes na filosofia a partir de Kant, tanto a divisão do sujeito-objeto, quanto, mais particularmente, a compartimentação das faculdades humanas em entendimento, razão e sensibilidade. Schelling deu à intuição o papel unificador da relação sujeito-objeto, mas, para ele, tratava-se de se perguntar como fazer sentido dessa unificação a partir de nossa perspectiva de seres em luta com nossas divisões e finitude. Nosso pensamento não pode, por si, articular um modo de superar essas divisões, porque a divisão está na natureza mesma da reflexão. Sem aceitar as respostas dadas a essas questões por seus antecessores, particularmente Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Schelling buscou um novo caminho que desembocou num idealismo transcendental com feições próprias.

Com Schelling, portanto, a filosofia romântica alemã se tornou mais completamente idealista. Com ele também, à estética, pela primeira e única vez, foi concedido um lugar de honra junto à filosofia como a expressão última e absoluta daquilo que é verdadeiro e tem valor. De fato, a preocupação constante e maior de sua obra foi, em primeiro lugar, a de construir uma síntese da arte e da filosofia, na medida em que, para ele, ambas são representativas, cada uma a seu modo, das mesmas verdades. Em segundo lugar, relacioná-las com o corpo disponível de representações compartilháveis, mantidas por uma comunidade: uma "mitologia".

De acordo com Hofstadter e Kuhns (1976: 344-5), a filosofia de Schelling pode ser dividida em cinco períodos. O primeiro



capacidade de levar adiante as exigências do conceito, o processo completo de reflexão necessário para a revelação da verdade conceitual da arte. Em razão disso, Hegel subordinou a arte à filosofia, chegando, simultaneamente, à controversa conclusão sobre a morte ou o fim (*Auflösung*) da arte, quer dizer, à conclusão de que a arte, como meio para a verdade, havia chegado a um ponto de esgotamento. Ao mesmo tempo em que produziu a mais sistemática estética ou filosofia da arte de todos os tempos, Hegel paradoxalmente anunciou a necessidade de algo que fosse além da arte para dar expressão ao Absoluto.

A influência de Hegel sobre o pensamento ocidental foi e continua sendo incomensurável. Ele desenvolveu, no seu mais alto grau, os temas da metafísica no Ocidente, funcionando como uma espécie de grandiosa síntese final dessa metafísica. Como fruto dessa mesma imensa influência, criaram-se vários estereótipos de Hegel, dentre os quais fizeram fama as apropriações políticas dos hegelianos de direita e dos hegelianos de esquerda. Mais recentemente, veio à tona uma espécie de interpretação congelada de sua obra, bastante popularizada no movimento estético-crítico que, a partir da repercussão da obra de Jacques Derrida, nos Estados Unidos, recebeu o nome de desconstrucionismo. Nessa interpretação, Hegel aparece como o filósofo logocêntrico por excelência. O real é o racional, o racional é o real, era o seu mote. A mais alta categoria da sua lógica estava na Idéia Absoluta que é o Ser na sua mais rica determinação. Ora, isso não significa levar a tradição racionalista-idealista do logos ocidental muito mais longe do que Platão poderia jamais ter sonhado? Além disso, Hegel insistia na idéia de formatar a verdade dentro de um sistema que pretendia configurar todas as coisas numa ordem totalizante. Mas o que é ainda pior: ele teria também tentado ler a completude da história como estágios essenciais de um progresso dialético. E, para finalizar esse quadro negro, com ele, no seu sistema, o secular caminho da filosofia deveria encontrar seu fim.

De acordo com Desmond (1986: 90-101), a interpretação acima corresponde a uma leitura estática e bastante infiel de Hegel, daí ele propor um caminho de abertura destinado a revelar a dinamicidade que está embutida na idéia de dialética de que Hegel foi o fundador. O conceito de dialética é muito amplo,

→ significando coisas diferentes para diferentes autores. Em meio às diferenças, há um traço comum: a dialética tem algo a ver com conflito, que já se manifestava no conflito de opiniões da dialética socrática, nas disputas das escolas medievais em relação a questões controversas, nas antinomias do *Vernstand* kantiano, na luta de classes marxista. O conceito hegeliano de dialética é coetâneo a esses sentidos, com o adendo de que, para ele, a dialética tem a ver com o princípio de articulação ele mesmo, além de que a dialética está tanto na ordem lógica do pensamento, quanto na ordem do ser, quer dizer, na ordem ontológica. Disso se conclui, em primeiro lugar, que a realidade, tal como foi configurada por Hegel, não pode ser congelada numa substância desvitalizada. A natureza do ser está no dever. Tudo tem alguma identidade determinada, mas essa identidade é complexa, definindo-se como um processo inerente de diferenciação. Para ser, algo tem de diferir de si, tornar-se diferente de si. No dever, a realidade está, ao mesmo tempo, em si mesma e não inteiramente em si mesma, pois o processo dialético, que é o processo de articulação, movimenta-se em direção à sua mais completa determinação.

← Um dos grandes avanços da filosofia kantiana, segundo Hegel, estava em mostrar que o entendimento (*Vernstand*) caminha para uma série de antinomias ou contradições fundamentais. A dialética hegeliana seguiu exatamente no fluxo da ruptura do entendimento consigo mesmo em polaridades, contradições, antíteses e oposições. Contudo, para Hegel, o confronto com o negativo libera um poder positivo. Na sua noção de *Aufhebung*, integram-se as três dimensões de negação, transcendência e preservação, ou unidade dialética que abraça o equivoco, mas vai além do seu poder de negação e de dissolução. Daí que o Absoluto seja a identidade da identidade e diferença, o que quer dizer que, através do processo de formação dialética, o dinamismo original vai ganhando forma e avançando em seus diferentes estágios até se juntar num todo mais rico. Sob esse ponto de vista, o Absoluto hegeliano não é visto como uma unidade conceitual de pensamento totalitário, mas muito mais como uma força de absolvição, em vez de dissolução ou fechamento. A partir disso, Desmond conclui (p. 100) que Hegel não é nem um platonista nem um cartesiano (logocentrismo), num extremo, mas

Der sobre o dever

não é também um nietzscheano (nihilismo), no outro extremo. Ele não congelou a forma, de um lado, nem a dissolveu, de outro. A forma é movimento fluido e dinâmico, nem a forma estática, nem processo puro, mas a formação do processo ele mesmo.

Para se compreender o lugar que a arte veio ocupar no Espírito Absoluto, é preciso acompanhar, mesmo que brevemente, alguns dos principais argumentos hegelianos. Segundo Bowie (1990: 116:130), a filosofia hegeliana, assim como a dos outros idealistas pós-kantianos, tentou revelar como o processo do pensamento e o processo da realidade são, ao fim e ao cabo, idênticos. O grande problema estava no modo como isso poderia ser revelado. Para Schelling, a revelação poderia ser realizada pela arte. Hegel, contudo, considerou que isso representava um *deficit* na filosofia de Schelling porque este estabelecia o ponto de indiferenciação entre o subjetivo e o objetivo já no início, sem provar que essa é a verdade.

Enfrentando de modo original o problema de como a Mente ou Espírito (*Geist*) articula-se a si mesmo, Hegel, antes de tudo, perguntou em que sentido o subjetivo se constitui, em que sentido eu sou eu mesma. Em consonância com a negação dialética, a resposta diz que só refletida no outro eu me torno eu. Mas como posso saber que o reflexo de minha consciência no outro é, de fato, um reflexo da minha consciência?

Na *Fenomenologia do Espírito*, de 1807, Hegel (cf. 1979) apresentou os estágios do processo de auto-reconhecimento no outro. Ao refletir minha consciência na consciência do outro, revela-se o fato de que a consciência só pode se desenvolver pela via da sua relação com o Espírito, a estrutura geral da consciência que ela compartilha com os outros. É por isso que, para Hegel, o finito, o mundo empírico, o evanescente, mundo da experiência cotidiana, está continuamente negando-se a si mesmo, num processo ininterrupto de mudança. A verdade, assim, está no processo ele mesmo, no fato de que tudo que é finito está continuamente sendo transcendido. Onde Kant opôs aparências e "coisas em si mesmas", Hegel quis provar que as aparências são, de fato, a essência da realidade. No momento em que compreendemos a natureza transitória de toda realidade, o transitório cessa de ser transitório e se torna aquilo que permanece. O movimento do todo só é explicável através daquilo

que ele não é, daí a Idéia do movimento. A finalidade da filosofia está na explicação da Idéia que é o verdadeiro ser das aparências da realidade, das quais a Idéia é inseparável, uma vez que, negando a si mesmas como aparências, as aparências são necessárias à Idéia.

Segundo Hofstadter e Kuhns (1976: 378-81), a verdade em Hegel não é meramente uma substância, mas é o sujeito, uma identidade viva que se autodesenvolve. É o todo cuja essência se completa através de seu próprio desenvolvimento. Nessa medida, a verdade só pode ser considerada atual se ela for um todo espiritual autodeterminante, cujo caráter fundamental está no autoconhecimento ou autoconsciência. O mais alto nível de evolução do espírito ou mente foi chamado de Absoluto. Num estágio mais baixo, chamado de "mente objetiva", o estágio da lei, moralidade, do estado e da história do mundo, o Espírito se realizou na atualização. Mas agora, "no estágio da Mente Absoluta, sua tarefa é aquela de se conhecer em sua própria essência", quando ele se torna para si mesmo seu próprio Ser. Essa culminação da auto-identidade se junta à atualidade histórica de modo curioso, pois o Espírito Absoluto é essencialmente religião no sentido lato, compreendendo três formas: arte, religião em si e filosofia. "Embora o Espírito se erga acima da historicidade atual ao se realizar a si mesmo nesses estágios de autoconhecimento, o processo de realização é histórico, isto é, ocorre no tempo. Nos mais altos estágios, o Espírito unifica o eterno e o histórico."

Não é de surpreender que a noção do Absoluto tenha vindo carregada de temporalidade, ao mesmo tempo que a nega. Na medida em que, na história do pensamento, toda aproximação da verdade revelou-se relativa e transitória, o Absoluto não poderia ser mais uma versão da tentativa de fixar um princípio absoluto. Hegel fará, ao contrário, da relatividade, do movimento da negação, o Absoluto. Este aparecerá no tempo, enquanto não apreender o conceito puro, quer dizer, não abolir o tempo. Para isso, o pensamento deve ser o pensamento de si mesmo, caso contrário, o infinito se tornaria dependente do finito. Conclusão: as tensões e contradições da realidade, que a filosofia tenta compreender, já parecem conter em si mesmas o germen de sua resolução, porque são contradições que estão no pensamento e,

absoluto

como tal, seguem as necessidades do infinito movimento do pensamento.

A mente absoluta é o estágio de liberdade autoconsciente no qual a Mente se reconcilia com seus opostos. Isto é a verdade cujo nome é a Idéia, verdade em si mesma e por si mesma, Mente ou Espírito na sua forma absoluta, cujo primeiro estágio de desenvolvimento está na arte. O pilar da estética hegeliana, portanto, está no conceito de verdade. Mas que espécie de verdade a arte, especificamente, expressa? Se a Idéia se manifesta concretamente na arte, religião e filosofia, o conteúdo dessas experiências só pode estar na Idéia. "O seu mais alto destino, tem-no a arte em comum com a religião e a filosofia. Como estas, também ela é um modo de expressão do divino, das necessidades e exigências mais elevadas do espírito." (Hegel 1972, vol. 1: 42). Mas, qual é a diferença no modo como a Idéia se expressa em cada um desses tipos de experiências humanas?

A arte é a aparição sensória da Idéia. Ela só pode mostrar a aparência da Idéia para os sentidos, ficando para a filosofia a tarefa de explicar a Idéia, quer dizer, explicar o ser verdadeiro das aparências da realidade. Disso decorre a postulação básica da teoria estética hegeliana de que a verdade da obra de arte só emerge completamente pela via de sua articulação conceitual. A arte é, assim, uma revelação inferior da mesma verdade que a religião e a filosofia atingem de modo mais adequado. Ou melhor: enquanto estas são a revelação de alguns dos aspectos da verdade, daqueles que só podem ser expressos pela reflexão, a arte, por seu lado, revela a verdade sensorialmente. A arte ou o belo é, assim, a aparência sensível da Idéia.

Ao dizermos que a beleza é a idéia, queremos dizer que a beleza e verdade são uma só e mesma coisa. Com efeito, o belo tem de ser verdadeiro em si. Mas, observando mais atentamente, deparamos com uma diferença entre o belo e a verdade. A idéia é verdadeira porque é pensada como tal em virtude de sua natureza e do ponto de vista da sua universalidade. O que então se oferece ao pensamento não é a idéia na sua existência sensível e exterior, mas no que tem de universal. Contudo, a idéia também se deve realizar exteriormente e adquirir uma existência definida enquanto objetividade natural e espiritual. A verdade como tal também existe, quer dizer, também se exterioriza. Desde que, assim

exteriorizada, a verdade se oferece à consciência e o conceito fica inseparável da manifestação exterior, a idéia não só é verdade como também é beleza. O belo define-se, pois, como a manifestação sensível da idéia. O sensível e a objetividade não mantêm, na beleza, qualquer independência; ambos têm de abandonar a imediateidade do seu ser, visto que se apresentam como existência e objetividade do conceito, como uma realidade que representa o conceito formando um todo com a sua objetividade, quer dizer, uma manifestação do conceito (Hegel 1972, vol. 1: 210-11).

Desde Schiller, e também em Schelling, o entendimento do belo havia se deslocado da natureza para a obra de arte. Foi do vocabulário básico de Schiller que Hegel também tomou emprestado o termo através do qual passaria a designar a essência da obra de arte, na sua unidade de oposição e reconciliação, do belo e sublime: a obra de arte, em Hegel, passaria a ser o "ideal", que é a Idéia em forma sensória, o dever do pensamento reflexivo em que pensamento e forma sensível se conformam um ao outro e convergem em uma unidade imediata. O ideal não é um simples conteúdo predeterminado que é imposto do exterior sobre o veículo sensorio de sua expressão. Ao contrário, ele aparece num processo de auto-articulação, que nasce e prossegue a partir da auto-atividade artística. Assim, o conteúdo artístico, embora provenha da Idéia, é autodeterminado, tendo, portanto, de ser diferenciado do conteúdo que nasce de uma determinação externa, tal como ocorre na imitação.

A arte tem uma limitação que só pode ser superada pela filosofia, porque, para atingir a verdadeira identidade do conhecedor e do conhecido, a arte ainda precisa de um elemento limitador de externalidade, quer dizer, precisa de uma forma sensória para se conhecer a si mesma, ficando, assim, presa numa separação. Muito embora essa separação não seja tão extrema quanto a separação ou dualidade irremediável da imitação, a verdadeira forma do autoconhecimento não está no autoconhecimento sensorio da arte, mas no autoconhecimento racional da filosofia.

Não há, contudo, uma oposição entre a filosofia e a arte porque a obra de arte torna concreto um significado universal. A forma da obra de arte nasce dela de modo imanente. Sua concretude não é nem uma particularidade empírica nem uma

forma universal desencarnada. Seu processo de concretização é um processo de formação ativa, onde os dualismos do particular e universal, do sensível e inteligível não operam de modo arbitrário. A arte é, mais propriamente, um universal poético que produz a emergência e concreção (*poiesis*) do significado universal da Idéia, a encarnação concreta do seu ser. Sendo a aparência a emergência concreta e, portanto, a revelação sensória do universal, a obra de arte é, para Hegel, um universal concreto. O concreto é o individual, mas o individual é a união da particularidade e da universalidade.

Em síntese, ao apresentar uma certa completude compacta, a obra de arte implica no seguinte: 1. ela envolve a idéia de origem dinâmica; 2. ela torna concreto um certo processo de emergência; 3. ela traz à luz a totalidade rica de uma universalidade concreta. O poder criativo da arte revela-se, assim, numa conjunção complexa de auto-atividade e receptividade dos valores últimos, ou seja, daquilo que a religião representa como sendo a união do humano e divino. Por colocar o homem perto da inteligibilidade plena, a arte tem um lugar no Espírito Absoluto, o que não quer dizer que ela esteja, para Hegel, separada da história. Ao contrário, a arte representa um esforço imaginativo de extrair da história um significado essencial, elevando a existência sensória a um plano espiritual (Desmond 1986: 8-64).

Há, evidentemente, pelo menos três visões sobre a natureza geral e as finalidades da arte que Hegel rejeitou: 1. a imitação da natureza como fim último da arte; 2. a experiência humana do mundo como finalidade da arte; 3. a mitigação das paixões como objetivo final da arte. Resta uma quarta visão que, à primeira vista, parece ser aquela que Hegel esposou: a revelação da verdade como fim da arte. Não é este o caso, porém. Embora, de fato, a obra de arte apresente a verdade de uma forma sensória, ela não pode ser vista como um meio, ou como um instrumento, para a realização desse fim, pois ele é independentemente válido, por sua própria conta, fora da esfera da arte. Para explicar essa questão, Mítias (1980: 71-5) apresenta, de forma muito clara, os traços distintivos da arte para Hegel no que se segue.

Primeiro: o objeto de arte é um artefato criativamente feito pelo homem, não sendo o resultado nem de uma atividade mecânica, nem da inspiração, mas sim fruto da habilidade do

artista de produzir uma forma que dá corpo ao "Ideal", de modo concreto e expressivo. Segundo: o objeto artístico é sensório, uma entidade física e o lugar de uma experiência perceptiva, sendo a análise da beleza em geral a questão própria da estética. O objetivo último do artista é criar um objeto belo. Terceiro: o objeto de arte também se dirige à mente. O espírito é igualmente afetado, encontrando alguma satisfação no objeto. Assim sendo, o aspecto sensório só tem direito à existência na medida em que existe para a mente, e não *qua* sensório. Finalmente, a obra de arte imita o Ideal, quer dizer, o Belo. Ideal, assim, não se confunde com Idéia. Esta, na sua aparição como o belo da arte, não é a Idéia em si, no modo Absoluto em que a lógica metafísica tem de apreendê-la, mas é apenas a idéia tal como ela toma forma na realidade e tal como se apresenta em unidade imediata e correspondência com essa realidade. Na sua forma do belo na arte, a idéia não é nem abstrata nem conceitual. Ela é concreta e presa dentro de uma forma determinada. Não é um objeto do pensamento, mas da intuição imediata. Vem daí a impossibilidade do entendimento para compreender o Belo. Disso se conclui que: 1. a obra de arte é um fim em si mesma, não se prestando a nenhuma finalidade pedagógica ou moral; 2. a verdade que a obra de arte revela apresenta-se à percepção estética como o belo, um objeto que não se apresenta nem para os sentidos nem para o entendimento, mas para a imaginação, produzindo uma espécie muito peculiar de satisfação imaginativa; 3. a experiência estética é imediata, intuitiva, sendo muito pobre conceitualmente. O belo é a unidade imediata da natureza e do espírito na intuição. A verdade que a arte revela não é cognitiva nem conceitual, mas artística, quer dizer, bela ou Ideal.

Hegel não esposou, portanto, nenhuma teoria existencialista do estético. Sua visão foi, contrariamente, eminentemente intelectualista. Segundo Mítias (p. 68), o conteúdo da obra de arte, de um lado, e o traço caracterizador da arte, de outro, para Hegel, não são qualidades abstratas ou essências coladas misteriosamente ao objeto artístico. Trata-se, isto sim, de um conteúdo ideal, e, como tal, da capacidade do objeto de realizar uma experiência de beleza. Tendo recebido o batismo do espiritual, a arte só extrojeta aquilo que se formou em harmonia com o

a obra de arte apresenta a Verdade de uma forma sensória/não ao embudo

de Hegel sobre a arte

espírito. Em si, o objeto não é belo, é um potencial para uma experiência de beleza.

Embora a estética hegeliana esteja firmemente plantada no contexto moderno do poder criativo e da expressão subjetiva, na sua contextualização mais ampla, essa expressão está atada à afirmação metafísica do belo. A natureza do belo, ideal de toda arte, consiste no conhecimento da realidade e de seus conceitos, não através de abstrações, mas na fusão imediata de um objeto que se autocontém. Daí, em oposição a Kant, a insistência hegeliana no estatuto superior do belo nas obras de arte, em oposição ao belo natural, pois a beleza depende de um desenvolvimento da mente e não do prazer encontrado numa contemplação imediata da natureza (Hegel 1972, vol 1: 28). O belo é sensível e supra-sensível, universal, sem ser abstrato. Mas essa universalidade não se assemelha à universalidade formal do belo estético em Kant. O belo hegeliano é um concreto universal que traz algumas semelhanças, segundo Desmond (1986: 105-153), com o conceito transcendental do belo na tradição aristotélico-tomista.

Enquanto a estética platônica havia encapsulado o belo no caráter intrínseco da coisa em si mesma, definindo a sincronia da *psiqué* em resposta a esse caráter, Kant capturou o estético na ênfase moderna sobre o sujeito, definindo a significância do objeto em termos da contribuição constitutiva que o sujeito lhe dá. Hegel, por sua vez, costurou o antigo no moderno, através de sua compreensão do aspecto metafísico do belo, de um lado, e da sua apreensão do poder original do artista e da contribuição que esse poder traz para a expressão do significado estético, de outro.

Provavelmente, mais do que ninguém, Hegel prezou a perfeição e a universalidade da beleza na Grécia clássica, mas foi bastante crítico em relação à generalidade abstrata a que essa universalidade ficou reduzida, em Platão. Havia, para ele, contudo, algo no eidos platônico que deveria ser mantido e remediado, numa concepção genuína do belo que combinasse universalidade metafísica com a determinação da particularidade real. Vinham daí suas reservas quanto à estética kantiana. Embora Kant tivesse premiado a filosofia com uma espécie de recomeço, as antíteses fixas ainda se mantiveram na sua filosofia, estando a unidade proposta por ele meramente na forma de idéias subjetivas

da razão, para as quais nenhuma realidade poderia, de fato, corresponder. Daí a unidade orgânica e o caráter teleológico do belo, tanto na natureza quanto na arte, tenderem a ser vistos e julgados, por Kant, apenas sob o ponto de vista de uma reflexão subjetiva.

É certo que faltou a Santo Tomás de Aquino, por sua vez, um sistema dialético de integração do universal e do particular, mas é na sua metafísica do belo que se encontra a concepção de beleza mais próxima da hegeliana. Evidentemente, a estética hegeliana foi fundada em território pós-kantiano, no qual o conceito de transcendência está inseparavelmente atado à questão da subjetividade, referindo-se, então, às condições próprias do sujeito conhecedor que tornam possíveis o conhecimento e não mais se referindo, como acontecia na tradição aristotélico-tomista, estritamente ao conhecimento dos traços universais dos objetos. Mas se examinarmos o belo como uma imagem concreta da Idéia, levando-se em conta a noção hegeliana do concreto universal, encontraremos, em seu pensamento, alguns fundamentos para juntar o sentido de transcendência de Kant com o sentido do transcendente que vem da tradição aristotélico-tomista. É nesse contexto que a negação do belo como uma mera abstração, mas, ao mesmo tempo, a afirmação de seu caráter cognitivo deve ser compreendida.

Assim, a manifestação sensória da Idéia, expressa na arte, não se confunde com a generalidade abstrata do universal imutável, nem se confunde com a transitoriedade do particular, mas é a unidade do universal e particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e natural, do infinito, mas ainda determinado. Os diferentes graus atingidos pela harmonia da Idéia, nas suas formas sensoriais, não são aleatórios, mas dependem do grau de concretude e determinação através dos quais a Idéia é aprendida e expressa, no seu processo evolutivo rumo ao conceito. Cada um desses graus tem um método próprio de externalização ou corporificação, um meio sensível no qual se expressa de acordo com o estágio de desenvolvimento em que se encontra, na direção de uma diminuição progressiva do valor do sensorio. Cada forma é efetiva, até certo ponto, como uma representação do Espírito Absoluto (Hegel 1972, vol. 1: 162). Em razão disso, Hegel dividiu a arte em estágios evolutivos, cada

Hegel une Kant a Plato.

um deles com os meios próprios e adequados à corporificação sensória da Idéia. Esses estágios começaram na arte simbólica, a forma primeira e mais próxima da natureza, passando pela arte clássica, para terminar na arte romântica. Do mesmo modo que a arte como um todo é uma síntese dialética entre o sensório e o racional, a arte romântica é uma síntese entre a arte simbólica e a clássica.

Na fase simbólica, o conteúdo ideal se manifesta numa forma externa, apontando apenas para a Idéia como algo distinto dela. O meio mais adequado, que a arte encontra para se encarnar nesse estágio, é a arquitetura, na qual as formas da natureza são abandonadas em prol de formas que derivam dos poderes da mente humana. O elemento sensório e o Espírito Absoluto aproximam-se aí, mas não chegam a encontrar um ponto de unificação. Por isso, a esfinge foi, para Hegel, um símbolo do simbólico: o Espírito humano tenta emergir do reino animal, mas não chega a ser plenamente bem-sucedido. O corpo animal permanece. A expressão perfeitamente harmoniosa da mente humana universal teria de esperar pela arte clássica para atingir sua forma ideal.

A arte clássica une sentido e corporiedade, pois só a externalidade do homem é capaz de revelar o espiritual numa forma sensória. Daí a Idéia encontrar sua expressão na escultura da forma humana, na qual a Idéia se desenvolve exatamente até o grau que é mais adequado à apresentação sensória. O conteúdo ideal alcança aí o mais alto nível que o material imaginativo sensório pode concretamente expressar. Por isso, a Idéia só se sente em casa no reino sensorial, sob a forma da arte clássica. Nesse sentido, essa arte representa a perfeição da beleza artística. Embora perfeita na expressão humana da forma, atingida através da escultura, a arte clássica depende de uma certa imaturidade do intelecto. O Espírito aqui adquire uma existência autoconsciente, junto com as emoções, idéias e propósitos dessa existência. As qualidades universais da forma humana são idealmente receptivas à unidade da forma e conteúdo através da qual o Espírito entra na forma da escultura. Contudo, a unidade da arte clássica evita os aspectos genuinamente subjetivos da autoconsciência pessoal, terminando por encontrar a instabilidade.

A emergência da arte romântica introduz, de acordo com

Hegel, a última forma determinada de arte. Compreendê-la apropriadamente significa compreender o significado que o fim da missão da arte, na revelação do Absoluto, adquiriu dentro do sistema hegeliano. Quando a individualidade espiritual penetra no seu próprio templo, um terceiro estágio da consciência humana é atingido. A unidade da aspiração religiosa e da fraternidade, na fé, esperança e caridade, é puramente ideal e não poderia se contentar com qualquer signo externo, nem se encarnar em qualquer forma natural. O espírito subjetivo de cada indivíduo se torna muito mais importante através de sua relação com a divindade, que se reflete na relação com seus iguais. Hegel supôs que o meio para expressar essa idéia estava na tríade romântica da pintura, música e poesia (Carrit 1962: 106).

A beleza, na sua forma mais apropriada e no seu conteúdo mais apto, não é mais a finalidade da arte. Em vez de tentar expressar a verdade externamente, a arte romântica compreende que a verdade do pensamento é independente da contingência, fisicalidade e externalidade. Não importa qual conteúdo externo é usado nessa arte, pois mesmo os mais prosaicos objetos da vida cotidiana podem ser utilizados uma vez que a verdade não mais depende deles. Por isso mesmo, a música é a forma-chave da arte romântica. Sua tarefa não é ecoar a objetividade, mas sim o modo como o eu interior se move dentro de si mesmo, de acordo com sua subjetividade, no interior de sua alma. Cada uma das formas românticas da arte, pintura, música e poesia, fornece um tipo de síntese próprio para as formas prévias da arte. A pintura absorve as representações dos ambientes arquitetônicos e os utiliza como cenário para as representações humanas emprestadas da escultura. A poesia, então, combina qualidades essenciais da pintura e da música para atingir a perspectiva mais inclusiva de todas as formas de arte.

Na arte romântica, o conteúdo ideal está tão evoluído que já contém muito mais do que qualquer material sensório imaginativo pode expressivamente corporificar. É a arte da subjetividade, seu conteúdo é o Absoluto que se sabe na sua própria espiritualidade infinita e que Hegel identificou com o Deus cristão. Na passagem da pintura para a música e desta para a poesia, há um movimento crescente de espiritualização. Na pintura, o meio já é idealizado porque é capaz de representar o espaço de três dimensões em

apenas duas. A música, cujo meio está constantemente evanescente, é altamente expressiva de uma luz interior. A poesia, finalmente, que tem na linguagem seu meio, é a mais espiritual de todas as artes, a arte universal que contém em si a totalidade de todas as outras formas de arte (Hegel 1972, vol. 1: 149-175).

➤ Numa análise que sintetiza de modo muito lúcido a questão, postulada por Hegel, do fim da arte, a partir do romantismo, Jiménez (1992: 73-4) diz que, para se entender a posição de Hegel, é preciso levar em conta que, para realizar sua essência, a arte deve ir além de si mesma, superando-se. A dissolução, quando dialeticamente compreendida, significa que, na medida mesma em que a arte foi incrementando o pensamento que levava em seu interior, ela foi se aproximando do ponto em que o pensamento desbordou dos seus limites. A arte, religião e filosofia coincidem no conteúdo e na finalidade de levar o espírito absoluto ao seu auto-reconhecimento, mas diferem na forma como realizam essa finalidade. A arte, como primeiro estágio, externaliza um saber imediato e sensível, a religião corresponde à consciência representativa e, na filosofia, o espírito atinge o nível de livre pensamento. Assim sendo, a morte da arte não é senão a própria arte transcendida numa forma mais elevada. ✎

## 5. A multiplicação das estéticas

As conferências hegelianas sobre a arte só foram publicadas em 1835. Antes disso, entre a publicação das palestras de Schelling e as de Hegel, Schopenhauer, em 1819, publicou a primeira edição de sua obra *O Mundo como Vontade e Representação* (cf. Schopenhauer 1969). Levou algum tempo para que as idéias aí expressas chamassem qualquer atenção. Esse ostracismo, contudo, seria devidamente compensado, uma vez que o voluntarismo e o pessimismo da razão, marcas registradas de Schopenhauer, viriam exercer enorme influência não apenas sobre Nietzsche, mas também sobre Sigmund Freud (1856-1939) e, num outro extremo, Ludwig Wittgenstein (1889-1951), isso se não mencionarmos os artistas e poetas que claramente absorveram suas idéias. Em razão disso, não há teoria contemporânea da arte que não tenha, de uma forma ou de outra, absorvido a força que a vontade e a descrença nos poderes da razão passaram a desempenhar no pensamento ocidental a partir de Schopenhauer.

Embora se dissesse sucessor da tradição que ia de Platão a Kant, em detrimento da filosofia pós-kantiana, especialmente a hegeliana pela qual ele nutria imensa antipatia, Schopenhauer parece ter articulado uma espécie de pensamento inteiramente diferente de tudo que pudesse ser encontrado na tradição. Mas, assim que superada uma primeira impressão surpreendente que