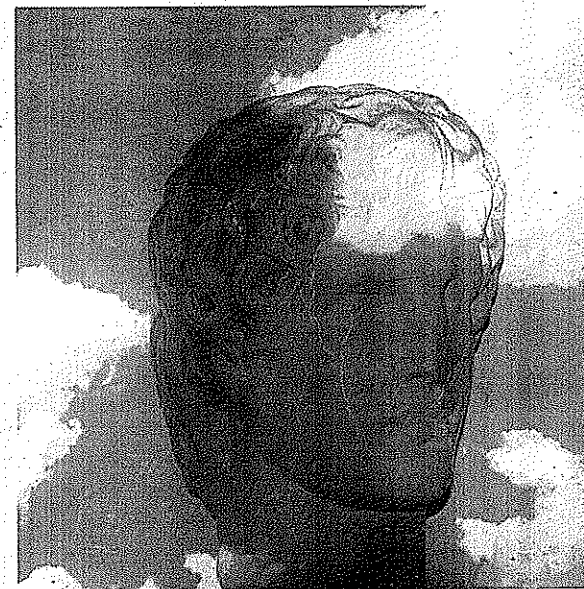


L U C F E R R Y
HOMO AESTHETICUS

A Invenção do Gosto na Era Democrática



Editora ensaio

MOVIMENTO DE IDÉIAS / IDÉIAS EM MOVIMENTO

HOMO AESTHETICUS

A INVENÇÃO DO GOSTO NA ERA DEMOCRÁTICA

LUC FERRY

TRADUÇÃO

ELIANA MARIA DE MELO SOUZA

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA



editora ensaio
MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO

UFRGS
TÍTULO DE ARTES
BIBLIOTECA
nº 11467
22595

TÍTULO ORIGINAL
HOMO AESTHETICUS

L'INVENTION DU GOÛT A L'AGE DÉMOCRATIQUE
© EDITIONS GRASSET & FASQUELLE/PARIS/1990
© DA EDIÇÃO BRASILEIRA: EDITORA ENSAIO/SP/1994

CAPA
CHRISTOF GUNKEL

REVISÃO
LÍVIA C. A. COTRIM (ORIGINAIS)
ROBERTO LEAL
E
EQUIPE ENSAIO

COMPOSIÇÃO, DIAGRAMAÇÃO E FILMES
ENSAIO - EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
LEMONS - EDITORIAL & GRÁFICOS LTDA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferry, Luc, 1951-
Homo aestheticus: a invenção do gosto na era demo-
crática / Luc Ferry; tradução Eliana Maria de Melo Souza. -
São Paulo: Ensaios, 1994.

Bibliografia.

1. Arte - Filosofia 2. Estética I. Título.

94-0212

ISBN 85-85669-02-0

CDD-111.85

Índices Para Catálogo Sistemático

- | | |
|------------------------|--------|
| 1. Estética: Filosofia | 111.85 |
| 2. Filosofia: Estética | 111.85 |

1994

TÍTULO SELECIONADO PELA
editora ensaio

MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO
Rua Tupi, 784
01233-000 - São Paulo - SP
Telefones: (011) 66-4036
Fax-Modem: (011) 66-3168

7.01
F399h

Estética: arte
Filosofia: arte

11467
7211

PARA ALAIN DANIEL E VIRGINIE

INSTITUTO DE ARTES

ÍNDICE

ADVERTÊNCIA DO AUTOR	13
PRÓLOGO	15

CAPÍTULO I A REVOLUÇÃO DO GOSTO

ANTIGO, MODERNO, CONTEMPORÂNEO:	
O RETRAIMENTO DO MUNDO	22
O NASCIMENTO DO GOSTO	30
OS TRÊS PROBLEMAS FUNDAMENTAIS DA ESTÉTICA ...37	
1. A IRRACIONALIDADE DO BELO: A AUTONOMIA DO SENSÍVEL COMO CISÃO ENTRE O HOMEM E DEUS ...38	
2. O NASCIMENTO DA CRÍTICA:	
A HISTÓRIA CONTRA A TRADIÇÃO	41
3. SENSO COMUM E COMUNICAÇÃO:	
PODE-SE DISCUTIR SOBRE O BELO?	43
A HISTÓRIA DA ESTÉTICA	
COMO HISTÓRIA DA SUBJETIVIDADE	46
1. ENTRE O CORAÇÃO E A RAZÃO: A PRÉ-HISTÓRIA DA ESTÉTICA OU A QUERELA DOS "COGITO"	47
2. O MOMENTO KANTIANO:	
REFLEXÃO E INTERSUBJETIVIDADE	48
3. O MOMENTO HEGELIANO:	
O SUJEITO ABSOLUTO OU A MORTE DA ARTE	51
4. O MOMENTO NIETZSCHEANO: O SUJEITO CINDIDO E A ESTETIZAÇÃO DA CULTURA	52
5. MORTE DAS VANGUARDAS	
E ADVENTO DA PÓS-MODERNIDADE	53

CAPÍTULO II ENTRE O CORAÇÃO E A RAZÃO

CLASSICISMO E DELICADEZA:	
OS DIÁLOGOS ENTRE EUDÓXIO E FILANTO	58

O FIM DAS TRADIÇÕES:	
UMA QUERELA DO INDIVIDUALISMO MODERNO	71
A ANTINOMIA DO GOSTO	76
OS PARADOXOS DA ESTÉTICA DE HUME: DO RELATIVISMO (CÉTICO) AO UNIVERSALISMO CLÁSSICO	82
A VIRADA: A PRIMEIRA "ESTÉTICA" E A PRIMEIRA "FENOMENOLOGIA"	94
LEIBNIZ E WOLFF:	
A EXTENUAÇÃO DO MUNDO SENSÍVEL	95
OS EQUÍVOCOS DA "AESTHETICA":	
RUMO À AUTONOMIA DO SENSÍVEL	101

CAPÍTULO III O MOMENTO KANTIANO: O SUJEITO DA REFLEXÃO

A IDEALIDADE DO DIVINO E O ADVENTO DO HOMEM	116
A AUTONOMIA DA ESTÉTICA	119
CRITICISMO E FENOMENOLOGIA	122
A SOLUÇÃO DA ANTINOMIA DO GOSTO: DO INDIVÍDUO AO SUJEITO	126
CIÊNCIA E BELEZA: O FIM DO IDEAL CLÁSSICO DE UMA OBJETIVIDADE DO GOSTO	131
UM PENSAMENTO INÉDITO DO SUJEITO: A REFLEXÃO E O SENSO COMUM	136
"SENSUS COMMUNIS" OU "DIFERENDO"	139
O SUBLIME E O BARROCO: ARTICULAÇÃO ENTRE O "DIFERENDO" E A IDÉIA UNIVERSAL	144
A RAZÃO, O SENTIMENTO E O BARROCO: O HUMANISMO ESTÉTICO	154

CAPÍTULO IV O MOMENTO HEGELIANO: O SUJEITO ABSOLUTO OU A MORTE DA ARTE

A TEODICÉIA REVISITADA	169
A CONTRA-REVOLUÇÃO COPERNICANA:	
BELEZA ARTÍSTICA OU BELEZA NATURAL?	173
RUMO A UM NOVO CLASSICISMO: A TRIPLA HISTORICIDADE DA ARTE COMO REPRESENTAÇÃO SENSÍVEL DO VERDADEIRO	181
1. A PRIMEIRA HISTORICIDADE: SIMBOLISMO, CLASSICISMO, ROMANTISMO	186
2. A SEGUNDA HISTORICIDADE: ARQUITETURA, ESCULTURA, PINTURA, MÚSICA E POESIA	196
3. A TERCEIRA HISTORICIDADE: A DISSOLUÇÃO DA ARTE NA RELIGIÃO	200
DA ARTE COMO "MUNDO HISTÓRICO"	203

CAPÍTULO V O MOMENTO NIETZSCHEANO: O SUJEITO CINDIDO E O ADVENTO DA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

CONTRA A DIALÉTICA:	
A REVALORIZAÇÃO DA ESTÉTICA	212
NIETZSCHE ANTI-HEGELIANO?	
TRÊS TESES SOBRE NIETZSCHE	216
O INDIVÍDUO: UM CONCEITO EQUÍVOCO	223
A VERDADEIRA RUPTURA NIETZSCHEANA:	
DO INDIVIDUALISMO MODERNO AO INDIVIDUALISMO CONTEMPORÂNEO OU PÓS-MODERNO	234
A CISÃO DO SUJEITO	236
UMA "FISIOLOGIA DA ARTE":	
UMA NOVA FACE DO HISTORICISMO	244
DO ULTRA-INDIVIDUALISMO AO HIPERCLASSICISMO:	
O "GRANDE ESTILO"	255

COERÊNCIA DE NIETZSCHE	262
PROXIMIDADE DE HEIDEGGER	

CAPÍTULO VI O DECLÍNIO DAS VANGUARDAS: A PÓS-MODERNIDADE

DIALÉTICA DO FIM DAS VANGUARDAS	267
UMA INTERPRETAÇÃO "INDIVIDUALISTA" DA VANGUARDA	278
A "QUARTA DIMENSÃO"	288
O PAPEL DA FICÇÃO CIENTÍFICA	301
A DUPLA DIMENSÃO DA "QUARTA DIMENSÃO": O ULTRA-INDIVIDUALISMO E O HIPERCLASSICISMO	306
AS TRÊS SIGNIFICAÇÕES DO PÓS-MODERNO	325
1. O PÓS-MODERNO COMO CÚMULO DO MODERNISMO	326
2. O PÓS-MODERNO COMO "RETORNO" À TRADIÇÃO CONTRA O MODERNISMO	330
3. A PÓS-MODERNIDADE COMO SUPERAÇÃO DO MODERNISMO	332
FIM DA INOVAÇÃO: DECLÍNIO DO OCIDENTE?	334

CAPÍTULO VII A QUESTÃO DA ÉTICA NA ERA DA ESTÉTICA

AS TRÊS ERAS DA ÉTICA: A EXCELÊNCIA, O MÉRITO E A AUTENTICIDADE	343
1. A EXCELÊNCIA ARISTOCRÁTICA	345
2. O MÉRITO DEMOCRÁTICO	350
3. A AUTENTICIDADE CONTEMPORÂNEA	355

ANEXOS

I A FENOMENOLOGIA DE LAMBERT

APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO DO PRIMEIRO E DO ÚLTIMO CAPÍTULOS	365
I - DAS ESPÉCIES DE APARÊNCIA	378
IV - DO DESENHO DA APARÊNCIA	395

II

TRADUÇÃO DOS PRIMEIROS PARÁGRAFOS DA AESTHETICA ASSIM COMO DO CAPÍTULO SOBRE A VERDADE ESTÉTICA	409
---	-----

III A REPRESENTAÇÃO VISUAL DAS GEOMETRIAS NÃO EUCLIDIANAS

REPRESENTAÇÃO VISUAL DE ALGUNS TEOREMAS DE LOBACHEVSKI	426
REPRESENTAÇÃO VISUAL DE ALGUNS TEOREMAS DE RIEMANN	430

ADVERTÊNCIA DO AUTOR

Este trabalho visa contar os grandes momentos conceituais de uma história do individualismo democrático ou da subjetividade moderna. Por razões que expliquei no primeiro capítulo, o campo da estética é o campo em que os sedimentos de tal história são, ainda hoje, os mais visíveis e mais ricos de significado. Precisei segurar as duas pontas de uma corrente um tanto frágil: de um lado, retomar as definições da subjetividade lá onde foram formuladas com mais vigor, isto é, na filosofia, sem porém renunciar à interpretação de certos aspectos de uma disciplina, a estética, que felizmente é inseparável da história concreta da arte. Toda a dificuldade está no fato de que a filosofia, diferentemente das ciências históricas, não faz parte do que se convencionou chamar de "cultura geral". Os amadores de arte, mesmo os mais eruditos, nem sempre estão familiarizados com as obras de Leibniz, Baumgarten, Kant ou Hegel. Seria totalmente vão crer que esse obstáculo seja formal ou, como se imagina às vezes, ligado ao "jargão" com o qual convivem essas idéias. Ele se deve a um problema de fundo: a reflexão sobre a cultura não pertence diretamente à cultura. Supõe uma distância sempre penosa a percorrer e a perfazer.

Empenhei-me em expor, de modo não técnico, as teses deste trabalho (Capítulo I) bem como os principais trechos consagrados à elucidação de dois momentos-chaves da estética moderna: a querela inaugural entre coração e razão (Inícios do Capítulo II) e o final, sem dúvida provisório, dessa história (Capítulo VI). Esses trechos podem ser lidos de modo relativamente independente do resto do trabalho. Apenas o nexo com uma história sistemática do assunto não pode ser percebido fora do rodeio pela filosofia.

PRÓLOGO

Um espectro ronda o pensamento contemporâneo: o espectro do sujeito.

Hoje, cada um por seu lado sabe disso ou o presente, mesmo estando fora dos limites da filosofia profissional: essa "morte do homem", que causou tanto estardalhaço nos anos 60, mas cuja crônica já havia sido feita por Nietzsche, levanta questões a que pensamento algum trouxe respostas. Na trilha de alguns precursores, entre os quais é preciso incluir o autor de *Zaratustra*, a psicanálise - sem dúvida o maior avanço intelectual deste século - pôs brutalmente fim à idéia de que pudéssemos considerar-nos senhores e donos de nós mesmos. O sujeito foi, como se diz, "cindido" e nossos estados de consciência, conceitos ou sentimentos, foram expostos à determinação infinita do inconsciente.

Por um paradoxo característico de nossa cultura democrática, o decreto da morte do homem veio acompanhado por uma reivindicação de autonomia que, sem dúvida, ainda não havia sido vista na história da humanidade. Globalmente, nas sociedades liberais-sociais-democratas, como as nossas, a exigência de liberdade, entendida como a faculdade de dar a si mesmo sua própria lei, nunca foi tão vigorosa, a despeito do que se diz aqui e ali. Aqueles mesmos que instauram um processo contra o consumismo planetário são obrigados no mais das vezes a instaurá-lo, mesmo a contragosto, em nome de um ideal segundo o qual os homens são responsáveis por seu próprio destino. Embora nem sempre sejam entusiasmantes, os valores da democracia republicana parecem precisamente constituir, e ainda por muito tempo, nosso único horizonte político aceitável.

Paradoxo, pois, já que o sentimento de uma perda irremediável de si, mesmo sendo tematizado pela filosofia contemporânea como resultado de uma desmistificação tão subversiva quanto salutar, veio acompa-

nhado por uma vontade cada vez maior de reapropriação: no plano individual, por meio da tentativa de dar a si mesmo um passado perdido; no plano coletivo, através do cuidado de não sucumbir às infinitas ciladas que o mundo mercantil não se cansa de nos armar (ao mesmo tempo que nos presta os serviços que conhecemos).

Paradoxo inevitável, no entanto, que poderia ser formulado, numa primeira aproximação, da seguinte maneira: podemos ser democratas, crer não apenas nas virtudes do pluralismo, mas também na capacidade que teriam os homens de fazer, por pouco que seja, sua própria história (o que supõe, queramos ou não, toda crítica das simples leis do mercado), ao mesmo tempo que aceitamos a tese segundo a qual a noção de vontade estaria invalidada pela descoberta das diversas faces do inconsciente?

Ao que me parece, esta é a equação filosófico-política deste fim de século - equação à qual uma resposta em forma de compromisso apenas ofereceria uma medíocre satisfação, assim como também, devemos afirmar e reafirmar, toda pretensão a uma "volta" às formas de subjetividade anteriores à emergência do "sujeito cindido".

Num livro anterior, *Pensamento 68**, nós, Alain Renaut e eu, tomamos a iniciativa de pôr em questão as figuras mais marcantes, a nosso ver, do "anti-humanismo contemporâneo", os momentos mais significativos da crítica do sujeito entendido classicamente como consciência e como vontade. E o trabalho, sendo polêmico, foi com muita frequência respondido pela polêmica: de acordo com o princípio segundo o qual duas negações valem uma afirmação, já que criticávamos os críticos da consciência e da vontade, queríamos retomar Descartes, reafirmar, em nome de um racionalismo cuja trivialidade só se iguala à rusticidade, contra Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger e seus discípulos franceses, os bons e velhos valores neokantianos da responsabilidade e da consciência, da vontade e do domínio de si. Naturalmente, isso significava deixar de atingir nosso mais explícito propósito -

* *Pensamento 68 - Ensaio sobre o Anti-humanismo Contemporâneo*, publicado no Brasil pela Editora Ensaios, 1988.

não a volta à tradição do humanismo metafísico, mas sim fundamental, como insistimos em cada passagem, um "humanismo não metafísico" - mas a polêmica tem razões que a própria razão desconhece. No final das contas, é como tão bem dizem as crianças: foi mesmo nós quem começamos.

O tempo das polêmicas passou, espero, e a questão do homem (do sujeito) pode ser retomada com serenidade. Como sugerimos em *Pensamento 68*, a crítica das ideologias da morte do homem não poderia ser suficiente e, para que o projeto de um "humanismo não metafísico" se torne realmente positivo, deve enfrentar um duplo requisito:

- Diante das leituras uniformizantes da modernidade definida como a sucessão linear e unívoca das etapas da constituição de um sujeito metafísico, fechado em si mesmo e transparente a si mesmo, é preciso restituir em sua pluralidade *conflictual* os diversos momentos que na verdade escandiram a história das concepções modernas da subjetividade.

- Porém, já que de saída afastamos a hipótese de uma mera "volta a", também é preciso responder à questão de saber qual representação de si pode ainda guardar um significado após as diversas desconstruções da subjetividade - questão que hoje os próprios desconstrutivistas devem precisamente aceitar como sua.

Num livro recente, *L'Ère de l'Individu*, Alain Renaut tomou a iniciativa de estudar essas duas questões segundo uma abordagem filosófica da história da filosofia. Por meu lado, fiel a um procedimento adotado em meus primeiros trabalhos, tentei abordá-las a partir de uma perspectiva exterior à história da filosofia pura, no caso, através da estética.

Tal escolha não tem nada de arbitrária. As questões levantadas pelo tema da morte do homem remetem, todas, ao estatuto do Autor, do sujeito pensado como criador, motivo pelo qual sua elaboração constitui o objeto privilegiado da reflexão acerca da arte. Principalmente: por razões de fundo, que devemos agora indicar, a estética é por excelência o campo dentro do qual os problemas levantados pela subjetivação do mundo, característica dos Tempos

Modernos, podem ser observados, por assim dizer, em estado quimicamente puro.

De Tocqueville a Arendt e Heldegger, de Weber a Leo Strauss e Dumont, as mais profundas análises acerca da modernidade salientaram o que, *negativamente*, significava a emergência do individualismo, em termos de erosão do universo das tradições: o desaparecimento das ordens e dos corpos do Antigo Regime, o desencantamento do mundo, o fim do teológico-político, a passagem da comunidade orgânica (*Gemeinschaft*) à sociedade contratualista (*Gesellschaft*), do mundo fechado ao universo infinito, a obsolescência das grandes cosmologias, das visões objetivistas e hierarquizadas do direito e da política, o esquecimento do Ser no advento da técnica... A menos que se peque pelo que Nietzsche teria considerado uma singular falta de "senso trágico", não podemos contestar a força das leituras da modernidade que - mesmo se no final venham a aceitá-la, como é o caso com Tocqueville - avallam sem concessões a importância disso que os *Aufklärer* lerão simplesmente como "a marcha do Progresso".

Essas análises convergem ao menos para certo diagnóstico a respeito do qual não podemos continuar cegos nem indiferentes: os Tempos Modernos nos fazem ingressar num círculo do qual compreendemos que possa parecer, ainda hoje e hoje mais do que nunca, infernal para alguns. Isso porque, por um lado, a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados quase naturalmente do passado nos deixa sem resposta diante das mais simples e profundas vicissitudes da existência cotidiana: na escala do indivíduo, conferimos significado com muito mais facilidade a nossos êxitos do que a nossos fracassos, a nossos instantes "ativos" (no sentido nietzscheano) do que à doença e à morte, às quais, no entanto, as comunidades tradicionais chegavam a atribuir um lugar teórico e prático. Se devêssemos hoje escrever, dois séculos depois de Rousseau, tal filosofia da infelicidade, que a ele é imputada por Alexis Philonenko, seria necessário que ela respondesse a uma interrogação cuja trivialidade poderia parecer desarmante: sem poder ser situada na perspectiva de uma comunidade tradi-

cional ou na perspectiva de uma escatologia qualquer, será que a finitude humana ainda nos permite crer que nossos projetos e nossos objetivos, necessariamente *limitados*, são intrinsecamente sensatos, ou se se preferir esta outra formulação: será que o próprio sentido possui ainda um sentido? Será que a "inocência do devir", cara, segundo Nietzsche, aos verdadeiros aristocratas, ainda nos é acessível?

Por outro lado, se é verdade que a pulverização das tradições nos introduz na era da interrogação sem fim, em compensação, esta contribui vigorosamente para a erosão daquelas: quanto mais questões surgirem, menos nos será fácil respondê-las, já que estamos desprovidos de qualquer critério preestabelecido; quanto mais os critérios se esgarçam, mais numerosos serão os aspectos da vida intelectual, como também cotidiana, que entram no campo do questionamento individual.

Não poderíamos, no entanto, limitar-nos à constatação de que hoje, para nós, modernos, o céu das idéias está vazio. Trata-se ainda menos de o deplorar (embora nada impeça essa atitude, à qual devemos, afinal, de Kierkegaard a Cioran, algumas obras não negligenciáveis). Se somos laicos - a que, ao menos no plano público, o fim do teológico-político obriga, queiram ou não queiram, a imensa maioria dos próprios cristãos -, devemos realmente admitir que no decorrer das próximas décadas será em nós mesmos, portanto: na, pela e para a humanidade, que teremos de encontrar as respostas para as perguntas que o progresso das ciências e das técnicas certamente nos obrigará a levantar. A biologia, como se sabe, atesta-o muito particularmente. Em pouco tempo, o problema crucial da bioética será o da fixação dos limites. Como, por quem, segundo quais critérios nossas sociedades democráticas serão conduzidas a fixar as ballzas à liberdade individual? - queiramos ou não, eis aí uma questão que em breve já não poderemos evitar, pelo menos se não aceitarmos que ela seja resolvida pelo simples jogo das potências econômicas e ideológicas.

É, portanto, vantajoso compreender que a história da modernidade não é apenas (mesmo se ela o se-

ja também) a história do declínio das tradições, mas que ela é, antes de mais nada, *positivamente*, a história das múltiplas faces da subjetividade, isto é, *história da constituição do único esteio a partir do qual de agora em diante será preciso, volens nolens, abordar, e talvez mesmo resolver, a temível questão dos limites que se devem impor aos poderes do homem sobre o homem*. Ora, por esta via, não é mais a história das cosmologias ou das grandes religiões que pode por si só nos servir de fio condutor; tampouco a da filosofia política moderna, ainda que, é evidente, ambas devam estar presentes em nossa mente como o negativo de uma outra história, a da estética, na qual se inscreveram de modo *positivo* não apenas as diversas concepções da subjetividade constitutivas dos Tempos Modernos, mas também sua mais aguda tensão com a questão, recalcada porém sempre subjacente, da relação entre o individual e o coletivo.

CAPÍTULO I A REVOLUÇÃO DO GOSTO

Antes de se interessar pela filosofia de sua época, o jovem Hegel interrogava-se sobre as condições em que uma religião poderia estar de acordo com as exigências de um povo livre. E o primeiro requisito que ele atribuía a uma reforma da teologia era o de se desvencilhar de sua "positividade", isto é, de tudo o que, por seu caráter dogmático e institucional, pudesse contribuir para torná-la uma forma estranha à comunidade, uma ideologia exterior a um povo composto de indivíduos livres.

A questão de Hegel ainda continua sendo, sob muitos aspectos, a nossa. Basta substituir a palavra religião pela palavra cultura (o que pode ser justificado tanto histórica quanto filosoficamente) para que a questão torne a ganhar uma pertinência e uma atualidade impressionantes: em que pode consistir a cultura de um povo democrático? - com efeito, este é precisamente o problema central de sociedades onde a subjetivação do mundo tem por corolário inevitável o progressivo desmoronamento das tradições por força da exigência incessante de estarem de acordo com a liberdade dos homens. Submetida aos imperativos do individualismo, a cultura contemporânea teve a tal ponto de rejeitar a exterioridade e a transcendência, que a referência a uma ordem do mundo parece ter se retirado pouco a pouco de suas principais produções.

ANTIGO, MODERNO, CONTEMPORÂNEO: O RETRAIMENTO DO MUNDO

Analisei em outro livro¹ em que sentido o individualismo moderno rompia no plano jurídico e político com a representação antiga de uma ordem cósmica, fechada, hierarquizada e finalizada que a arte do político ou do juiz consistiria em imitar. Presa a querelas de interpretação concernentes ao significado dos movimentos sociais que marcaram os anos 60, obscurecida pelo uso feito pelos meios de comunicação de massa, a noção de individualismo parece ter perdido sua credibilidade "científica". Além disso, malgrado alguns esclarecimentos, aqueles que se opõem ao emprego do conceito desconhecem, com frequência, seu significado mais profundo e o confundem, voluntariamente ou não, com alguma forma de egoísmo, assim como assimilam facilmente uma interpretação que utiliza a noção de individualismo para uma apologia do universo liberal.

Portanto, toda vez que lidarmos com o individualismo, precisaríamos nos lembrar de que se trata antes de mais nada de um conceito descritivo, que não implica *a priori* nenhum juízo de valor, não se confunde com o egoísmo, mas designa em primeiro lugar certa relação antitradicional com a lei - relação que pode eventualmente tomar a forma de movimentos coletivos de contestação².

Fala-se muito hoje, senão do "declínio do ocidente" (ao contrário de Heidegger, Spengler continua sendo um tabu), ao menos de um esgotamento da criação

1. Em *Philosophie Politique*, vol. I.

2. Só posso remeter aqui aos esclarecimentos que Renaut e eu fizemos em 68-69: *Itinéraires de l'individu*.

contemporânea. De fato, muitos aspectos da "pós-modernidade" - seja qual for nossa idéia a este respeito - suscitam esse sentimento, erigindo em princípio a recusa do novo. Se não há nenhuma razão para supor-mos que o talento ou mesmo a genialidade dos indivíduos sejam hoje menores do que em séculos anteriores, em contrapartida, temos muitas razões para pensar que a *relação dos indivíduos com o mundo* passa por um profundo abalo e que a relação com a idéia de um universo objetivo, que ao mesmo tempo os supere e os reúna, se tornou singularmente problemática.

A tese que por enquanto formularei a título de simples esboço é a seguinte: ao passo que, para os *Antigos*, a obra é entendida como um microcosmo - o que permite pensar que exista fora dela, no macrocosmo, um critério objetivo, ou melhor, substancial do Belo -, para os *Modernos*, a obra só ganha sentido em referência à subjetividade, vindo a se tornar, para os *Contemporâneos*, expressão pura e simples da individualidade: estilo absolutamente singular que não quer ser mais em nada um espelho do mundo, mas sim criação de um mundo, o mundo no interior do qual se move o artista e no qual temos, sem dúvida, permissão para ingressar, mas que de modo algum se impõe a nós como um universo *a priori* comum.

Mesmo em Platão, embora ele seja sob vários aspectos o mais "moderno" dos Antigos, o Belo nunca se define pura e simplesmente pelo prazer subjetivo que proporciona. A idéia do Belo é geralmente associada à idéia da realização de uma ordem onde devem reinar "a medida e a proporção" (*Filebo*). É neste sentido, por exemplo, que Sócrates interpela Górgias no diálogo que traz o nome do célebre sofista: "Você pode, à vontade, tomar o exemplo dos pintores, dos arquitetos, dos construtores de barcos, de todos os outros profissionais...: cada um deles se propõe uma certa ordem quando põe em seu devido lugar cada uma das coisas que deve reunir, e obriga uma coisa a ser o que convém a outra, a ajustar-se a ela até que o todo constitua uma obra que realize uma ordem e um arranjo" (503 e).

A opinião segundo a qual o artista deve buscar a

harmonia sem dúvida não desaparece - ao menos não imediatamente - na estética moderna. Em contrapartida, e aqui está a verdadeira ruptura com a Antigüidade, essa harmonia tende a não ser mais pensada como reflexo de uma ordem exterior ao homem: não é mais por ser *intrinsecamente* belo que o objeto agrada, mas, no limite, porque proporciona certo tipo de prazer que se chama belo.

Os textos que marcam essa história muito particular, a do nascimento da estética, insistem neste ponto, como o fazem, entre tantos outros, estas poucas linhas que tomo emprestadas de Crousaz e de Montesquieu:

- Crousaz, *Traité du Beau* (1715): "Quando indagamos o que é o Belo, não pretendemos falar de um objeto que exista fora de nós e separado de todos os outros, como quando indagamos o que é um cavalo ou o que é uma árvore..."

- Montesquieu, *Essai sur le Goût*: "São os diferentes prazeres de nossa alma que formam os objetos do gosto, como o Belo. [...] Os Antigos não conseguiram distinguir bem isso. Eles encaravam como qualidades positivas todas as qualidades relativas à nossa alma. [...] As fontes do Belo, do Bom e do Agradável estão assim em nós mesmos, e procurar as razões disso é procurar a causa dos prazeres de nossa alma".

A consciência de uma ruptura com a Antigüidade também é perfeitamente nítida nos pais fundadores da estética. Contudo, até uma data relativamente recente - na filosofia, até Nietzsche, e na história da arte, até o desabrochar das vanguardas -, essa subjetivação do mundo já não significa pura e simplesmente: desaparecimento do mundo, *Weltlosigkeit*. Ao contrário do que acontece na época contemporânea, o principal problema da estética moderna, do começo do século XVII até o fim do século XIX, ainda é o de conciliar a subjetivação do belo (o fato de que não mais existe um "em si", mas sim, um "para nós") com a exigência de "critérios", portanto de uma relação com a objetividade ou, se se preferir, com o mundo. Justamente essa tensão cardeal é constitutiva da problemática das primeiras estéticas: é ela que as diferencia fundamentalmente do que as precede e do

que se lhes segue e que desegno, por enquanto, como de costume, como o contemporâneo. A estética moderna evidentemente é subjetivista ao fundamentar o Belo nas faculdades humanas, na razão, no sentimento ou na imaginação. De qualquer forma, ela permanece animada pela idéia de que a obra de arte é inseparável de certa forma de objetividade.

Evidentemente, isso aparece com clareza no classicismo cartesiano, de Boileau a Crousaz, para os quais a palavra de ordem "imitar a natureza" sugere que a universalidade do bom gosto se explica por sua relação com um mundo objetivo desvelado na razão. O gênio clássico não é aquele que inventa, mas sim aquele que descobre - termo este aqui pensado com base no modelo da atividade científica. Mas isso vale igualmente, por mais paradoxal que possa parecer, para o subjetivismo radical dos sensualistas. Hume, para dar apenas um exemplo, permanecerá ligado à idéia da objetividade do belo, mesmo se "fundamenta" essa objetividade na hipótese de uma estrutura psico-biológica comum à humanidade. E na *Crítica da Faculdade de Julgar*, obra no entanto considerada por alguns como o apogeu do subjetivismo moderno, é explicitamente na relação com o que Kant denomina "idéia de mundo" que a atividade estética poderá concretizar-se na produção de uma obra. Porque sabe inconscientemente evocar a "idéia Cosmológica", como que por um dom natural, o gênio é genial - estando assim a genialidade (o poder criador imaginativo) sempre de algum modo limitada pela exigência de uma conformidade com certa ordem cósmica. Para falarmos como Kant, "o gosto rói as asas do gênio" e o próprio barroco, embora superior à regularidade clássica, possui limites que são, precisamente, os limites do mundo.

Ora, ao que me parece, é essa referência que hoje se esfuma: não existe mais mundo unívoco evidente, e sim uma pluralidade de mundos particulares a cada artista, não existe mais uma arte, e sim uma diversidade quase infinita de estilos individuais. O lugar-comum segundo o qual se diz que o belo é uma questão de gosto se tornou por fim realidade, ou mais exatamente: enquanto havia uma diferença en-

tre um artista de talento e o que Kant, em seu inimitável jargão, teria chamado de "troca-tintas", hoje essa diferença tende a se tornar puramente individual; ela não tem mais nada a ver com a capacidade de criar um mundo que supere a esfera estritamente privada das *experiências vividas* do criador. Pelo contrário, ela reside no culto mais ou menos elaborado (em última instância, é aqui também que se aninha a velha questão dos critérios) de uma *Idiosincrasia*.

Para dar um exemplo que nada tem de indiferente: existe um mundo romântico, não estou certo de que exista um mundo "pós-moderno". Com efeito, quando considero o romantismo, mesmo se esse movimento é muito diversificado (sua periodização é objeto de discussões sem fim, assim como a questão dos laços que mantêm entre si as diferentes tradições nacionais às quais ele pode remeter), posso distinguir uma estética romântica, um pensamento político (globalmente contra-revolucionário), uma teoria da história, até mesmo uma metafísica, em suma, uma "representação do mundo", uma *Weltanschauung* comum aos artistas - pintores, poetas, músicos -, escritores ou filósofos. Há aí algo que se assemelha a um universo que ultrapassa os indivíduos, universo que posso amar ou odiar, mas cuja existência supra-individual não posso negar. De que movimento (não falemos de "escola": este termo que parece recusar a idéia de liberdade individual perdeu todo significado no domínio da arte) poderíamos dizer hoje a mesma coisa?

Evitemos um mal-entendido: politicamente suspeita, a idéia de "decadência" ou de "declínio" é teoricamente pouco convincente - quer seja formulada de modo "reacionário" e animada, como em Spengler, mas igualmente em pensadores da envergadura de um Heidegger ou de um Leo Strauss, pela nostalgia de um passado perdido, quer quando enunciada à moda "revolucionária", cada vez mais rara, é verdade, que foi a dos críticos "de esquerda" do consumismo liberal. O que caracteriza a arte contemporânea não é certamente o fato de que as obras atestem menos talento do que as do passado. Ocorre simplesmente que a pretensão da arte talvez tenha mudado: para muitos artistas, hoje não se trata mais de descobrir o

mundo (retornaremos a este ponto quando tratarmos das vanguardas e de sua crise, que abre para a pós-modernidade) ou de utilizar a arte como um instrumento para o conhecimento de uma realidade estranha a eles mesmos. Muito pelo contrário, parece que, em muitos casos (é preciso aqui evitar os juízos universais, pois há notórias exceções: a atmosfera pós-moderna que admite, precisamente, todos os gêneros, repugna às generalizações) a obra seja definida pelo próprio artista como um prolongamento de si mesmo, uma espécie de cartão de visitas peculiarmente elaborado.

Schönberg, depois de Nietzsche, consagrou a isso suas mais belas páginas: o artista é um "solitário" fadado, conforme a fórmula tantas vezes repetida por Kandinsky, a se afastar do mundo para melhor exprimir sua "pura vida interior". Assim, uma obra única já não poderá ser suficiente para dizer o essencial: é somente no itinerário do artista que ele poderá eventualmente desvelar-se, através das hesitações e das rupturas de tom e de estilo que ritmam sua "vida interior". O retraimento do mundo é inseparável do culto da *idiosincrasia*, até mesmo da originalidade. Pode-se ver aqui o quanto, embora esteja em sua continuidade, o contemporâneo se separa do moderno. Ainda que tenha a humanidade por modelo e fim, Mollère, que pretendia, como se sabe, "pintar de acordo com a natureza", falava-nos da *essência* do homem. A linguagem contemporânea é a linguagem das "experiências vividas".

Num plano mais filosófico, é possível datar o "fim do mundo". Ele remonta, sem dúvida alguma, à crítica nietzscheana do "preconceito científico", segundo o qual "nosso pequeno pensamento" seria capaz de apreender algo como um "mundo verdadeiro". Um dos aforismos da *Vontade de Potência* afirma-o sem ambigüidade: "não existem estados de fato em si", mas "apenas interpretações", não um mundo, e sim uma "infinitude de mundos" que são apenas perspectivas do indivíduo vivente: "a questão 'o que é' é uma maneira de pôr um sentido /.../. No fundo, trata-se sempre da questão 'o que é para mim'".

Precisaremos, evidentemente, Interrogar-nos sobre o

significado desse "eu" de que fala Nietzsche e sobre os laços que mantém com o individualismo moderno (com a "metafísica da subjetividade"). De qualquer modo, ao fazer literalmente estilhaçar a Idéia de uma realidade objetiva, Nietzsche decreta o fim da cultura do Iluminismo e anuncia a obsolescência do mundo, a *Weltlosigkeit*, que estende mais e mais seu reinado sobre a cultura. Por razões de fundo, a cultura tende hoje a caminhar em três direções.

No campo da arte, vivemos de modo cada vez mais visível, senão num "universo" nietzscheano, o termo seria precisamente impróprio, ao menos numa atmosfera intelectual que se assemelha estranhamente ao perspectivismo descrito por Nietzsche: as obras de arte são como que "pequenos mundos perspectivos" que já não representam o mundo, e sim o estado das forças vitais de seu criador. Evidentemente, é possível que um artista ainda pretenda, a exemplo dos clássicos, manter uma relação com a "verdade", ou até mesmo desvelar em sua obra uma relação com o ser. Ocorre que, como se diz, ele o faz à sua maneira e deve coexistir com miríades de artistas cujas pretensões podem ser infinitamente diferentes. Se as visitas aos grandes museus de arte moderna nos ensinam alguma coisa, é que faltam os critérios, não porque, como se diz tola e tola, a arte escape por essência a toda forma de critério - o que está longe de sempre ter sido o caso -, mas sim porque hoje, isolada do mundo, a arte só pode pertencer à pura *intersubjetividade*.

No campo das "ciências exatas", a situação parece se inverter. Não porque as ciências, por sua vez, não dêem lugar a discussões e a contestações. Um conhecimento mesmo superficial dos debates que animam a pesquisa contemporânea deveria bastar para nos livrar da ingênua Idéia de que o campo científico seria por excelência o campo do consenso. O estatuto extremamente particular do ensino das ciências relativamente às outras disciplinas é muito notável: enquanto a educação em geral adotou princípios cada vez mais "liberais", em virtude especialmente do extraordinário desenvolvimento dos "métodos ativos" que insistem (com razão) na necessidade de uma partici-

pação dos alunos na aquisição de conhecimentos, o aprendizado das ciências continua sendo o único em que o relativismo das opiniões pessoais não pode ser nem valorizado, nem incentivado. Certamente, a atividade dos alunos tem muito espaço, mas a título puramente pedagógico: queiramos ou não, a solução de um problema de matemática ou de física não é matéria para opinião individual ou majoritária, e o relativismo que é de bom-tom em todos os outros domínios desaparece quando se trata das ciências, pela simples e boa razão de que representam o último patamar de nossa relação com a objetividade. Em contato com as ciências é que a criança se depara, por vezes pela primeira e última vez, com um universo teórico que oferece uma resistência à sua subjetividade, porque se manifesta a ela sob a forma de normas que, pelo menos nesse nível, não poderiam ser contestadas. As ciências talvez signifiquem o acabamento da "metafísica da subjetividade": mesmo assim, é preciso reconhecer, se não nos quisermos ater a lugares-comuns, que as ciências põem em xeque as opiniões individuais mais que qualquer outra esfera da vida intelectual.

Por fim, a história forma a terceira vertente da cultura democrática. Por "história" entendo aqui, em sentido amplo, tanto as ciências históricas propriamente ditas quanto as disciplinas que, a exemplo da sociologia ou da psicanálise, implicam uma relação intrínseca com a historicidade (história do presente na sociologia, história do indivíduo na psicanálise). A quantidade de edições atesta-o de modo eloquente: exceto as obras de ficção, são quase sistematicamente os livros de vulgarização científica e os ensaios históricos os eleitos do público, culto ou não - estado de fato que se enraíza no mais profundo das novas exigências do *homo democraticus*. Graças à apropriação de um passado que ignoramos mas nos faz ser o que somos hoje e assim se mostra constitutivo de nosso presente, a história (mas, uma vez mais, também a sociologia ou a psicanálise) deve devolver-nos a nós mesmos. Longe de ser uma simples coleção de acontecimentos, a história tende cada vez mais a se tornar uma disciplina auto-reflexiva, através da qual nos

constituímos em indivíduos autônomos. Nada há de espantoso, então, no fato de que a história apareça como a rainha das faculdades num universo em que os homens pretendem aumentar cada vez mais a esfera da consciência de si. Quer nos rejubilemos ou não, é provável que a cultura histórico-política tenha tomado definitivamente a dianteira sobre as humanidades. A própria filosofia teve de registrar essa subversão nas hierarquias tradicionais: cada vez mais ela se faz histórica, sobretudo, paradoxalmente, quando deixa o terreno da história da filosofia para se tornar, senão filosofia da história, pelo menos filosofia historiadora (aqui, Foucault poderia servir de exemplo típico).

Mônadas microcósmicas no campo da arte, objetividade científica e história: estes são, creio eu, e sem dúvida por muito tempo, os três horizontes fundamentais de uma cultura contemporânea cujo traço principal poderia muito bem ser essa subjetivação de que a estética é o lugar privilegiado. Pois o estilhaçamento do mundo que caracteriza a arte pós-moderna, assim como a busca da objetividade científica e o objetivo de uma reapropriação de si pelo conhecimento histórico significam as três faces de uma mesma revolução: aquela em que o homem se instala como princípio e telos do universo. Ora, esta revolução é, antes de mais nada - como já foi sugerido, mas agora é preciso delinear os motivos -, revolução do gosto.

O NASCIMENTO DO GOSTO

Segundo uma tese desenvolvida pelo historiador Karl Borinski em seu belo livro consagrado à obra de Baltasar Gracián, é a este último que se deve creditar ter sido o primeiro a empregar o termo "gosto" num sentido metafórico³. Para Borinski, esse uso

3. K. BORINSKI, *Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*, Berlin, 1984.

figurado marca uma verdadeira ruptura na história da subjetividade: com o conceito de gosto, o humanismo moderno faria sua aparição, ao mesmo tempo que o universo do Renascimento soçobriria irremediavelmente no passado.

Sempre é difícil, e por vezes até mesmo impossível, datar com toda segurança o nascimento de um conceito, e a tese de Borinski, como era de se esperar, foi criticada toda vez que se pôde descobrir em tal ou qual autor da Antiguidade um emprego um pouco mais desenvolvido da palavra *gustus*⁴. Contudo, uma coisa é certa: foi por volta de meados do século XVII - inicialmente na Itália e na Espanha, depois na França e na Inglaterra, e mais tardiamente na Alemanha⁵ - onde houve até mesmo certa dificuldade de se encontrar uma tradução adequada com a palavra *Geschmack* - que o termo adquiriu pertinência na designação de uma nova faculdade, capaz de distinguir entre o belo e o feio e de apreender pelo sentimento (*aisthêsis*) imediato as regras de uma tal separação - dessa *Krisis* que logo iria se tornar apanágio da crítica de arte. Também foi a partir da representação de tal faculdade que ingressamos definitivamente no universo da "estética moderna" (de resto, a justaposição dos dois termos é quase pleonástica). Este ponto merece consideração.

Aqui, não buscamos originalidade: admitimos como algo já estabelecido (com Hegel, Heidegger e alguns outros) a tese segundo a qual a modernidade se define por um vasto processo de "subjetivação" do mundo, cujo modelo foi fornecido, no plano filosófico, pelos três grandes momentos do método cartesiano. Sem entrar aqui nos pormenores da interpretação de Descartes, podemos mencionar que o procedimento dubitativo adotado por ele no *Discurso do Método* e nas *Meditações* fornece o arquétipo dessa subjetivação de todos os valores e que terá sua expressão política mais eloquente com a Ideologia revolucionária.

4. Cf. A. BÄUMLER, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle, 1923, p. 19, nº 3.

5. A história da propagação do conceito de gosto na Europa foi esboçada na estética de Croce e retomada por Bäumler.

ria de 1789: num primeiro momento, trata-se de "pôr em dúvida" as opiniões aceitas, todos os preconceitos herdados, de tal modo que se faça radicalmente *tábula rasa* da tradição. *Mutatis mutandis*, Descartes realiza na filosofia uma ruptura com a Antigüidade (em particular com Aristóteles) que só terá como equivalente, fora da filosofia, a cisão com o Antigo Regime instaurada pela revolução. Segundo momento: busca-se um ponto de apoio para reconstruir o edifício do conhecimento científico e filosófico que acaba de ser minado pela raiz. E, como quem efetua a investigação é o indivíduo, o sujeito (aqui, pouco importa a distinção que se possa fazer entre os dois termos), é em função de suas próprias certezas que essa investigação poderá ou não se efetivar. Como se sabe, é finalmente no *cogito* que Descartes encontra o meio de sair da dúvida generalizada. Portanto, terceiro momento, é em sua própria subjetividade, na certeza absoluta que tem o sujeito de apreender a si mesmo através de seu próprio pensamento, que se edifica o sistema completo do conhecimento (esta palavra ainda não é empregada, mas logo o será por Leibniz).

Tábula rasa, apreensão do sujeito por si mesmo como único princípio absolutamente certo, construtivismo radical: estes são os três momentos que definem em seu princípio o advento da modernidade filosófica. Para ir imediatamente ao cerne do problema levantado pelo abalo nas maneiras de pensar que o cartesianismo institui, ou pelo menos tematiza, é preciso perceber o seguinte: enquanto no mundo dos "Antigos" (e o termo pode aqui ser entendido em sentido filosófico, designando a Antigüidade, ou em sentido político, o Antigo Regime) a ordem cósmica da Tradição é que fundamenta para os homens a validade dos valores e assim instaura entre eles um espaço possível de comunicação, a partir de Descartes, todo o problema se resume em saber como é possível fundamentar exclusivamente a partir de si valores que valham também para os outros (a intervenção de Deus, embora ainda não seja excluída, é doravante mediaticizada pela reflexão filosófica do sujeito e, neste sentido, é dependente dele). Em suma, tudo se re-

sume em saber como é possível fundamentar, na radical imanência dos valores à subjetividade, a transcendência dos valores, para nós como para outrem.

A questão parecerá ainda mais clara se, antes de voltarmos ao campo da estética a fim de ver de que maneira tal questão muito simplesmente o constitui, realizarmos um breve rodeio pelo campo da política. Os contra-revolucionários o perceberam com muito mais clareza que os próprios revolucionários: o que constitui a essência da política moderna e se exprime de modo particularmente retumbante na ideologia jacobina é o advento do que se poderia chamar humanismo político, ou seja, a pretensão (talvez exorbitante, pouco importa aqui) de fundamentar todos os nossos valores políticos, começando pela legitimidade do poder, no homem e não mais na tradição, tenha ela origem na divindade ou na natureza.

No discurso preliminar a seu livro sobre a *Legislação Primitiva*, Bonald apresenta, como de hábito, a Revolução Francesa como uma "catástrofe". Interrogando-se sobre as causas desse "desastre sangrento", escreve as seguintes linhas que merecem nossa atenção: "Até essa época, os cristãos professaram que o poder é de Deus e, conseqüentemente, sempre respeitável, seja qual for a bondade particular do homem que o exerça [...]: poder legítimo, não no sentido de que o homem que o exerça seja nomeado por uma ordem visivelmente emanada da Divindade, mas sim por ser constituído com base nas três leis naturais e fundamentais da ordem social de que Deus é autor". Porém, a partir do século XV, anunciando Lutero e Calvino, ainda segundo Bonald, "Wiclef, no poder, viu apenas o homem; afirmou que o poder mesmo político só é bom quando o homem que o exerce é ele mesmo bom e que uma mulherzinha em estado de graça tem mais direito de governar do que um príncipe desregrado. [...] Donde se seguiram como conseqüências forçadas as doutrinas do poder convencional e condicional de T. Hobbes e de Locke, o Contrato Social de J. J. Rousseau, a Soberania Popular de Jurleu etc. O poder sempre foi apenas do homem; para ser legítimo, teve de ser constituído e exercido de acordo com certas condições impostas pelos ho-

mens, ou certas convenções feitas entre os homens, aos quais em caso de infração ele pôde ser reconduzido pela força do homem".

Não se poderia descrever melhor a essência da modernidade política, ressaltar de maneira tão concisa o paralelismo que se estabelece no alvorecer dos Tempos Modernos entre o pensamento puro, encarnado no século XVII pela metafísica cartesiana, e o pensamento político inspirado na escola do direito natural, depois ilustrado pela revolução.

O "convencionalismo" que faz do homem a pedra angular do edifício social - Bonald tem razão - apresenta em suas origens a mesma estrutura ternária do cartesianismo:

1. A tábula rasa dos preconceitos herdados do passado, que Descartes obtém graças à dúvida "hiperbólica", corresponde ao que os "jurnaturalistas" chamam "estado de natureza", verdadeiro grau zero da política, com a invenção do qual a idéia de transmissão do poder (que é o que significa primelramente a noção de tradição) se acha por assim dizer rompida. Essencialmente pré-político, o estado de natureza só foi inventado pelos filósofos com uma preocupação crítica que já anuncia o gesto revolucionário: se trata antes de mais nada, não de uma reconstrução histórica fantasmática (como acreditou a maior parte dos sociólogos, começando por Durkheim), mas sim precisamente de uma hipótese fictícia sem a qual a questão da legitimidade do poder, oculta que está pelo reinado da tradição que sempre a declara já resolvida, não poderia sequer ser levantada. Sob que condição um poder político pode ser considerado legítimo? Essa é a indagação que somente a pressuposição de uma fase da humanidade anterior à aparição de uma sociedade civilizada pode permitir colocar em toda sua radicalidade.

2. É com Descartes que o recurso ao indivíduo, ao *cogito*, permite superar o momento da dúvida e da tábula rasa. Assim como em Hobbes ou em Rousseau, é com a invenção do povo como entidade capaz de se autodeterminar livremente, portanto, com a invenção de um *sujeito político*, que a questão da legitimidade do poder poderá ser positivamente resolvi-

da. Nos séculos XVII e XVIII, a filosofia política passará a assumir a forma, no essencial, de uma filosofia do direito. Existem certamente algumas exceções (podemos pensar em Montesquieu), mas não é excessivo dizer que confirmam a regra. A quase totalidade dos grandes pensadores políticos da época clássica empenha-se com efeito em elaborar "doutrinas do direito" no centro das quais são discutidos os conceitos de *estado de natureza* e de *contrato social*. Como viu a maior parte dos intérpretes, o principal objetivo dessas doutrinas está em pôr um fim nas representações tradicionais da legitimidade política. Para além das diversas modalidades segundo as quais eles são apreendidos aqui ou ali, os conceitos de estado de natureza e de contrato social significam fundamentalmente que, ao contrário do que se passa com os Antigos, e mais geralmente com todas as teorias tradicionais do poder, a autoridade política legítima não é a que limita uma ordem natural ou divina, mas sim a que se fundamenta na vontade dos indivíduos, quer dizer, empregando o termo filosófico que convém: na *subjetividade*. Com a idéia de uma possível autodeterminação do povo, é o princípio democrático que assim irrompe na filosofia política.

3. Após a invenção do estado de natureza e da invenção do povo como sujeito de direito, o terceiro momento dessa visão moderna do mundo reside no projeto de reconstruir a totalidade do edifício social sobre esses átomos que são os indivíduos. Quer em Hobbes, para quem o temor da morte que reina sobre todos no estado de natureza leva todos a se associarem para buscarem a segurança, quer em Rousseau, para quem o objetivo da associação civil não está na busca da felicidade, mas sim na busca da liberdade, a sociedade política aparece de ponta a ponta, pelo menos quanto à questão de sua legitimidade, como a realização das vontades individuais. A idéia cartesiana de uma reconstrução de todos os valores baseada no que o sujeito pode aceitar como tal encontra aqui sua expressão mais acabada, sua maior extensão, já que o modelo do individualismo se estende sem dificuldade aparente à esfera do coletivo. Ao eliminar da Declaração dos Direitos do Ho-

mem a idéia de que os indivíduos têm deveres para com a sociedade, ao afirmar que eles apenas têm direitos e que os deveres para com os outros apenas são simétricos aos direitos que outrem igualmente possui, os revolucionários franceses fecharão o círculo e darão o toque final à lógica política nascida da invenção do homem.

Como Tocqueville já havia assinalado com sua habitual clarividência - embora Descartes não tenha entendido seu procedimento radical para fora da filosofia pura, embora tenha "declarado que seria preciso julgar por si mesmo apenas as coisas de filosofia e não de política" -, é graças a Descartes, apesar de tudo, que se aboliram "as fórmulas aceitas", se destruiu "o império das tradições" e se derrubou "a autoridade do senhor", de tal maneira que seu método deveria ao final, com a evolução do estado social, "sair das escolas para penetrar na sociedade e tornar-se a regra comum da inteligência", não simplesmente francesa, mas de modo mais geral, "democrática"⁶.

Nesse contexto é que se deve situar o surgimento da estética. Contrariamente à opinião aceita, a problemática da estética nada tem de intemporal. Muito pelo contrário, é o sinal mais seguro do advento dos Tempos Modernos. O próprio termo aparece pela primeira vez no título de uma obra filosófica de 1750. Nessa data, um discípulo de Leibniz e de Wolff, Alexander Gottlieb Baumgarten, redige em latim as seiscentas páginas da *Aesthetica*.

O nascimento da estética como disciplina filosófica está indissoluvelmente ligado à mutação radical que intervém na representação do belo quando este é pensado em termos de *gosto*, portanto, a partir do que no homem irá logo aparecer como a essência mesma da subjetividade, como o mais subjetivo do sujeito. Com o conceito de gosto, efetivamente, o belo é ligado tão intimamente à subjetividade humana, que se define, no limite, pelo prazer que proporciona, pelas sensações ou pelos sentimentos que suscita em nós.

Uma das questões centrais da filosofia da arte será,

6. A. de TOCQUEVILLE, *La Démocratie en Amérique*, II, cap. I.

evidentemente, a dos critérios que permitem afirmar ou não que uma coisa é bela. Como chegar, nessa matéria, a uma resposta "objetiva", uma vez que a fundamentação do belo se realiza na mais íntima subjetividade, a do gosto? Mas como, também, renunciar a visar a uma tal objetividade, quando o belo, como todos os outros valores modernos, pretende poder dirigir-se a todos e agradar ao maior número de pessoas? Problema temível com o qual a estética encontra inevitavelmente, mas *a priori* e em seu estado mais essencial, as questões análogas colocadas ao individualismo no campo da teoria do conhecimento (como fundamentar a objetividade a partir das representações do sujeito?) assim como no campo da política (como fundamentar o coletivo nas vontades particulares?): *a priori* e no estado essencial, já que a história da estética é por excelência o lugar da subjetivação do mundo ou, melhor dizendo, desse *retrai-mento do mundo* que caracteriza, ao final de um longo processo, a cultura contemporânea.

OS TRÊS PROBLEMAS FUNDAMENTAIS DA ESTÉTICA

Com o nascimento do gosto, a antiga filosofia da arte deve, portanto, ceder lugar a uma teoria da sensibilidade. Esta mutação irá por sua vez dar lugar ao aparecimento de três questões decisivas para o entendimento da cultura moderna: a da *irracionalidade do belo*, estreitando em seu fundo, através do objetivo de uma autonomia do sensível com relação ao inteligível, o novo laço do homem com Deus que irá cada vez mais caracterizar a modernidade. Depois, é o nascimento da *crítica* que vai, já desde a querela entre Antigos e Modernos (portanto, bem antes de Diderot), induzir um novo questiona-

mento da tradição e, por isso mesmo, tornar possível a Idéia de uma história da arte que, por sua vez, fundará uma concepção radicalmente nova da originalidade do autor. Por fim, através do motivo aparentemente clássico, mas na realidade tipicamente moderno, dos critérios do belo, é que a questão da comunicação, do *sensus communis*, fará sua aparecimento numa cultura individualista, para a qual o problema da mediação entre os homens se tornou central.

1. A IRRACIONALIDADE DO BELO: A AUTONOMIA DO SENSÍVEL COMO CISÃO ENTRE O HOMEM E DEUS

O belo, de acordo com uma tradição platônica cuja influência ainda se percebe no classicismo francês (embora já pertença totalmente aos Tempos Modernos - e veremos por quê), foi definido durante muito tempo como uma "apresentação sensível" (quer dizer: uma ilustração) do verdadeiro, como uma transposição, na ordem da sensibilidade material (visível ou acústica), de uma verdade moral ou intelectual. É evidente que, nestas condições, o lugar da arte só pode ser secundário quando comparado ao da filosofia: vemos com dificuldade como a apreensão do verdadeiro mediada pelo sensível pudesse ser preferível (a não ser - e ainda com restrições - num plano estritamente pedagógico) a um conhecimento claro e distinto da verdade em si e para si.

De resto, quer no platonismo, quer na teologia cristã, quer no cartesianismo, o mundo inteligível sempre é superior ao mundo sensível. Adotando a formulação que aqui importa, dir-se-ia: o ponto de vista de Deus caracteriza-se pelo fato de, sendo inteiramente inteligível (Deus é onisciente, tudo para ele é transparente, desde que essas formulações antropomórficas tenham

algum significado), não ser afetado pela marca da imperfeição e da finitude humana que é a sensibilidade.

A partir daí se compreende o quanto o projeto de consagrar ao estudo da sensibilidade uma ciência autônoma, a *estética*, representa uma ruptura decisiva com relação ao ponto de vista clássico, não somente da teologia, mas de toda a filosofia de inspiração platônica. É preciso avaliá-lo corretamente: o objeto da estética, o mundo sensível, só tem existência para o homem e, no sentido mais rigoroso, é próprio do homem. O nascimento da estética, enquanto implica, a título de disciplina específica, uma tomada de posição sobre a autonomia de seu objeto, exprime assim, de modo concentrado, o abalo que o século XVIII inaugura em todos os campos: muito mais do que qualquer outra mutação, ele simboliza o projeto de proporcionar ao ponto de vista do homem uma legitimidade que já exige, contra a metafísica e a religião, o desenvolvimento do conhecimento finito das ciências positivas.

Veremos a seguir como a conquista desta autonomia do sensível, enquanto invenção de um mundo do qual o divino se retira cada vez mais para dar lugar ao humano, se realiza segundo três etapas. Com a *Aesthetica* de Baumgarten e a *Fenomenologia* de Johann Heinrich Lambert (1766, primeira "fenomenologia" de uma longa linhagem), já toma corpo o projeto de se isolar uma lógica própria dos "fenômenos" sensíveis: não somente o belo aparece como o próprio do homem, mas também a sensibilidade humana é apresentada como tendo uma estrutura específica que não poderia ser totalmente relativizada pelo ponto de vista de Deus. Contudo, será preciso esperar a *Crítica da Razão Pura* para que, pela primeira vez na história do pensamento, a autonomia radical do sensível com relação ao inteligível seja filosoficamente fundamentada, abrindo assim o espaço teórico da *Crítica da Faculdade de Julgar*. Por fim, caberá a Nietzsche suprimir pura e simplesmente o mundo inteligível que ainda em Kant conservava o estatuto de uma idéia necessária da razão. Eliminando assim toda referência a Deus, mesmo que fosse sob a forma de uma simples idéia, Nietzsche consagra o mundo sen-

sível, o mundo propriamente humano, em seu estatuto de único mundo (estilhaçado, aliás, numa infinidade de perspectivas). Liquidando o "verdadeiro mundo" (o inteligível de Platão, o além dos cristãos), Nietzsche liquida também as pretensões da metafísica de reduzir o mundo sensível a uma aparência. E já que a verdade se torna uma fábula, o filósofo deve dar lugar ao artista: *Incipit aethetical*

Tratar-se-á, evidentemente, de saber em que medida esses diversos momentos da constituição da estética como protótipo da cultura moderna podem ser descritos, assim como acabamos de fazer (à maneira, com toda a minha reverência, de Leo Strauss), como as etapas de um processo linear, ou se, ao contrário, esses deslocamentos progressivos da subjetividade não oferecem resistências e tensões rebeldes a qualquer descrição em termos de irresistível "declínio". Precisaremos sobretudo examinar quais concepções da subjetividade se vêem engajadas em cada um desses diversos momentos onde o retraimento do divino (do mundo inteligível, se quisermos) vem acompanhado indissoluvelmente de um advento do humano, pensado como sujeito.

O que já está claro, em contrapartida, é o fato de que, no decurso desta evolução através da qual o objeto belo, enquanto objeto sensível, ganha autonomia, ele oscila para o lado do não-razional. Declarando radicalmente não inteligível, torna-se *ipso facto* irracional e, deste ponto de vista, a estética ganha o aspecto de um verdadeiro desafio lançado à lógica. Desde então, como bem viu Baumler, a própria filosofia racionalista não poderá por muito mais tempo se desinteressar da questão do estatuto do que está "fora da razão". De Leibniz a Hegel (e mesmo Freud, poderíamos acrescentar), será este o problema central do pensamento germânico. Porém, a essa irracionalidade "objetiva" do belo corresponde naturalmente uma nova disposição do sujeito: já não é pela razão que o sujeito poderá apreender a manifestação do belo, ou até mesmo as regras que o definem (desde que se admita a existência de tais regras), mas sim por uma faculdade de outra ordem. É neste ponto, compreende-se, que a estética moderna se depara

mais uma vez com o conceito de gosto, aqui entendido como correlato subjetivo da irracionalidade do objeto belo enquanto objeto sensível. A subjetividade já não se reduz, portanto, às faculdades inteligíveis, e a humanidade deixa de se separar da animalidade apenas pelas virtudes da razão.

A este novo estatuto do humano corresponde o segundo problema com que se depara a estética.

2. O NASCIMENTO DA CRÍTICA: A HISTÓRIA CONTRA A TRADIÇÃO

As condições de possibilidade da crítica e da história da arte estão em germe desde a querela dos Antigos e dos Modernos. Na maneira pela qual o próprio Boileau toma partido no conflito, o princípio da modernidade se encontra subrepticamente incorporado: o que a seus olhos constitui a superioridade dos Antigos já não é, como ainda era no Renascimento⁷, o fato de serem antigos e enquanto tal encarnarem uma tradição por si mesma respeitável e digna de admiração.

O que dá valor às obras da Antiguidade é a capacidade de se conformarem a uma norma, portanto, a um princípio que lhes é intrinsecamente superior. Se acrescentarmos que, para os clássicos franceses cuja estética se inspira no cartesianismo, essa norma é a da razão, portanto de uma faculdade do sujeito, teremos entendido como o mundo da tradição já está tão abalado que a possibilidade da crítica e da história se torna realidade: da crítica, porque existe

7. Sobre o Renascimento - e sobre o fato de que nessa época "intermediária" se concorda pelo menos que "nunca a apreciação puramente subjetiva e individual do artista poderia servir de critério para uma justa proporção" -, é preciso ter sempre a obra de Erwin Panofsky como referência. Cf. particularmente *Idea*, cap. III.

uma norma diferente das normas da tradição, portanto um critério em nome do qual as obras podem ser julgadas (critério que é *de facto* utilizado, num paradoxo que lhes escapa, por aqueles mesmos que crêem tomar partido da tradição ameaçada); da história, já que, nestas condições, a idéia de uma evolução ou até mesmo de um progresso na apresentação das normas ideais não é mais inconcebível.

Assim, a originalidade deixa de ser um não-valor por excelência. Começa mesmo a ser uma das qualidades que se tem o direito de exigir de um artista digno do nome. Por conseguinte, este último já não é idêntico a um rapsodo que só traduziria em palavras, em sons ou em imagens, os valores da comunidade: o artista se torna propriamente falando um autor, isto é, um indivíduo dotado da capacidade de uma criação ela mesma original.

Sem dúvida, é no começo do século XVIII que essas virtualidades da crítica e da história da arte, já abertas pelos clássicos, tomarão realmente corpo. Elas estão igualmente presentes, desde o início, na entronização do sujeito como juiz da tradição. O psicologismo dos sensualistas, o "nacionalismo" de Dubos, ou até de Montesquieu, virão a se juntar para forjar a idéia de uma historicidade do gosto: o sapo de Voltaire⁸ não só acha que sua sapa é a encarnação da beleza, mas também, se é italiano, francês ou alemão, que é enquanto francesa, italiana ou alemã que ela realizará a essência do Belo, *to Kalon*.

Assim, a própria originalidade muda de significado: o conceito compreende em si mesmo, por assim dizer de modo analítico, o de subjetividade (a originalidade da obra está sempre relacionada com a do artista como autor *individual*). Porém, a essa determinação originária acrescenta-se a da historicidade: não mais se trata apenas de ser original diante de uma estrutura sincrônica, a de um salão, por exemplo, onde era necessário dar mostras de espírito, mas a originalidade é avaliada doravante com base numa história da arte na qual se deve inovar para adquirir direito de ci-

8. "Perguntai a um sapo o que é a Beleza, o Grande Belo, *to Kalon*, ele vos responderá que é sua sapa" (*Dictionnaire philosophique*, verbete sobre o Belo).

dade. A condição ainda não é suficiente, como será, ao final do percurso, para algumas vanguardas de nosso século XX, mas já é totalmente necessária - como atesta, aliás, no plano institucional, o culto da cronologia que logo irá presidir a organização do museu, ele próprio criado sob o signo de uma temporalidade ligada à Revolução Francesa.

O culto do novo, da ruptura com a tradição, que caracterizará as veleidades subversivas do "modernismo", enraíza-se profundamente no surgimento da subjetividade, de modo que a arte contemporânea, num sentido que teremos de precisar, ainda pertence em parte à órbita da estética moderna.

3. SENSO COMUM E COMUNICAÇÃO: PODE-SE DISCUTIR SOBRE O BELO?

Se o objeto belo é concebido como puramente subjetivo, num paradoxo que mal ousamos formular, tanto se parece com uma contradição lógica, se apenas pode ser apreendido por essa faculdade inapreensível que é o gosto, como seria possível obter consenso sobre a beleza de uma obra da arte ou da natureza? No entanto, numerosos são os que amam as "belas paisagens", as obras de Homero e de Shakespeare, os pintores italianos... O paradoxo, definitivamente, não é simples. É possível que à primeira vista pareça trivial. Mas não é.

Sob certos aspectos, tudo se passa como se a estética começasse onde a filosofia contemporânea parece encontrar seu ponto culminante: pela questão do relativismo. Graças às críticas marxiana e nietzscheana da metafísica, sob a influência - também -, das ciências sociais, habituamo-nos progressivamente com a idéia de que não existem valores em si, intemporais e eternos. Consideramos de bom grado toda norma,

toda instituição intelectual, moral ou política, como o produto de uma história cujo sentido a reconstrução supostamente esgota. É pouco dizer que vivemos hoje uma "crise do universal".

No entanto, este relativismo levou muito tempo para se impor no domínio da filosofia. Durante muito tempo (ainda até Foucault), foi de bom grado apresentado como *subversivo* e, por isso mesmo, fadado à marginalidade. Ingenuidade real ou charme? Em todo caso, temos de nos render à evidência: na verdade, o historicismo é onipresente. Longe de ser um pensamento recalcado, porque dotado de um potencial revolucionário forte demais para ser aceito em nossas sociedades liberais, ele constitui o princípio mais sólido e manifesto destas mesmas sociedades. Todos podem hoje constatar que a pretensa marginalidade se tornou tão central que constitui a nova ideologia dominante: a idéia de que possa existir uma verdade "absoluta" (o que significa apenas: não relativa - isto deve ser lembrado, tão pejorativo tornou-se o termo) faz sorrir qualquer estudante secundário, quando não o deixa indignado. Em qualquer hipótese, ela se choca com sua única convicção absoluta: a de que não existe verdade absoluta.

Mais uma vez: este resultado é fruto de uma longa história, e a filosofia moderna não começa com Nietzsche, nem com Marx, mas sim, precisamente, com Descartes, que acreditava firmemente - é difícil contestar - na intangibilidade das verdades eternas.

Muito diferente é o que se passa com a estética: fundamentando o belo numa faculdade demasiado subjetiva para que nela se possa facilmente encontrar alguma objetividade, a história da estética, pelo menos até finais do século XVIII, iria antes do relativismo à busca de critérios. Nessa esfera, com efeito, o gesto cético mostra-se paradoxalmente muito menos claro que na filosofia pura, até mesmo na ética ou na política, e isto por uma razão bem simples: ele se desmorona imediatamente sob o peso de sua própria banalidade. Assim como a tese nietzscheana de que não existe verdade científica - ou melhor: de que a verdade das ciências positivas é ela mesma o cúmulo da ilusão - pode provocar interesse, chocando-se

frontalmente com algumas certezas bem estabelecidas, assim também faltam atrativos à idéia de que "o gosto é subjetivo" por não chocar a nada e a ninguém. Totalmente inversa, poder-se-ia dizer, é a opinião segundo a qual seria possível argumentar em matéria de gosto, ou até encontrar critérios do belo, opinião que parece insustentável para o senso comum.

A investigação sobre os critérios do belo (do gosto), que caracterizou toda estética moderna, mostra-se ainda mais essencial: pois é em seu nível que se coloca de modo mais difícil, mais decisivo, o problema central da modernidade em geral: como fundamentar a objetividade na subjetividade, a transcendência na imanência? Em outros termos: como pensar o liame (social, é claro, mas não somente social) numa sociedade que pretende partir dos indivíduos para reconstruir o coletivo? Enunciemos de saída a tese que será aqui defendida: é no domínio da estética que se lê essa questão em estado puro, porque nela é mais forte a tensão entre o individual e o coletivo, entre o subjetivo e o objetivo. O belo é ao mesmo tempo o que nos reúne mais facilmente e mais misteriosamente. Contrariamente a tudo que podíamos esperar, o consenso em torno das grandes obras de arte é tão forte e tão amplo quanto em qualquer outro domínio. Parodiando um argumento de Hume, poder-se-ia dizer que há menos desacordo quanto à grandeza de um Bach ou de um Shakespeare do que sobre a validade da física de Einstein (para não mencionar a física de Newton). No entanto, estamos no próprio cerne da mais intensa, da mais confessa subjetividade.

A HISTÓRIA DA ESTÉTICA COMO HISTÓRIA DA SUBJETIVIDADE

De qualquer forma, a filosofia "de Descartes a Nietzsche" (ou, em outro registro, mais straussiano, "de Maquiavel a Sartre") não consiste no desenvolvimento linear de uma *concepção metafísica da subjetividade* que, ainda imperfeita na origem, no momento do *cogito*, vem a encontrar sua realização suprema no conceito técnico de "vontade de potência". Entre as diferentes concepções de sujeito, para os cartesianos, para os empiristas, para a filosofia transcendental de Kant e de Fichte e, por fim, para Hegel e Nietzsche, as tensões e as oposições são na verdade tão profundas que seria totalmente vão querer "resolvê-las" numa só equação. Restituir em sua diversidade a história desses momentos do pensamento moderno constitui, ainda hoje, uma das principais tarefas de uma filosofia que vise a delimitar o estatuto do sujeito *depois da morte do homem*, depois das múltiplas desconstruções da subjetividade metafísica.

Por esta via, a *história da estética oferece*, pelas razões já sugeridas, um fio condutor privilegiado. Contudo, não procurei a exaustividade que seria exigida por um trabalho histórico: não se encontrarão aqui as considerações usuais sobre Shaftesbury e Burke, Goethe e Lessing, Solger e o romantismo alemão, a estética de Benjamin ou a de Adorno. Em compensação, tive em vista certo tipo de sistematicidade, já que se tratava de narrar em sua irredutibilidade absoluta os diversos momentos singulares de uma história da subjetividade moderna. Nesta pesquisa, alguns autores relativamente desconhecidos, Bouhours, por exemplo, mas também e principalmente Baumgarten e Lambert, me pareceram ocupar um lugar indispensável

para a análise correta dessas rupturas. Por razões que só se tornarão explícitas a seguir, tive de reter cinco grandes momentos, e cada um deles corresponde a uma situação decisiva para a questão do sujeito:

1. ENTRE O CORAÇÃO E A RAZÃO: A PRÉ-HISTÓRIA DA ESTÉTICA OU A QUERELA DOS "COGITO"

Contrariamente a uma opinião muito aceita⁹, encontramos desde o século XVII uma oposição muito marcada entre, de um lado, um certo classicismo que concebe a arte por analogia com a ciência e lhe atribui como finalidade "pintar de acordo com a natureza", portanto representar a verdade e, de outro lado, uma *estética da "delicadeza"* ou do "sentimento" que antes vê na bela obra uma expressão daquilo que os impulsos da paixão podem ter de indizível. Para além dessas duas concepções da beleza - cujo conflito continuará ao longo de todo o século XVIII -, são também duas visões da subjetividade que se defrontam: uma, saída do cartesianismo, localiza de bom grado a essência do *cogito* na razão, enquanto a outra, pascallana ou mesmo sensualista, situa alhures o essencial, no coração ou no sentimento. No entanto, essas duas posições em aparência radicalmente antinômicas combatem-se num terreno comum: o do individualismo. Em ambos os casos, com efeito, o sujeito é pensado como uma *mônada* que só pode entrar em comunicação com outras mônadas por intermédio de um terceiro termo. Sendo estas últimas, segundo a expressão de Leibniz, "sem portas nem janelas", é por assim dizer com base num modelo "satelitário" que repousa a teoria do *sensus*

9. Este é um ponto - retornarei a ele - em que Cassirer se perdeu.

48
communis, teoria esta que vem responder à difícil questão dos critérios do belo: nesta primeira época do individualismo, que culmina com o racionalismo leibniziano e o empirismo de Berkeley e Hume, a intersubjetividade suscitada pelo objeto belo (o fato de produzir entre os sujeitos um certo consenso) só pode ser pensada a partir da idéia de um Deus, mônada das mônadas, que garanta o acordo entre os particulares.

Precisamente contra esse modelo é que se constitui a primeira estética, a *Aesthetica* de Baumgarten. Pois o advento desta nova disciplina, decididamente moderna, supõe um retraimento do ponto de vista divino em proveito do ponto de vista do homem: a esse preço, e unicamente a esse preço, é que a autonomia da sensibilidade, portanto da esfera só dentro da qual a beleza encontra sua expressão própria, poderá ser efetivamente conquistada.

2. O MOMENTO KANTIANO: REFLEXÃO E INTERSUBJETIVIDADE

Ainda muito presa aos quadros do racionalismo leibniziano, a *Aesthetica* não chegará a fundamentar plenamente a autonomia do sensível diante do inteligível. Apesar de seu extraordinário potencial inovador, as primeiras estéticas permanecem marcadas por certo platonismo: nunca chegam, em última instância, a conferir à beleza um lugar tão eminente quanto ao que de direito é atribuído à verdade e ao bem.

O argumento, aqui, pode ser facilmente esboçado, mesmo sendo absolutamente decisivo, como teremos oportunidade de constatar durante toda a história da estética: se a beleza é apenas aparência, a manifestação sensível de uma idéia verdadeira ou de uma

49
evidência moral, torna-se claro que seu verdadeiro valor reside, e isto por essência, fora dela mesma - na verdade ou no bem que ela *ilustra*. No máximo pode ela pretender ter talento na *encenação* de um conteúdo que não lhe pertence propriamente, mas se encontra sempre descrito e fundamentado fora dela, na filosofia especulativa, na ciência ou na ética. É essa, aliás, a cruz de todo classicismo: se o quadro ou o poema valem *antes de tudo* pela nobreza do tema que representam, se a verdade deve neles reinar, de acordo com a fórmula de Boileau, a tal ponto que ela "incomoda a medida", não estaria a arte fadada desde a origem a ocupar um lugar subalterno no campo da cultura? É isso também, em consequência, o que está em jogo na conquista de uma autonomia da sensibilidade relativamente às duas vertentes, teórica e prática, do inteligível. Sem sombra de dúvida, a afirmação de uma tal autonomia é que permitirá a Kant libertar-se dos quadros do classicismo e elaborar os princípios de uma estética na qual, pela primeira vez sem dúvida na história do pensamento, a beleza adquire uma existência própria e deixa enfim de ser um simples reflexo de uma essência que, fora dela, lhe forneceria sua autêntica significação.

Ainda é preciso ver que essa inédita inversão do platonismo (do primado do inteligível sobre o sensível) também embaralha a história da subjetividade. Aqui, convém ter sempre em mente a idéia de que o sensível é a marca por excelência da condição humana, do conhecimento *finito*. Ele é muito exatamente aquilo pelo que o homem, que tem um corpo material e uma inteligência limitada, se distingue de Deus, que é puro espírito e onisciência. Neste contexto, a afirmação da autonomia do sensível significa nada menos do que a separação radical, talvez definitiva, entre o humano e o divino. Mais ainda: implica que existe uma esfera, a do propriamente humano, que escapa a toda legislação divina e, por isso mesmo, não é uma simples imperfeição, uma falta ou uma carência com relação à divindade. É um golpe fatal que incide sobre o antigo estatuto do divino, um ato de orgulho do qual não é exagerado dizer que é, na ordem do espírito, comparável a este outro crime de

lesa-divindade que é a revolução na ordem do político.

O nascimento da estética mostra-se assim rigorosamente indissociável de um certo retratamento do divino. Graças a esse retratamento, aparece uma nova figura da subjetividade finita que leva o nome, em Kant, de *reflexão*. Veremos como - não existe aqui, como já se pressente, nenhum acaso - na teoria do juízo de gosto, entendido como juízo "reflexionante", podendo emanar apenas de um sujeito *finito*, ou seja *sensível* e vivo à distância de Deus, é que essa nova representação do sujeito tomará corpo. Examinaremos ainda como, com ela, também o espectador da beleza deixa de ser um indivíduo-espelho, uma mônada que só se comunica com outras mônadas por intermédio do satélite divino. Pois o retratamento de Deus põe a estética em confronto com novas interrogações: doravante ela deve pensar o "senso comum" suscitado pelo objeto belo ou, se se quiser, o acordo das "sensibilidades" (ao menos, evidentemente, quando ele ocorre), de outro modo que não o teológico (monadológico). Em outras palavras, agora se deve recorrer a uma certa representação da *intersubjetividade* para compreender tal acordo. Ingressamos Intelentemente no universo moderno, no mundo da laicidade.

Do lado do criador, do artista, a mutação é igualmente decisiva; com efeito, ele deixa de ser, nestas condições, aquele que se limita modestamente a *descobrir* e a *exprimir* de maneira agradável as verdades criadas por Deus, mas torna-se aquele que *inventa*. O gênio faz sua aparição e a imaginação tende a se tornar "a rainha das faculdades", aquela que rivaliza com o divino na produção de obras radicalmente inéditas.

3. O MOMENTO HEGELIANO: O SUJEITO ABSOLUTO OU A MORTE DA ARTE

A reinterpretção hegeliana da teoria do gênio empunha-se em dar combate a essa brecha aberta no racionalismo clássico. A estética de Hegel é grandiosa: ninguém poderia seriamente negá-lo. Muito mais que a de Kant, ela soube levar em conta, por vezes de modo fulgurante, a história concreta da arte: a interpretação de Antígona ou a elucidação das mais profundas significações da poesia romântica continuam sendo, de qualquer maneira, modelos para uma crítica filosófica da arte. De qualquer forma, desde sua chegada à maturidade durante o período de lena, todo o sistema tende a reintegrar o ponto de vista do homem como um simples momento no desenvolvimento histórico do divino: a "reflexão", enquanto essência da subjetividade finita, deve ser "superada" pelo que Hegel chama de "proposição especulativa". Em seguida, a sensibilidade perde a autonomia que havia adquirido em Kant, de sorte que a estética volta a ser, muito *classicamente*, a expressão de uma idéia no campo da sensibilidade. Decerto, esta alienação da idéia numa matéria sensível exterior assume, com Hegel, a diferença do que se passava no classicismo dos séculos XVII e XVIII, a forma de uma *história* da arte. Não é certo, porém, que o essencial do classicismo seja superado: no fundo, a arte continua sendo, aos olhos de Hegel, uma manifestação da verdade que, embora atraente, não deixa de ser por definição inferior àquela que ocorre dentro da filosofia. É este o sentido último da famosa sentença segundo a qual a arte pertenceria ao passado. A reflexão e o gênio devem portanto ceder o passo ao sujeito absoluto, ao qual só a filosofia pode pretender dar-nos acesso.

4. O MOMENTO NIETZSCHEANO: O SUJEITO CINDIDO E A ESTETIZAÇÃO DA CULTURA

Por mais paradoxal que possa parecer, a estética de Nietzsche - talvez a mais anti-hegeliana de todas as filosofias da arte - sob certos aspectos reata com o projeto kantiano de conceder ao sensível uma autonomia com relação ao inteligível; e, por razões análogas, essa autonomização do sensível conduz, numa relação rigorosamente inversa à que o hegelianismo mantém com o kantismo, a reafirmar a legitimidade do ponto de vista do homem contra o do divino. Em outras palavras - nos termos de uma história da subjetividade -, a "morte de Deus" significa a morte do sujeito absoluto ao mesmo tempo que designa o advento do "sujeito cindido", radicalmente aberto para a alteridade do inconsciente, portanto para sempre incapaz de se encerrar em si mesmo na ilusão de alguma transparência a si.

A famosa tese segundo a qual "não existem fatos", mas somente "interpretações", delinha perfeitamente os contornos desta nova era do individualismo inaugurada, no espaço da filosofia, pelo pensamento de Nietzsche. Por um lado, a proposição pode ser entendida no sentido de um subjetivismo total ou, se ousarmos dizer, de um relativismo absoluto: já não há verdade única, mas apenas verdades, pontos de vista perfeitamente singulares, ou seja, se compreendermos corretamente a nós mesmos, já não há nenhuma verdade no sentido que o termo foi até então conhecido pela tradição filosófica (identidade, adequação). Por outro lado, no entanto, parece que se escapa às filosofias do sujeito herdadas do cartesianismo e do empirismo, justamente porque não mais existem nem

mônada fechada em si mesma (os pontos de vista não podem mais ser reagrupados na unidade de um sujeito/substância como se fossem seus atributos), nem mônada das mônadas que viesse a garantir, como em Leibniz, o acordo ou a harmonia das múltiplas perspectivas dentro de um *sistema do mundo*. Em suma, segundo a feliz fórmula de Heidegger: o nietzscheanismo é uma "monadologia sem Deus".

Se a verdade deixa de ser definida como identidade (como não-contradição de proposições) ou adequação (do juízo à coisa), isto talvez se deva a que, em nome de uma verdade mais profunda do que a da filosofia, o real é concebido por Nietzsche como multiplicidade, cisão, diferença que apenas a arte pode adequadamente captar.

5. MORTE DAS VANGUARDAS E ADVENTO DA PÓS-MODERNIDADE

A meu ver, é este duplo movimento da estética nietzscheana - por um lado, o hiper-relativismo (ou hiperindividualismo) segundo o qual não existe verdade "em si", mas apenas uma infinidade de pontos de vista irreconciliáveis, por outro lado, o "hiper-realismo" de uma arte que deve visar a uma verdade "cindida", mais profunda, mais secreta, mais real no fundo do que aquela a que chegam a metafísica e a ciência de inspiração platônica - que constitui a equação filosófica subjacente, senão a toda a arte contemporânea, pelo menos às suas expressões mais manifestamente ligadas ao "vanguardismo".

Se Nietzsche sem dúvida não é, em todo caso não é somente, como acreditava Heidegger, o filósofo do "mundo da técnica", ele é sem sombra de dúvida o filósofo da vanguarda estética, enquanto ela está indissoluvelmente ligada à figura do sujeito cindido. Na sua vertente hiperindividualista, a vanguarda se junta

à ideologia revolucionária mais extrema, mais "subjéti-va": os valores que ela então glorifica são os da inovação, da originalidade, da ruptura com a tradição, em suma, valores *neocartesianos* da *tábula rasa* que Nietzsche, paradoxalmente, leva ao fastígio ao mesmo tempo que pretende destruí-los "com o martelo". Mas em sua vertente "hiper-realista" (evidentemente, este termo não está sendo aqui tomado em seu sentido habitual na história recente da arte), o vanguardismo se revela, ao contrário de todo barroco, um "hiper-classicismo": do cubismo ao surrealismo, ou ao suprematismo, trata-se também de traduzir a mais real realidade - daí o fascínio das vanguardas pelas novas geometrias que deixam pressentir espaços plásticos ainda inexplorados e no entanto mais "verdadeiros" do que aqueles, bem balizados, que a perspectiva euclidiana fundamenta. "Mais verdadeiros", isto é, como em Nietzsche (em quem se reconhece, também nisto, o fascínio pela "nova" biologia): *diferentes, múltiplos, cindidos*.

Tanto na política como na arte, as vanguardas esvaíram-se neste final do século XX. O diagnóstico é tanto menos duvidoso por ser dado no mais das vezes por aqueles mesmos que foram os protagonistas dessa estranha história das "elites" estéticas desde os anos 1880. Ingressamos resolutamente, senão alegremente, na era da pós-vanguarda ou, como dizem os arquitetos, da "pós-modernidade": a inovação deixou de ser a regra de ouro e a volta às tradições perdidas, o "revivalismo", adquire certa legitimidade. Paralelamente, o real não é mais sistematicamente definido como caos, cisão, diferença, desarmonia ou dissonância: a literatura reata progressivamente com o gosto pela narrativa, pelas personagens "verdadeiras", a pintura não exclui mais a figuração, no mais das vezes proscrita até o final dos anos 60, e a música erudita abandona as formas mais extremas do serialismo dos anos 50. As razões deste novo abalo (a história da arte é feita de paradoxos) são profundas: implicam sem nenhuma dúvida uma nova figura do sujeito e de sua relação com o mundo - com este mundo cuja característica mais marcante sugerimos que poderia muito bem ser hoje o retraimento.

Assim, ao cabo dessa história da subjetividade, é novamente para a questão do estatuto da cultura numa sociedade democrática, numa sociedade de indivíduos emancipados do mundo da tradição, que seremos inevitavelmente reconduzidos.

CAPÍTULO II ENTRE O CORAÇÃO E A RAZÃO

"Gostos e cores não se discutem...
mas é só isso que fazemos!"

F. Nietzsche

Ainda que a reflexão acerca do Belo assumia a forma de uma *estética*, quando os valores são pensados a partir da subjetividade, permanece inalterada a questão de saber o que, nessa subjetividade, deve ser considerado o princípio do juízo de gosto. Tratar-se-á da *razão*, como pensam os cartesianos e, com eles, os teóricos do classicismo francês, ou do *sentimento*, da "delicadeza" do coração, como será afirmado de modo cada vez mais nítido no decorrer do século XVIII¹ por uma corrente que tem origem tanto em Pascal quanto no empirismo inglês? Se optarmos pela razão, conceberemos o juízo de gosto a partir do modelo de um juízo lógico-matemático: sua objetividade estará garantida por analogia com a das ciências - e o risco no classicismo está na perda da especificidade do juízo estético, a redução da beleza a uma simples representação sensível da verdade. Se, pelo contrário, colocarmos o sentimento no princípio da avaliação estética, se o gosto for mais assunto do coração que da razão, a autonomia da esfera estética poderá muito bem ser obtida, porém, ao que parece, ao preço de uma subjetivação tão radical do Belo que a questão da objetividade dos critérios se verá desqualificada em proveito de um relativismo total.

1. Cf. E. CASSIRER, *La Philosophie des Lumières*, último capítulo. Apesar de alguns erros históricos (Cassirer se engana principalmente ao ver em Bouhours um homem do século XVIII, quando é contemporâneo de Boileau), a tese geral de Cassirer quanto às diferenças entre um século XVII cartesiano, racionalista, dedutivista e um século XVIII newtoniano que descobre a observação está globalmente correta.

O conflito que, de Boileau a Batteux, de Bouhours a Dubos, está no centro das reflexões acerca da natureza do Belo na época clássica constitui a verdadeira pré-história da estética moderna. As duas questões levantadas por esse conflito - a da autonomia da estética como uma nova disciplina, diferente da lógica, e a dos critérios do gosto - remetem, no fundo, a um único problema: o da comunicabilidade da experiência estética como experiência subjetiva, puramente individual e no entanto acessível ao outro através de um "senso comum", de uma *partilha* que nada, ao que parece, vem *a priori* garantir.

CLASSICISMO E DELICADEZA: OS DIÁLOGOS ENTRE EUDÓXIO E FILANTO

Tal querela foi muito analisada² e aqui não caberia retomar os pormenores dessa história. Gostaria antes de chamar a atenção para uma obra esquecida, mas particularmente interessante neste contexto, já que tem a originalidade de apresentar a querela sob a forma de um diálogo entre duas personagens, das quais uma, Eudócio, encarna o classicismo de Boileau e a outra, Filanto, a estética da delicadeza. Trata-se do livro de Dominique Bouhours, *Das Maneiras de Bem Pensar nas Obras do Espírito*. Publicado em 1687, este diálogo que dava sequência ao livro *Colóquios entre Aristo e Eugênio* (1671) devia ter um sucesso imenso: pela primeira vez, sem dúvida, na história do que logo iria se tornar a estética, a oposição entre o classicismo e a delicadeza era mostrada co-

2. Por Cassirer e por Bäumler, evidentemente, mas também, de modo excelente, antes deles, por K. Heinrich von Stein em *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart, 1886.

mo a oposição entre dois tipos-ideais, ou mesmo entre dois tipos de homem. Com efeito, eis como esse Jesuíta, professor de humanidades e de retórica, criticado por Ménage por ser um precioso ridículo e por freqüentar demasiado "as senhoras e os pequenos senhores", mas a respeito de quem Madame de Sévigné dizia que "o espírito lhe saía por todos os lados", apresenta suas duas personagens: são "dois homens de letras que a ciência não corrompeu de forma alguma e são tão polidos quanto eruditos. /.../ Embora tenham feito os mesmos estudos e saibam mais ou menos as mesmas coisas, o caráter de seus espíritos é muito diferente". Desde logo, a psicologia distingue os dois homens, ou como diríamos hoje, a "sensibilidade" os diferencia. Os gostos de Eudócio, à semelhança de seu nome, estão em conformidade com a ortodoxia clássica: "Nas obras engenhosas, só lhe agrada o que for razoável e natural"³. Admira os Antigos. Quanto a Filanto, "tudo o que é florido, tudo o que brilha o encanta. Os gregos e os romanos não valem, segundo ele, os espanhóis e os Italianos"⁴: adora o barroco.

Já no prefácio do diálogo sentimos que Bouhours optou por um lado: declara que não se trata "de prescrever regras, nem de ditar leis que contrariem alguém" e, acrescenta ele, o autor "diz o que pensa e deixa a cada um a liberdade de julgar diferentemente dele", uma vez que seu trabalho pretende apenas ser uma "Retórica curta e fácil que instrui mais pelos exemplos do que pelos preceitos e que só tem como regras o bom senso vivo e brilhante de que se fala nas conversas entre Aristo e Eugênio"⁵. É claro, por conseguinte, que através da personagem de Eudócio se visa à *Arte Poética* de Boileau, cujo propósito se acha resumido nestes versos justamente célebres:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable
Il doit régner partout, et même dans la fable;
De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité
Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces

3. D. BOUHOURS, *op. cit.*, p. 2.

4. *Ib.*

5. *Ib.*, p. 4.

Sont recherchés du peuple et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux
Soient toujours à l'oreille également heureux
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure:
Mais c'est qu'en eux le vrai du mensonge vainqueur
Partout se montre aux yeux et va saisir les cœurs
[...]
Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.⁶

Este trecho da Epístola IX encerra os principais temas da estética clássica que Filanto, contra Eudóxo, vai tentar, senão refutar, pelo menos pôr em dúvida:

1. A equivalência arte/ciência, que a redução do Belo à verdade sugere e, por isso mesmo, a redução do juízo de gosto a um juízo teórico acerca da perfeição de uma obra, acerca de sua adequação a um "conceito", isto é, a regras determinadas.

2. A recusa da "ficção" e, com ela, da imaginação, essa "louca da casa", segundo a bela fórmula de Malebranche, essa faculdade limitada que Descartes já declarava, em carta a Mersenne de julho de 1641, incompatível com a ciência⁷.

3. A idéia de que a atividade do artista reside não

6. Nada é tão belo quanto a verdade, só a verdade é amável, Ela deve reinar por toda parte, e mesmo na fábula;
A jeitosa falsidade de toda ficção
Só tende a fazer brilhar aos olhos a verdade.
Sabes por que meus versos são lidos nas províncias,
São procurados pelo povo e acolhidos por príncipes?
Não é porque seus sons, agradáveis e numerosos,
Sejam sempre ao ouvido igualmente ditos,
Nem porque em mais de um lugar o sentido desconcerta a métrica
Ou porque às vezes a palavra desafie a césura:
Mas sim porque neles a verdade, vencedora da mentira,
Em toda parte se mostra aos olhos e conquista os corações.

[...]
Meu pensamento em toda parte se oferece e se expõe à luz do dia
E meu verso, bem ou mal, diz sempre alguma coisa.

7. Spinoza expressou muito bem o desprezo cartesiano pela imaginação: "As idéias forjadas, falsas [...] têm origem na imaginação, isto é, em certas sensações fortuitas. [...] Se for preferível, por imaginação pode ser entendido aqui tudo o que se quiser, contanto que seja algo distinto do entendimento". Cf. B. de SPINOZA, *Traité de la Réforme de l'Entendement*, p. 45.

na invenção, e sim na descoberta, como lembra Boileau no importante Prefácio de 1701 à última reedição de *As Sátiras*: "Que é um pensamento novo, brilhante, extraordinário? Não é de modo algum, como os ignorantes estão persuadidos, um pensamento que ninguém jamais teve nem deveria ter; pelo contrário, é um pensamento que deve ter ocorrido a todos e alguém é o primeiro a resolver expressá-lo", isto é, propriamente falando, a descobrir, a expor à luz do dia. Pois "o espírito do homem está naturalmente repleto de um número infinito de idéias confusas acerca da verdade, que com frequência apenas em parte ele vislumbra, e nada lhe é tão agradável do que lhe oferecerem algumas dessas idéias bem aclaradas, expostas a uma bela luz". Como a do cientista, a tarefa do artista situa-se a meio caminho entre a imitação, teorizada na *República* de Platão, e a *genialidade*, a criação inconsciente do novo que formará o conceito central da estética romântica.

4. Se a arte é descoberta, revelação de uma verdade ainda escondida nas dobras do coração humano, o objeto belo é aquele que na natureza, a exemplo do objeto científico, se mostra plenamente conforme às leis da razão. Como dirá Charles Batteux, um dos principais discípulos de Boileau no século XVIII: "As artes de modo algum criam suas regras: são independentes de seus caprichos e invariavelmente traçadas a partir do exemplo da natureza"⁸. Não se trata, porém, de "imitar" indistintamente tudo que é "natural". É preciso, pelo contrário, desvelar o que na exuberante natureza é *essencial*, conforme à razão, quer dizer: "a natureza, não tal como ela mesma é, e sim como pode ser e como podemos concebê-la pelo espírito" ou, como diz ainda Batteux⁹, antes o "verossímil" que o "verdadeiro"¹⁰.

8. C. BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, p. 13.

9. *Ib.*, p. 24.

10. Batteux dá como exemplo O *Misanthropo*: "Quando Molière quis pintar o quadro da misantropia, não procurou um original, em Paris, de que a peça fosse a cópia exata: desse modo, ele teria apenas feito uma história, um retrato: só teria instruído pela metade. Mas ele recolheu todos os traços do temperamento sombrio que pôde observar nos homens, acrescentou tudo o que o esforço de seu gênio lhe pôde fornecer no mesmo gênero e, de todos os

5. O verdadeiro artista deverá, portanto, rejeitar tudo que possa evocar o "barroco" espanhol ou italiano. É conhecida a etimologia da palavra, que aparece já na primeira edição do dicionário da Academia, em 1694: "Barroco, adjetivo. Diz-se apenas das pérolas de um redondo muito imperfeito. Um colar de pérolas barrocas". O sentido figurado será admitido na edição de 1740 do mesmo dicionário: "Barroco também se diz, no figurado, por irregular, bizarro, desigual. Um espírito barroco, uma expressão barroca, uma figura barroca". O barroco é, portanto, o *disforme*, o que, com relação a esse símbolo perfeito do princípio de razão que é o círculo, só pode aparecer como um excesso, uma *deselegância* - no sentido em que se diz ser deselegante uma demonstração matemática que não segue os caminhos mais simples e se perde em rodeios inúteis, mesmo que chegue ao resultado correto. Diante das exigências do classicismo, o barroco italiano parece propriamente *monstruoso*, de acordo com a própria fórmula de Boileau:

*La plupart emportés d'une fougue insensée
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée.
Ils croiraient s'abaisser dans leurs vers monstrueux
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.
Évitons ces excès: laissons à l'Italie
De tous ses faux brillants l'éclatante folie.*¹¹

6. Sendo a arte, como a ciência, animada por uma vontade de parusia, pela elucidação do que, embora comum a uma natureza humana eterna, porque racional, permanece ainda escondido, o artista

traços reunidos e combinados, desenhou um caráter único, que não foi a representação do verdadeiro, mas sim do *vero-simil*". *Id.*, p. 25.

11. N. BOILEAU, *Art poétique*, Canto I. "Os autores, na sua maioria, levados por um ímpeto insensato, vão procurar sempre o pensamento longe do bom senso. Acreditar-se-iam rebaixados, nos seus versos estranhos, se pensassem que outro poeta pode pensar como eles. Evitemos tais excessos: deixemos à Itália a deslumbrante loucura de todos esses falsos brilhantes." Tradução de Célia Berrettini (*Id.*, *Arte Poética*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979; Primeiro Canto, p.16 - note-se que a tradução de Célia Berrettini está em prosa em razão da dificuldade na tradução, como ela alerta na introdução do livro em questão, cf. "Prefácio").

deve então fugir de toda a obscuridade na expressão: não apenas o inefável não poderia encontrar lugar na poesia¹², mas também as figuras de retórica devem ser perseguidas sem trégua, para não conduzirem a esse "equivoco" que as sátiras de Boileau estigmatizam em versos cuja limpidez pode ser apreciada por todos:

*Du langage Français bizarre hermaphrodite
De quel genre te faire équivoque maudite?
Ou maudit: car sans peine aux rimeurs hasardeux
L'usage encor, je crois, laisse le choix des deux.
Tu ne répons rien. Sors d'ici fourbe indigne
Mâle aussi dangereux que femelle maligne
Qui croit rendre innocents des discours imposteurs;
Tourment des Écrivains, juste effroi des Lecteurs;
Par qui de mots confus sans cesse embarrassée
Ma plume en écrivant cherche en vain ma pensée.*¹³

7. Se, por fim, o essencial está em agradar "tanto ao povo quanto ao Príncipe"¹⁴ e "conquistar os cora-

*12 Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées
Le jour de la raison ne le saurait percer
Avant donc que d'écrire apprenez à penser
Selon que notre idée est plus ou moins obscure
L'expression la suit, ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

"Há certos espíritos, cujos pensamentos sombrios são sempre perturbados por uma nuvem espessa; o dia da razão não poderia atravessá-la. Antes, pois, de escrever, aprenda a pensar. Conforme nossa ideia seja mais ou menos confusa, a expressão a segue, ou menos nítida ou mais pura. O que bem se concebe, se enuncia claramente; e para dizê-lo, vêm as palavras com facilidade." *Ibid.*, tradução de Célia Berrettini (*Id.*, *Arte Poética*, Primeiro Canto, p. 19).

13. N. BOILEAU, *Décima segunda sátira*, acerca do equivoco. Da língua Francesa estranha hermaphrodite
Qual gênero te devo dar, équivoque maldita?
Ou maldito: pois sem dificuldade aos rimadores destemidos
O uso deixa a escolha entre os dois.

Nada me respondes. Sai daqui patife indigno
Macho tão perigoso quanto uma fêmea maligna
Que crê tornar inocentes os discursos impostores;
Tormento dos Escritores, justo pavor dos Leitores;
Por quem, de palavras confusas sempre embaraçada
Minha pluma, escrevendo, procura em vão meu pensamento.

14. Cf. *Art poétique*, Canto I:
"N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire."

ções", ainda é necessário destacar que o coração, aqui, não tem nada de pascaliano, confunde-se antes com o espírito dos cartesianos, tanto que o enleio suscitado pelo poema deve provir muito mais do sentido que encerra do que da "riqueza de suas sonoridades". Quando Boileau toma de empréstimo o vocabulário da estética da delicadeza, é para retirar-lhe a significação autêntica e imediatamente lhe conferir uma conotação racionalista: "Se me perguntarem o que é este enleio e este sal, responderel que é um não-sel-quê que mais podemos sentir do que dizer: *na minha opinião, porém, ele consiste em sempre apresentar ao leitor apenas pensamentos verdadeiros e expressões justas*"¹⁵.

Esta é precisamente a tese que Bouhours, através das proposições de Filanto, procura infirmar ponto por ponto. Contra o racionalismo de Eudócio, contra seu elogio das virtudes poéticas da ideia clara e distinta, Filanto consagra-se a pôr em evidência a parte de *irracionalidade* contida em toda expressão artística da Beleza. Sempre existe nos poemas, pelo menos quando são bons, "um fundo de obscuridade que nada poderia esclarecer"¹⁶. Exatamente ao inverso do ensinamento clássico, deve-se afirmar o caráter *inefável* do Belo: "Quando vocês me perguntam o que é um pensamento delicado, não sei onde tomar os termos para me explicar: são coisas difíceis de ver com uma vista d'olhos e que, de tão sutis, nos escapam quan-

("Só ofereça ao leitor o que possa agradá-lo.")

15. Cf. também:

*Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime ;
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr ;
La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.*

[...]

*Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.*

("Qualquer que for o assunto que tratemos, divertido ou sublime, concorde sempre o bom senso com a rima: parece que ambos em vão se odeiam. A rima é uma escrava e só deve obedecer. [...] Amai portanto a razão: que vossos escritos tomem sempre apenas dela o brilho e o valor.") Cf. *Art poétique*, Canto I.

16. D. BOUHOURS, op. cit., p. 432 (cito de acordo com a edição de 1743).

do pensamos tê-las agarrado"¹⁷. No entanto, esse indizível não é ilegítimo, simples sinal de fraqueza das capacidades expressivas do artista; pelo contrário, é a mais íntima essência do "pensamento delicado": "O sentido que ele contém não é tão visível, nem tão marcado" quanto pensa Eudócio, e "o pequeno mistério é como a alma da delicadeza dos pensamentos, de sorte que pensamentos que nada têm de misterioso nem no conteúdo nem no torneio e se mostram inteiros à primeira vista não são propriamente delicados, por mais espirituais que sejam, aliás"¹⁸.

Percebemos aqui tudo o que separa do classicismo a estética do sentimento: se o princípio do juízo de gosto não está na razão, se, ainda como diz Filanto numa fórmula toda pascaliana, "o coração é mais engenhoso"¹⁹ que o espírito"²⁰, é porque se trata de exaltar o elemento irracional e sensível da subjetividade. Contra a *Arte Poética*, a estética de Bouhours reabilita os procedimentos retóricos que permitem dar lugar ao irracional no homem e primordialmente dar lugar ao uso das metáforas equívocas que são "como véus transparentes que deixam ver o que cobrem ou como vestimentas de disfarce sob as quais reconhecemos a pessoa disfarçada"²¹. Pois o que agrada na equivocidade é justamente haver nela um "resto" para sempre inapreensível pelo entendimento²². E se "os pensamentos, embora verdadeiros, tornam-se às vezes triviais", deve-se levar a seu termo essa lógica do sentimento e fazer o elogio da falsidade: com efeito, e aqui também quem é visado é Boileau, não seria "a ficção, ou algo um tanto poético, que torna os pensamentos muito agradáveis na prosa"²³? Assim, "uma princesa que conhecemos e que possuía um espírito infinitamente delicado dizia que o sol fazia os belos dias apenas para o povo... A proposição parece falsa e só tem beleza por isso"²⁴. Em suma, Filanto esta-

17. *Ib.*, p. 194.

18. *Ib.*, p. 195; cf. também pp. 435-436.

19. Observe-se, de passagem, que com a noção de engenhosidade já se evoca a noção de genialidade.

20. *Ib.*, p. 81.

21. *Ib.*, p. 20.

22. *Ib.*, p. 20 ss.

23. *Ib.*, pp. 225-226.

24. *Ib.*

ria quase propenso a dizer: nada é tão belo quanto o falso, só o falso é amável

Em seu livro *A Filosofia do Iluminismo*, Cassirer viu muito bem, pelo menos quanto ao princípio, o que separava a estética do século XVIII da estética do século XVII: "A mutação interna que põe fim ao reinado da doutrina clássica no domínio da estética corresponde exatamente ao que se realiza no pensamento físico na passagem de Descartes a Newton... Trata-se de se libertar do despotismo absoluto da dedução, trata-se de dar lugar, ao lado dela e não absolutamente contra ela, aos simples fatos, aos fenômenos" e em consequência ceder muito mais lugar à sensibilidade²⁵. O diagnóstico, se globalmente justo, é caricatural. Trabalhando com material de segunda mão - no essencial a partir do livro de Bäumlér acerca do *Problema da Irracionalidade* -, Cassirer comete alguns erros: afirma, por exemplo, que o trabalho de Bouhours "só está separado da *Arte Poética* de Boileau por um século, ou pouco mais", quando os dois autores são contemporâneos (Bouhours morreu em 1702, Boileau em 1711). A bem dizer, o conflito que opõe a estética clássica e a estética de sentimento delta raízes no século XVII. Se o conflito prossegue no século XVIII sob uma forma um pouco diferente - e sobre este ponto Cassirer tem razão: o século XVIII privilegia a observação em detrimento da dedução -, não se vê essencialmente modificado, como atesta o trabalho do discípulo de Boileau, Charles Batteux, *As Belas-Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio* (1746). Trata-se, por certo, mais de introduzir na reflexão acerca do Belo a observação da experiência concreta, do que se fiar apenas nas virtudes da dedução cartesiana: "Imitemos os verdadeiros físicos que reúnem experiências e depois as fundamentam num sistema que as reduz a um princípio"²⁶. O modelo, sem dúvida, é realmente fornecido pela física de Newton: assim como esta reduz a diversidade dos fenômenos celestes a um único princípio - a gravitação universal -, é preciso na esfera estética procurar reduzir a uma só regra a diversidade das regras que estão concreta-

25. E. CASSIRER, *La Philosophie des Lumières*, pp. 293-294.

26. C. BATTEUX, *op. cit.*, p. 2.

mente em jogo nas obras de arte, pois "todas as regras são ramos presos ao mesmo tronco"²⁷. Porém, mesmo se o método não é mais cartesiano, o resultado das investigações de Batteux está em conformidade com o ensinamento de Boileau: a regra das regras continua sendo a imitação da natureza ou, mais exatamente, a imitação do que a razão *desvela* como a *essência* da natureza. E se o princípio do gosto é a razão, também está claro que o verdadeiro gênio não *inventa*, mas *descobre*: "O espírito humano só impropriamente pode criar: todas as suas produções trazem a marca de um modelo. /.../ O gênio que trabalha para agradar não deve, portanto, nem pode, sair dos limites da própria natureza. Sua função consiste não em imaginar o que poderia ser, mas sim em encontrar o que é. Inventar nas artes não é de modo algum dar existência a um objeto, e sim reconhecê-lo onde está tal como é"²⁸. A única originalidade do artista está na escolha do tema, na composição²⁹, não em suas faculdades de *criação*; no essencial, ele se limita a expor num material sensível - o mármore, as cores, os sons etc - a *idéia natural* que almeja exprimir³⁰. Portanto, a diferença com a tese clássica do século XVII é bem menor do que afirma Cassirer.

Na outra vertente do conflito, o maior teórico da

27. *Ib.*

28. *Ib.*, p. 11.

29. *Cf. Ib.*, p. 89.

30. "Mas que podia fazer esse gênio limitado em sua fecundidade e em seus projetos, projetos estes que ele não podia levar mais adiante que a natureza? /.../ Todos os seus esforços deviam necessariamente reduzir-se a escolher entre as mais belas partes da natureza para então dar-lhes um todo precioso que fosse mais perfeito que a própria natureza, sem contudo deixar de ser natural. Eis aí o princípio sobre o qual se deve necessariamente erguer o plano fundamental das artes e que os grandes artistas seguiram em todos os séculos."

Ib., pp. 13-14: "Qual é, então, a função das artes? É transportar os traços que estão na natureza e os apresentar em objetos nos quais eles não são de modo algum naturais. Assim é que o cinzel do escultor mostra um herói em um bloco de mármore. O pintor, com as cores, extrai da tela todos os objetos visíveis. O músico, com os sons artificiais, faz rugir a tempestade enquanto tudo é calmo, e o poeta, por fim, com a invenção e a harmonia dos versos, enche nosso espírito de imagens artificiais e nossos corações de sentimentos factícios, não raro muito mais atraentes do que os verdadeiros e naturais".

estética do sentimento no século XVIII, o abade Dubos, inscreve-se, sem sombra de dúvida, na continuidade de Bouhours: suas *Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura*, de 1719 - a respeito do qual Voltaire dizia que era "o livro mais útil que jamais se escreveu sobre essas matérias em qualquer nação da Europa" -, é um resoluto partidário da crítica ao classicismo, afirmando a primazia incontestável da emoção sobre a inteligência: se o objetivo da obra de arte consiste em agradar - o que também é admitido pelos clássicos -, ainda se deve destacar que "de todos os talentos que proporcionam predomínio sobre os outros homens, o mais poderoso não é a superioridade de espírito e de luzes: é o talento de os emocionar quando bem se quer"³¹. As *Reflexões* de Dubos apresentam-se então como uma teoria dos efeitos da arte sobre o coração humano; elas deixam o terreno do direito para se situarem no plano do fato, da psicologia e da antropologia. Eis aqui o projeto tal como é formulado na introdução: "Um livro que, por assim dizer, exhibiria o coração humano no instante em que se entenece com um poema ou se comove com uma pintura proporcionaria intuições muito amplas e luzes justas a nossos artesãos sobre o efeito geral de suas obras, que, ao que parece, a maior parte deles tem tanta dificuldade de prever".

É claro, portanto, que também convém dar uma importância maior à observação do que à dedução no próprio plano da reflexão estética - o que, para mostrar fidelidade a seu próprio método, Dubos gosta de evidenciar, por meio de exemplos tais como este, particularmente representativo de seu estilo de argumentação: "O senhor de Leibniz jamais se arriscaria a passar com uma carruagem por um lugar que o cocheiro garantisse não poder passar sem queda, mesmo estando sóbrio, ainda que se provasse ao erudito homem, por meio de uma análise geométrica da inclinação do caminho e da altura, bem como do peso do veículo, que ele não deveria cair. Crê-se antes no homem do que no filósofo, porque o filósofo se

31. J. F. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, primeira parte, seção 4.

engana ainda mais facilmente do que o homem"³². Sem dúvida, o empirismo vem em auxílio desse anticartesianismo pascaliano que já percebíamos em Bouhours, porém, no fundamental, a estética do sentimento apenas desenvolve e enriquece a estética da delicadeza: "Se existe alguma matéria onde o raciocínio deva calar-se diante da experiência, são seguramente as questões ligadas aos méritos de um poema"³³.

O essencial do conflito continua, pois, inalterado no século XVIII e assim continuará até o surgimento das primeiras tentativas de síntese, das quais a *Crítica da Faculdade de Julgar* se apresentará como a realização última no plano da filosofia especulativa. Prova disso é o fato de que a questão central da antinomia, a da discutibilidade do gosto, também é eludida tanto em Batteux quanto em Dubos: no primeiro, em nome de um racionalismo dogmático, porque "em geral, pode haver um só bom gosto, aquele que aprova a bela natureza: e todos os que não a aprovam têm necessariamente um mau gosto"³⁴; no segundo, pelo motivo rigorosamente inverso: em matéria de gosto, "para se conhecer o mérito dos versos e das pinturas, a via da discussão não é tão boa quanto a do sentimento". Segundo Dubos, realmente, "o sentimento demonstra muito melhor se a obra comove e se produz em nós a impressão que deve produzir, do que todas as dissertações escritas pelos críticos para explicar-lhe o mérito e para avaliar-lhe as imperfeições e defeitos. A via da discussão e da análise [...] é boa, concordo, quando se trata de encontrar as causas que fazem com que uma obra agrade ou não, mas não vale a do sentimento quando se trata de resolver a seguinte questão: a obra agrada ou não agrada? A obra é, em geral, boa ou ruim? É a mesma coisa".

A "via da discussão" é rejeitada pela estética do sentimento por dois motivos, muito explicitamente afirmados nas *Reflexões*: por um lado, tendo desaparecido toda referência a conceitos ou a regras - em

32. *Ib.*, p. 361 (todos esses textos são citados de acordo com a edição de 1770).

33. *Ib.*, p. 367.

34. C. BATTEUX, *op. cit.*, p. 102.

consequência de uma crítica radical do racionalismo clássico, do qual nada sobra -, não existe mais um critério em torno do qual a discussão possa ser instaurada: "Se o mais importante mérito dos poemas e das pinturas fosse a conformidade a regras escritas, poder-se-ia dizer que a melhor maneira de julgar sua excelência e a posição que devem ter na estima dos homens estaria na via da discussão e da análise. Mas o mais importante mérito dos poemas e das pinturas é nos agradarem" e, portanto, devemos confiar no sentimento para julgar. Por outro lado, é também por não encarar, como Kant o fará mais tarde, a possibilidade de que uma crítica do racionalismo dogmático não proíba qualquer referência a critérios indeterminados - a "*Idélas*", quando não a regras - que Dubos é levado a comparar a impossibilidade da discussão estética com a impossibilidade da discussão culinária: "Será que, depois de termos assentado os princípios geométricos do sabor e de termos definido as qualidades de cada ingrediente que entra na composição do prato, resolveríamos discutir a proporção usada na mistura deles para concluirmos se a comida está boa? Não fazemos nada disso /.../ provamos a comida e mesmo sem conhecermos essas regras sabemos se está boa. O mesmo acontece, de algum modo, com as obras de espírito e com as pinturas, feitas para nos agradarem e para nos comoverem"³⁵. A discussão é portanto inútil, "enfadonha para o escritor e repulsiva para o leitor"³⁶.

35. J. F. DUBOS, *op. cit.*, p. 341.
36. *Id.*, p. 369.

O FIM DAS TRADIÇÕES: UMA QUERELA DO INDIVIDUALISMO MODERNO

A cada passo do conflito que opõe a estética do sentimento ao classicismo dogmático existe, portanto, não apenas oposição mas também *passagem*, como ocorre em toda estrutura verdadeiramente antinômica: se as duas estéticas conduzem a uma comum rejeição da intersubjetividade, segundo, porém, argumentações inversas, isto ocorre porque ambas estão enraizadas numa concepção monádica da subjetividade: pois a querela não atinge, como a que poderia opor os Modernos aos Antigos, a questão de saber se convém ou não fundamentar o belo no julgamento do indivíduo ou na tradição, mas gira unicamente ao redor da noção de individualidade, noção a que devemos, aqui ou ali, nos referir. Sem dúvida, para a estética do sentimento, a Razão dos clássicos aparece como uma *autoridade dogmática*, como aquilo que, no sujeito, é o menos subjetivo. Não nos enganemos, porém: a própria estética de Boileau é bastante *moderna*, ao não pôr absolutamente em dúvida a idéia de uma fundamentação do Belo na subjetividade, sendo a Razão concebida como uma faculdade do sujeito.

Por certo, na querela entre Antigos e Modernos, Boileau toma o partido dos Antigos; mesmo assim, é preciso compreender a exata natureza de seu engajamento: se, a seu ver, os Antigos levam a melhor sobre os Modernos, não é por serem antigos, como se admitia até o Renascimento, em conformidade com um quadro de pensamento tradicional que situava os arquétipos no passado³⁷, mas sim por encarnarem um

37. Cf. BAUMLER, *op. cit.*, pp. 25-26.

Ideal definido em referência à Razão entendida como uma das faculdades do cogito. Os Antigos já não são então arquétipos, e sim ilustrações, simples exemplos de um modelo que reside no sujeito e, mantendo-se acima deles, permite que se exerça a crítica. O surgimento da crítica, indissoluvelmente ligado ao surgimento da estética, põe fim à representação antiga, objetiva do belo. Mesmo se a imitação continua sendo um conceito central da *Arte Poética* de Boileau, vimos que a obra deve ser entendida como uma atividade de descoberta comparável à da ciência. A subjetivação do gosto torna a se encontrar, então, no plano da criação artística, já que o indivíduo possui certa margem de manobra, uma possibilidade de se distinguir dos outros mediante a capacidade de descobrir as leis da natureza ou de as expressar. Este quinhão de liberdade já se manifesta nos clássicos - os menos modernos dos modernos - através da exigência de originalidade, como também o atesta este retrato que Boileau traça de si mesmo, com toda simplicidade:

*Au joug de la raison asservissant la rime
Et même en imitant toujours original
J'ai su dans mes écrits, docte, enjoué, sublime
Rassembler en moi Perse, Horace et Juvénal.*³⁸

Se nos situarmos no ponto de vista de um pensamento tradicional, não subjetivista, da arte, fica claro haver muito mais acordo que oposição entre a estética clássica e a estética do sentimento: esta última, ao deslocar o princípio do juízo de gosto da razão para o sentimento, no fundo apenas completa esse movimento de subjetivação do Belo que os clássicos já inauguravam na trilha aberta pelo cartesianismo - e é por isso que só a estética do sentimento merece ser chamada de *estética*, propriamente falando; é por isso também que ela aprofundará a questão central da originalidade, criticando a imitação e denun-

38. Subjugando a rima à razão
E mesmo imitando sempre o original
Soube eu em meus escritos, duto, jovial,
Reunir em mim Pérsio, Horácio e Juvênal.

ciando a prática do plágio, ao qual Dubos, de modo bastante significativo, consagra toda uma seção de suas *Reflexões*: um artesão, indaga Dubos, "não poderá compensar o pouco de elevação e de esterilidade de sua inspiração transplantando para seus trabalhos as belezas que estão nos trabalhos dos grandes mestres? [...] Respondo [...] que sempre foi permitido recorrer ao espírito de outros, contanto que não se plagie. O que constitui o plágio é apresentar a obra de outrem como se fora seu próprio trabalho", erro e fraqueza suprema num mundo onde reina o individualismo, onde a subjetividade se impôs como o fundamento de todos os valores e a originalidade criadora do autor, como o real sinal de genialidade.

Portanto, se existe oposição entre a razão dos clássicos e a estética do sentimento é com base, apesar de tudo, numa comum rejeição das visões tradicionais da arte, como se vê também na passagem da concepção clássica à concepção sentimentalista do público.

Em Boileau, sem dúvida, o belo é definido de maneira moderna, como aquilo que agrada ao gosto de um público, de modo que ele pôde afirmar, no Prefácio de 1701, que "uma obra de que o público absolutamente não gosta é uma obra muito ruim". O público, porém, permanece por assim dizer intemporal, já que seu gosto reside na capacidade, comum de direito a todos os homens, de perceber a verdade una e eterna. "Um pensamento só é belo quando é verdadeiro", e "o efeito infalível da verdade, quando bem enunciada, é impressionar aos homens": é essa, no fundo, a convicção que anima a concepção clássica da relação entre a arte e um público cujos erros de julgamento, a partir de então, só poderiam ser passageiros; "a maioria dos homens pode muito bem, durante algum tempo, tomar o falso pelo verdadeiro e admirar coisas ruins: é impossível, porém, que com o passar do tempo uma coisa boa não venha a lhe agradar". Nessa perspectiva, não poderia verdadeiramente haver história da arte, já que as variações do gosto são apenas afastamentos provisórios e acidentais com relação a uma norma que termina sempre por vencer e se impor a todos.

Com o aprofundamento da *Idéla* de que a finalidade da obra é agradar, Dubos chega pois a uma concepção do público definitivamente oposta à dos clássicos, inaugurando, a um só tempo, o historicismo e o nacionalismo, que virão a ser predominantes no século XIX. Enquanto para Boileau o público é um público de *direito*, um público *ideal* que encarna as regras da razão e não poderia por muito tempo afastar-se delas, com Dubos o público se torna um público concreto, histórico e nacionalmente determinado: a platéia não encarna regras do juízo de gosto que existam fora e independentemente dela³⁹. Ela é essas regras, e é por isso que as variações por que passa pertencem a uma historicidade radical. O psicologismo dá lugar aqui a um historicismo e a segunda parte das *Reflexões* se propõe procurar "a causa que pôde tornar alguns séculos tão fecundos e outros séculos tão estéreis em artesãos célebres". Antecipando Montesquieu, Dubos estende esse tipo de análise para "o caráter das nações", cujas causas profundas crê encontrar no "poder do ar sobre o corpo humano": "Concluo, portanto, de tudo o que acabo de expor", escreve ele após uma longa investigação acerca das variações históricas e geográficas do gosto, "que assim como atribuímos a diferença de caráter das nações às suas diferentes regiões, precisamos igualmente atribuir às mudanças que ocorrem na qualidade do ar de certa região as variações que acontecem nos costumes e no gênio de seus habitantes. Assim como atribuímos à diferença entre o ar da França e o da Itália a diferença que se observa entre Italianos e franceses, também devemos atribuir à degradação da qualidade do ar na França a diferença sensível que se nota entre os costumes e o gênio dos franceses de um certo século e dos franceses de um outro século" (seção 19).

O interesse de uma tal "explicação" - que se pretende por vezes muito precisa como na seguinte passagem típica das *Reflexões*: "eis por que, por exemplo, os Italianos sempre serão mais capazes de ter êxito na pintura e na poesia do que os povos da região

39. *Ib.*, p. 53 ss, onde este ponto é corretamente analisado.

báltica" - não está, evidentemente, em seu conteúdo "científico". O que importa, em compensação, é a ligação que ela estabelece de *direito* entre um relativismo histórico e um relativismo geográfico para chegar, por fim, a situar o princípio do gosto num sentimento que já não é apenas individual, mas sim *nacional*. Ora, esse relativismo é uma consequência direta da subjetivação do juízo de gosto: se a razão dos clássicos ainda representava um critério universal e invariável, o sentimento está essencialmente fadado à mudança. *A partir de então, as variações da arte não são mais pensadas como as diversas faces possíveis da ilustração de um princípio na verdade único, nem mesmo como se fossem afastamentos com relação a uma norma: elas se tornam a própria norma*. Dubos, assim, abre caminho para a história da arte, que logo aparecerá com Winckelmann e Diderot. Muito mais: a subjetivação do Belo, de que são testemunha suas *Reflexões*, contém em germe, principalmente através da crítica ao plágio que engana, o imperativo, tipicamente moderno e antitradicional, de uma originalidade a todo custo que já não se pensa só em referência a regras eternas, como em Boileau, mas cuja medida pode antes ser encontrada na história do belo. *O que surge aqui é nada menos do que a exigência que se faz ao artista de inovar por inovar, exigência esta que encontrará sua realização suprema nas vanguardas do século XX*.

O conflito entre classicismo e estética do sentimento, embora irreduzível, se dá por conseguinte sobre certo fundo comum antitradicionalista. Daí a necessidade, para quem busca a síntese disso no interior da modernidade - num quadro onde a subjetividade, seja de que modo for, deve constituir o princípio do juízo de gosto -, de se interrogar acerca das condições nas quais a estética poderia se distinguir da lógica (ao contrário do que ocorre entre os clássicos) sem porém soçobrar no relativismo histórico e nacionalista (como afinal se vê em Dubos). Esta será a questão central da *Crítica da Faculdade de Julgar*.

A ANTINOMIA DO GOSTO

Na terceira *Crítica*, Kant promoveu à condição de *antinomia* a querela que, há mais de um século, contrapunha o classicismo à estética da *dell-cadeza*. Por trás das questões manifestas - será o Belo a imitação de uma verdade desvelada pela razão ou a manifestação subjetiva dos impulsos inefáveis do coração? -, soube desvendar nas representações da subjetividade subjacentes aos dois momentos da antinomia as razões profundas que deviam fazer com que a estética nascente afinal superasse os dois termos da "disputa" e tentasse resolver a questão do senso comum, da objetividade dos critérios, sem reduzir o juízo de gosto a um juízo científico e com isso negar sua especificidade. A análise kantiana é tão fundamental que é desejável, já de início, tê-la em mente.

Seguindo um caminho que lhe é familiar, Kant expõe a antinomia partindo de uma "tópica", de uma análise de três lugares-comuns a respeito do juízo de gosto. O primeiro deles, "*cada um tem seu gosto*", não apresenta nenhuma dificuldade particular: significa simplesmente que o Belo se confunde com o agradável, o juízo de gosto é assunto estritamente subjetivo que, portanto, não poderia obter a adesão necessária de outrem. O segundo lugar-comum, "*sobre gosto não se disputa*", é mais sutil: supõe que o juízo de gosto, mesmo contendo uma pretensão à universalidade, não poderia ser *demonstrado com provas*, através de argumentos apolados em conceitos científicos determinados.

A esses dois lugares-comuns é preciso acrescentar, a fim de captar a antinomia entre classicismo e sensualismo, uma máxima que cada um achará dentro de si mesmo pela simples reflexão: "*pode-se discutir o*

gosto". Ao contrário das aparências, esta máxima não contradiz o segundo lugar-comum, pois existe realmente uma diferença entre uma *disputatio* - argumentação científica que procede por *demonstração conceitual* - e uma *discussão* (*Streit*) que visa apenas a um acordo hipotético e muito frágil concernente ao objeto belo. Em contrapartida, a idéia de discussão se opõe ao primeiro lugar-comum: "*pode-se discutir o gosto* (embora não se possa *disputar* sobre ele) [...]. Esta sentença envolve o contrário da primeira proposição ('cada um tem seu gosto'). Com efeito, onde é permitido discutir, também devemos ter a esperança de entrar em acordo"⁴⁰, portanto, de transcender a esfera monádica do *cogito*, da subjetividade individual.

O estabelecimento da antinomia procede assim de um processo fenomenológico: trata-se de descrever as contradições realmente vividas pela consciência estética, a fim de provocar a *reflexão*. Contanto que aceitemos *refletir*, encontraremos dentro de nós - esta é, no fundo, a convicção de Kant - o sentimento íntimo de que é totalmente impossível *demonstrar* a validade de nossos juízos estéticos e, no entanto, em certo sentido, de que é legítimo discuti-los, na esperança, ainda que muitas vezes fadada ao fracasso, de *fazer partilhar* uma experiência sobre a qual pensamos espontaneamente que, embora seja totalmente individual, não deve ser estranha a outrem *enquanto outro homem*. O que Kant nos convida a pensar é a idéia de que o juízo de gosto dá sinais de *si mesmo* para um objetivo comunicacional *inter-subjetivo*, para uma "ampliação tanto do objeto quanto do sujeito"⁴¹: se empreendemos uma discussão acerca do gosto, e nela o desacordo - ao contrário do que ocorre no domínio culinário, equivocadamente ligado à arte, quando não passa de artesanato - suscita um verdadeiro diálogo, isto é indicio do fato de que julgamos comunicável a experiência estética, mesmo que não possa estar fundamentada em conceitos científicos, mesmo que a comunicação que ela

40. E. KANT, *Critique de la Faculté de Juger*, tradução francesa de A. Philonenko, Vrin, p. 163.

41. *Ib.*, p. 164.

provoca nunca seja garantida empiricamente.

Ora, é exatamente isso que *tendem a negar*, cada uma a seu modo, a tese e a antítese que compõem a antinomia do gosto:

"1. *Tese*. O juízo de gosto não se fundamenta em conceitos, pois se assim fosse, seria possível disputar acerca dele (decidir mediante provas).

"2. *Antítese*. O juízo de gosto fundamenta-se em conceitos; pois, se assim não fosse, não seria possível, a despeito das diferenças que apresenta, sequer discutir a esse respeito (pretender o assentimento necessário de outrem a seu juízo)"⁴².

A antinomia gira inteiramente em torno da questão da comunicabilidade do juízo estético, de sua capacidade de transcender ou não a *subjetividade particular* do *cogito*. É só por essa óptica que é abordado o problema da racionalidade ou da irracionalidade (conceitualidade ou não-conceitualidade) do gosto.

Em certo sentido, corretamente entendidas, tanto a tese quanto a antítese contêm algo de justo, de modo que se pode admitir - este será o princípio da solução kantiana - que se opõem apenas em *aparência*: é verdade que o juízo de gosto (tese) não se apóia em *conceitos científicos* e não diz respeito à demonstração como crê o racionalismo clássico; *mas não é menos verdade* que esse juízo remete, contudo, a "conceitos indeterminados", isto é, às *Idéias da razão* que fundamentam a possibilidade, se não de uma *disputatio*, ao menos de uma *discussão* que pode conduzir a um "senso comum". A oposição é, portanto, apenas *aparente* - "dialética" - porque o termo "conceito" "não é tomado no mesmo sentido nas duas máximas da faculdade estética de julgar"⁴³; ora, na tese, se entende por conceito uma regra científica do entendimento; ora, na antítese, se visa apenas a uma *Idéia indeterminada da razão*. Em consequência, para resolver a antinomia, "seria preciso exprimir-se da seguinte maneira, na tese: o juízo de gosto não se fundamenta em conceitos *determinados*; na antítese: o juízo de gosto fundamenta-se precisamente num conceito, porém num conceito *indeterminado*, e assim

42. *Ib.*, p. 163.

43. *Ib.*

não haveria entre elas nenhuma contradição"⁴⁴.

A significação concreta da solução kantiana já se delinha: ao mesmo tempo que é objeto de um *sentimento* particular e íntimo, a beleza desperta as *Idéias da razão* que estão presentes em todo homem - e é por isso que ela pode transcender a subjetividade particular e suscitar um senso comum (já que as *Idéias* "despertadas" pelo objeto belo são em princípio comuns à humanidade). O objeto belo é a um só tempo puramente sensível e no entanto intelectual, é reconciliação entre natureza e espírito, *mas reconciliação contingente*, fruto da própria natureza (da natureza do homem, no caso, do gênio) e não de uma vontade consciente que siga regras determinadas, como querem os clássicos.

Além do que contêm de justo, a tese e a antítese da antinomia podem também ser interpretadas de maneira dogmática:

- A tese significa então que o gosto, dependente do sentimento, é assunto puramente subjetivo e é, portanto, ao menos de direito, incomunicável, *inefável*. Como já sucedia no plano da filosofia especulativa, o empirismo conduz ao *solipsismo* estético: "cada um tem seu gosto"⁴⁵, o sujeito é apenas um indivíduo-mônada, incapaz de sair de si mesmo - por isso, o empirismo, como toda monadologia, só poderá resolver o problema da intersubjetividade recorrendo à *Idéia*, em última instância teológica, de uma harmonia preestabelecida. E se ocorre que o juízo de gosto, malgrado seu caráter subjetivo, dá lugar a um senso comum, isto se dá unicamente por razões *de fato* que, enquanto tais, não exigem discussão. A consequência última do empirismo é, pois, que "um juízo de gosto só merece ser considerado exato *porque acontece* que um grande número de pessoas concordam com

44. *Ib.*, p. 165.

45. Cf. A. PHILONENKO *L'Oeuvre de Kant*, II, 1972, p. 204.: "O empirismo nega de fato (pois, de outro modo, poderíamos discutir a este respeito) a possibilidade da comunicação. O homem real não pode comunicar-se com outrem. As mais simples palavras, tais como "eu gosto desta coisa", são destituídas de *sentido*. Ensinam-nos que todo homem morre só. O empirismo, apoiado na velha sentença da metafísica escolástica - *individuum est inefabile* - ensina-nos também que vivemos sós. A liberdade é negada pelo empirismo, os homens são apenas mônadas

ele, e isto não porque se suponha existir, *por trás* desse acordo, algum princípio *a priori*, mas sim porque (assim como o gosto do paladar) os sujeitos estão *por acaso* organizados de maneira uniforme⁴⁶. O Belo é reduzido ao agradável e a arte à cozinha. Aliás, a variedade de gostos não merece mais discussão que o acordo entre eles. Diz respeito à simples constatação, e o senso comum não poderia ser nem objeto nem efeito de um diálogo intersubjetivo. A tese marca assim o advento de um *psicologismo* que logo será seguido por um *historismo*, depois por um *sociologismo*, que também reduzirão o gosto a um caso de *receptáculo material*.

- Entendida dogmaticamente, a antítese consegue por certo fundamentar o senso comum, mas às custas de um duplo erro: primeiro, reduz o juízo de gosto a um juízo lógico e a arte a uma ciência. O conceito central da estética racionalista clássica torna-se assim o conceito de *perfeição*: a bela obra é a que, conforme a regras (a conceitos) determinados por uma "arte poética", realiza *perfeitamente* um fim, também ele determinado conceitualmente. O essencial da arte está no conceito: graças a ele é que se determina um fim edificante, graças a ele também é que a arte se realiza, adotando os métodos da técnica (de que a perspectiva, em pintura, é um dos modelos). Mas o classicismo dogmático encerra um segundo erro (uma falta, sem sombra de dúvida, aos olhos de Kant): reduzindo o belo à simples representação técnica de um fim posto pela razão e reduzindo o gosto a essa mesma razão, *ele perde ao final a subjetividade* que com razão era reivindicada, mesmo se o concebesse mal, pela estética do sentimento: o classicismo fundamenta o senso comum de tal modo que ele não mais reúne sujeitos particulares, animados por sentimentos, e sim indivíduos-mônadas que se comunicam entre si apenas *indiretamente*, somente através do conceito, portanto pelo que neles é o menos subjetivo. Para o racionalismo clássico, "o juízo de gosto dissimula um juízo da razão acerca da perfeição de uma coisa e a relação entre o diverso na coisa e um

46. E. KANT, *op. cit.*, p. 169.

fim"⁴⁷: o importante é saber se a obra de arte é "bem feita", se ela está ou não conforme às "regras da arte" (às regras da perspectiva, à regra das três unidades etc.) - sendo a sensibilidade apenas o modo confuso com que os homens, seres finitos, percebem uma realidade que no fundo é completamente inteligível.

Apesar de sua oposição, a tese e a antítese dogmáticas estão de acordo quanto ao essencial: o *co-gito*, o indivíduo é uma mônada (sensível ou racional, pouco importa no fundo) que só indiretamente pode entrar em comunicação com as outras mônadas, não por meio da discussão, mas por intermédio de uma harmonia preestabelecida (harmonia dos órgãos sensoriais no empirismo, harmonia das razões individuais no racionalismo). O sujeito, a cada vez, se vê reduzido ao indivíduo e privado de sua dimensão essencial: a intersubjetividade. Nos dois casos, a discussão se mostra destituída de sentido: para os empiristas, porque tudo se reduz a questões de fato, para os racionalistas porque o conceito, as regras põem logo fim a toda discussão possível, decretando peremptoriamente onde se encontram o bom e o mau gosto.

A exposição kantiana da antinomia é, sem dúvida, abstrata para a história da arte. As obras de Racine ou de Poussin não se deixam reduzir ao efeito de um classicismo banalmente racionalista - assim como, aliás, as obras de Picasso ou de Malevitch não se reduzem a tratados de geometria de quatro dimensões. No entanto, ela não está desligada da história concreta se restabelecemos o elo intermediário constituído pela estética como disciplina particular, situada a meio caminho entre a filosofia especulativa e a criação artística. No conflito que opõe, no século XVII, os teóricos do classicismo aos partidários de uma estética da "delicadeza", é realmente a questão do senso comum, da intersubjetividade, que ocupa o lugar central e, ao mesmo tempo, aparece como indissociável de uma representação filosófica bem determinada da subjetividade.

Embora seja, com toda evidência, *perfeitamente*

47. *Ib.*

abstrata (no sentido que indiquei), a maneira como Kant estabelece o que lhe parece ser a antinomia inscrita no próprio cerne do gosto pode ser fecunda para esclarecer as posições que estiveram historicamente presentes no surgimento da estética moderna. O que esclarece de maneira especial a antinomia kantiana é a maneira pela qual, de fato, as teorias estéticas pré-críticas, para além do que as põe em confronto, vêm a se emprestar reciprocamente algumas de suas argumentações. Como em toda verdadeira antinomia, as posições em contenda - esta é, no que ela tem de insubstituível, a contribuição de Kant - são, com efeito, menos opostas do que parecem, ou, mais exatamente: elas passam facilmente de uma para outra, tão insustentável se mostra cada uma delas, intrinsecamente. Lição kantiana que os *Ensaíes Estéticos* de Hume ilustrarão de modo particularmente demonstrativo, ao tentarem desenvolver plenamente, até em suas mais temíveis aporias, uma concepção do belo que pretende se enraizar de maneira unilateral numa filosofia empirista.

OS PARADOXOS DA ESTÉTICA DE HUME: DO RELATIVISMO (CÉTICO) AO UNIVERSALISMO CLÁSSICO

O interesse dos *Ensaíes Estéticos* está na tensão que os anima e permela: partindo de uma posição empirista radical - portanto, de um relativismo de princípio - Hume tenta, com efeito, chegar à idéia de normas universais do gosto⁴⁸. Embora pudéssemos esperar, em razão de seu embasamento sensualista⁴⁹,

48. Cf. em particular D. Hume, "Sur la norme du goût" (1757), in *Essais Esthétiques*, II, tradução francesa de R. Bouveresse, Vrin, 1974.

49. Embasamento que se manifesta no plano do método por uma

que fundassem uma estética do sentimento, os *Ensaíes* empreendem a legitimação do mais rigoroso classicismo, aparecendo assim como uma das primeiras tentativas de trazer uma solução para o que com Kant se pôde antecipadamente designar por "antinomia do gosto". Toda a dificuldade provém, como veremos, do fato de que a solução humiana é elaborada a partir de um dos momentos que compõem a antinomia, o momento relativista/sensualista.

Esta tensão merece todo nosso interesse: negativamente, através das aporias para as quais Hume é inevitavelmente conduzido, ela como que esboça em negativo os requisitos filosóficos impostos por uma superação da antinomia. Mais profundamente, os impasses da estética humiana são altamente sintomáticos das dificuldades em que se confina a reflexão moderna acerca do belo quando, cedendo ao subjetivismo e ao mais radical imanentismo, não pode mais assumir de maneira satisfatória a exigência de transcendência que encerra a idéia de uma norma do gosto, a idéia de um senso comum realizado em torno da obra de arte.

"A grande variedade de gostos e também de opiniões que prevalece no mundo é demasiado evidente para não ter sido observada por todos"⁵⁰. Esta afirmação constitui o ponto de partida mínimo das reflexões de Hume sobre a questão da norma do gosto. Pois Hume sequer pensa em negar tal relativismo de fato. Mais que isso: toda sua filosofia teórica permite fundamentá-lo sem a menor dificuldade. Com Hume, escreve justamente Cassirer, "não cabe ao sentimento justificar-se diante da razão (como era o caso com o racionalismo clássico), é a razão que agora é intimada perante o fórum da sensação, da 'impressão' pura, a responder por suas pretensões"⁵¹ - pretensões de-

rejeição explícita da dedução em provelto da observação. A primeira, que "estabelece antes de mais nada um princípio geral abstrato, de onde se extrai uma variedade de inferências e de conclusões, pode ser mais perfeita em si mesma, mas convém menos à imperfeição da natureza humana e é uma fonte habitual de ilusões e de enganos tanto no que concerne a este tema [a estética] quanto a outros". *Ib.*, p. 25, nota 4.

50. *Ib.*, p. 79.

51. E. CASSIRER, *op. cit.*, p. 300.

falar sobre a Beleza, ou de modo geral, de sustentar um discurso *sub specie aeternitatis* acerca do valor, que se vêem assim remetidas à sua verdade última: as impressões sensíveis estão na origem de todas as idéias.

O resultado desse percurso genealógico é claro: no ensaio intitulado *O Cético*, Hume afirma tranquilamente que um escocês não seria capaz de apreciar a música Italiana (proposição, sem dúvida, recíproca...) Já que "Beleza e valor são puramente relativos e dependem de um sentimento agradável produzido por um objeto num espírito particular, em conformidade com a constituição e com a estrutura próprias desse espírito" - constituição e estrutura de que sabemos, desde Dubos e Montesquieu, o quanto são moldadas pelas tradições nacionais. "Cada espírito percebe uma beleza diferente", de sorte que "procurar a beleza ou a feiúra reais é uma busca infrutífera, tanto quanto pretender apontar o que realmente é doce e o que realmente é amargo"⁵².

Assim, a relatividade do juízo estético mostra-se dupla: este último depende ao mesmo tempo da *particularidade do objeto* (a noção de Beleza é apenas uma "palavra" que recobre diferentes impressões, segundo o objeto que as suscita) e da *particularidade do sujeito* (sendo a noção de Beleza, nesta vertente, apenas um termo cômodo para designar uma realidade psíquica, ou mesmo sociológica, diferenciada conforme os diferentes espíritos que julgam).

O nominalismo e o psicologismo humanos são muito conhecidos. Também é preciso observar que de modo algum são matéria de opinião, mas exprimem uma opção filosófica fundamental: são o efeito direto da redução do ser à presença na representação, com a qual Hume retoma a filosofia de Berkeley. *Esse est percipi aut percipere*, ser é perceber ou ser percebido; se a transcendência - a idéia de uma norma exterior ao indivíduo - conserva ainda uma *significação* no plano psicológico, ela perdeu toda *verdade transcendental*; só existe enquanto *crença*, e todo esforço de Hume consiste em analisar a formação

desse tipo de crença⁵³ a partir, porém, de representações *imanentes* à consciência empírica.

Compreende-se, então, como a perspectiva adotada pelo empirismo na filosofia teórica abre caminho, desde que se trate de valores, e particularmente de valores estéticos, para uma verdadeira "cultura da autenticidade". Se o ser se reduz apenas à presença no interior de minhas representações, se a verdade reside em última análise no que *experimento* dentro de minha consciência, o sentimento é o mais *autêntico* estado do sujeito, já que não remete a nada além de si mesmo e não acena para nenhuma exterioridade: "Todo sentimento é justo", declara pois Hume, "porque o sentimento não se refere a nada além de si mesmo e é sempre real toda vez que um homem tem dele consciência. Em compensação, todas as determinações do entendimento não são justas porque se referem a algo que está além delas mesmas..."⁵⁴ - esta é a idéia da causalidade que nos leva a esperar o aparecimento do efeito quando vemos a causa e assim nos incita a superar a ordem da pura presença.

Paradoxalmente, porém, - e é neste ponto que se inverte a argumentação de Hume -, este mesmo imanentismo é que vai fundamentar a superioridade da arte sobre a ciência, a possibilidade que a bela obra tem de escapar do relativismo para aceder, senão à universalidade absoluta, pelo menos a um consenso bem mais geral e bem mais duradouro do que o que podem pretender as mais altas manifestações do pensamento científico ou filosófico. Pois a arte pertence inteiramente à esfera do sentimento, da presença. Ela não pretende superar os estados de consciência, que são as representações, para dizer verdades sobre a realidade externa às suas representações. Visa apenas a exprimir paixões comuns à humanidade e sua virtude cardeal nada mais é do que a *autenticidade* dramatúrgica.

Aqui, a ironia cética desconcerta a opinião mais aceita pelo senso comum, que de bom grado considera dada a objetividade científica, cedendo, porém,

53. O modelo dessa análise continua sendo, evidentemente, a genealogia humana do conceito de causalidade.

54. *Ib.*, p. 82.

52. D. HUME, *Essais Esthétiques*. *Ib.*, I, pp. 27-28.

espontaneamente à idéia de que a beleza não poderia alcançar a dignidade de uma referência universal. No entanto, "teorias de filosofia abstrata e sistemas de profunda teologia puderam prevalecer durante certa época, mas, no período seguinte, perderam universalmente o crédito [...] e nada experimentamos mais exposto às revoluções do acaso e da moda do que essas pretensas descobertas da ciência. O caso é muito diferente no que diz respeito às belezas da eloquência e da poesia. As justas expressões da paixão e da natureza estão seguras de obter o assentimento do público ao cabo de pouco tempo e de o conservar para sempre". Em resumo, a física de Descartes pode muito bem suplantá-la de Aristóteles: sua vitória continua sendo completamente frágil e provisória, ao passo que "Terêncio e Virgílio mantêm um império universal e sem contestação sobre o espírito dos Homens"⁵⁵.

Quando podíamos esperar que o imanentismo radical e a redução total da beleza ao sentimento puro conduzissem a um relativismo absoluto, é o inverso que se produz: é porque a expressão do sentimento, contanto que seja autêntica, não pode enganar, que o Belo pode ser o objeto de um senso comum que a ciência não pode razoavelmente pretender⁵⁶. O relativismo sensualista que Hume parecia muito logicamente tomar como ponto de partida de sua reflexão estética dá lugar aqui a um universalismo que tentará retomar, mas em outras bases - partindo do sentimento e não da razão -, as teses maiores do classicismo francês - consistindo sem dúvida toda a questão em saber o que permitirá, em última instância, fundamentar a quase-universalidade do Belo.

Se é verdade que existem grandes variações no gosto, já que "a beleza não é uma qualidade inerente às coisas, mas existe somente no espírito que as contempla"⁵⁷, não poderíamos concluir daí que "todos os gostos se equivalem": "Todo homem que quisesse

55. *Ib.*, p. 97.

56. Cf. J. F. DUBOS, *op. cit.*, II, seção 34: "Que a reputação de um sistema de filosofia pode ser destruída; que a de um poema não poderia sê-lo".

57. D. HUME, *op. cit.*, pp. 82-83.

afirmar haver igualdade de gênio e de elegância entre Ogilby e Milton, ou entre Bunyan e Addison, seria considerado defensor de uma extravagância tão grande quanto a de sustentar que uma casa de toupeira possa ser tão alta quanto Tenerife ou que uma poça seja tão grande quanto o oceano"⁵⁸. Estranhamente, pois, a idéia de uma transcendência da norma do gosto com relação à consciência individual retoma seus direitos: "O gosto de todos os indivíduos não é igualmente válido" e "existem em geral certos homens a respeito dos quais reconheceremos, de acordo com um sentimento universal, que devem ser preferidos a outros neste ponto"⁵⁹. Aliás, parece claro aos olhos de Hume - e aqui ele retoma a idéia da arte poética cara aos clássicos - que existem regras da arte e que essas regras traduzem um acordo "acerca do que agradou universalmente em todos os países e em todas as épocas"⁶⁰. Estamos aqui longe da "beleza diferente conforme os diferentes espíritos" de que Hume também falava, porém, como se fosse uma evidência.

Ao mesmo tempo que se reintroduz a idéia de uma transcendência dos critérios do belo, também o universalismo se faz mais peremptório: "O mesmo Homero, que deliciava Atenas e Roma há dois mil anos, ainda é admirado em Paris e em Londres. Todas as mudanças de clima, de governo, de religião e de linguagem não conseguem obscurecer sua glória"⁶¹. Como, então, conciliar os dois momentos dessa teoria do gosto, o enraizamento no sentimento, que parece essencialmente fadado à mudança, e o ressurgimento de um universalismo que não cede em nada ao mais rigoroso classicismo?

A solução pode ser enunciada de modo muito simples, em seu plano mais geral: a norma do gosto é a natureza humana. Como essa natureza humana é, se ousarmos dizer, relativamente invariável, poderá constituir o fundamento, senão de uma universalidade absoluta do gosto, ao menos de sua generalidade em-

58. *Ib.*, p. 83.

59. *Ib.*, p. 96.

60. *Ib.*, p. 83.

61. *Ib.*, p. 86.

pírica no espaço e no tempo: "Vê-se que, em meio à variedade e ao capricho do gosto, existem certos princípios gerais de aprovação ou de censura cuja influência um olho atento pode encontrar em todas as operações do espírito. Algumas formas ou qualidades particulares, devido à estrutura original da constituição interna do homem, são calculadas para agradar e outras para desagradar..."⁶². Se postularmos com Hume que a natureza dos homens, sua "constituição interna", é fundamentalmente homogênea - por conseguinte, que o receptáculo das impressões sensíveis é em princípio idêntico em todos os homens - as variações do gosto só poderão provir do fato de que esse receptáculo seja mais ou menos puro⁶³. Assim, é nos critérios que permitem avallar a maior ou menor pureza da natureza humana que deveremos buscar a razão das diferenças de gosto e também - no fundo, é a mesma questão vista sob outro ângulo - os fatores que permitem considerar que os gostos não se equivalem⁶⁴. A este respeito, Hume menciona cinco fatores:

1. "A objetividade estética exige antes de mais nada que a natureza seja saudável, situando-se o princípio mais geral das variações no fato de os instrumentos do juízo, isto é, os sentidos, poderem estar mais ou menos bem regulados, ou mesmo desorganizados por doenças. Se o espírito não está sereno, se doenças nos tornam incapazes de fixar nossa atenção no objeto, ou se 'desorganizam as operações da máquina inteira', que é constituída por nossos órgãos sensoriais, nossa experiência será falaciosa e seremos incapazes de julgar a beleza católica e universal. /.../

62. *Id.*

63. Cf. J. F. DUBOS, *op. cit.*, pp. 369-370.: "O sentimento a que me refiro está em todos os homens, mas como nem todos eles têm ouvidos e olhos igualmente bons, também nem todos eles têm o sentimento igualmente perfeito. Alguns o possuem melhor do que os outros, ou porque seus órgãos são naturalmente bem compostos ou porque o aperfeiçoaram mais graças ao uso freqüente que dele fizeram e graças à experiência".

64. "Porém, ainda que todas as regras gerais da arte estejam fundamentadas somente na experiência e na observação dos sentimentos comuns da natureza humana, não devemos imaginar que os sentimentos dos homens se conformarão a essas regras em qualquer ocasião". D. HUME, *op. cit.*, p. 85.

Um indivíduo febril não afirmaria em alta voz que seu paladar está habilitado a deliberar acerca de sabores; tampouco ocorreria a alguém, atingido por icterícia, a pretensão de apresentar um juízo concernente a cores"⁶⁵.

2. Além de órgãos sadios, que garantam uma relativa identidade dos instrumentos em que se fundamenta o juízo estético, também são precisos órgãos *delicados e afinados*. Para alicerçar sua tese, Hume menciona uma anedota célebre que pode ser lida no *Dom Quixote*. Vale a pena contá-la aqui, pois encerra sob uma forma metafórica o princípio supremo dos *Ensaíolos Estéticos*:

"Por uma boa razão", diz Sancho ao Cavaleiro Narigão, "pretendo ter bom juízo acerca de vinhos: esta é uma qualidade hereditária em nossa família. Uma vez, dois de meus parentes foram chamados para dar uma opinião a respeito de um tonel de vinho supostamente excelente porque velho e de boa safra. O primeiro o prova, avalla e, depois de longa reflexão, declara que o vinho seria bom, não fosse ter percebido um gostinho de couro. O outro, depois de ter tomado as mesmas precauções, também dá um veredito favorável ao vinho, com a ressalva de um gosto de ferro que podia distinguir com facilidade. Não podeis imaginar a que ponto foram ambos ridicularizados pelo juízo apresentado. Mas, quem riu por último? Esvaziado o tonel, encontrou-se no fundo uma velha chave amarrada a uma correia de couro"⁶⁶.

É duplo o significado da anedota: indica primeiro que o modelo estético de Hume, de acordo com o sentido originário da palavra "gosto", está situado na arte culinária e que o Belo se reduz aqui ao agradável. Mas, por outro lado, se o Belo é apenas o que agrada, o que *convém* à estrutura interna, quase biológica, dos homens, o critério será fornecido pela constituição *mais essencialmente humana*, ou seja, a dos *melhores especialistas*, que possuirá, ao menos de direito, certa universalidade (no sentido de que deveria ser, enquanto *essencial*, a de todos os homens).

65. *Id.*, p. 86.

66. *Id.*, pp. 87-88.

3. Daí o terceiro critério, que se situa na referência à *cultura* dos especialistas: além de uma natureza bem dotada, também é preciso, para se ter a pretensão de ajulzar acerca do que é belo ou feio, tê-la cultivado através da freqüentação das obras de arte, pois "embora exista, por natureza, uma grande diferença do ponto de vista da delicadeza entre uma pessoa e outra, nada tende melhor a aumentar e a aperfeiçoar esse talento do que a *prática* de uma arte particular e o estudo ou a contemplação repetida de uma espécie particular de beleza"⁶⁷. Aqui se precisa a idéia de que o princípio que permite pensar a universalidade do gosto, ao mesmo tempo que sua relatividade, é de fato *um único e mesmo princípio*: se existe universalidade do gosto - o que atesta a permanência das obras de Homero, de Terêncio ou de Virgílio - é porque esse receptáculo das impressões, a natureza humana, é fundamentalmente o mesmo em todos os homens, em todas as épocas. Contudo, continua sendo inegável que a máquina humana, como toda máquina, é desde a origem mais ou menos perfeita, mais ou menos bem regulada e, com o decorrer do tempo, ela se afina, se aperfeiçoa e se ajusta ou, pelo contrário, se deteriora: "Assim, embora os princípios do gosto sejam universais e quase, senão inteiramente, os mesmos em todos os homens, bem poucos homens estão qualificados para julgar uma obra de arte ou para estabelecer seu sentimento como norma da beleza"⁶⁸.

4. Acrescentar-se-á, pois, para evitar qualquer mal-entendido, um quarto critério: se o fundamento último do juízo de gosto é a natureza humana, se essa natureza e, por conseguinte, esse juízo podem ser afinados e cultivados, não se poderiam no entanto confundir *cultura* e *preconceito*. Para pretender a objetividade, o juízo estético deve permanecer em conformidade com seu princípio último e continuar sendo um juízo *natural*, cultivado por certo, mas não *afetado* ou *amaneirado*: "É bem sabido, em todas as questões sujeitas ao discernimento, que o preconceito destrói o juízo *são* [...]; ele é, em grau não menor,

67. *Ib.*, p. 90.

68. *Ib.*, p. 95.

contrário ao bom gosto e exerce grande influência na corrupção de nosso sentimento da beleza. Cabe ao *bom senso* derrotar sua influência..."⁶⁹ "Ao bom senso" ou, como se dizia na época de Hume, ao "*entendimento comum*", isto é, à faculdade de julgar enquanto homem culto, porém *natural*, no lugar de qualquer outro ser humano, longe dos preconceitos ligados a este ou aquele indivíduo em particular.

5. Por conseguinte, será preciso - e com este último critério Hume também confirma seu apego ao classicismo - um "*entendimento são*"⁷⁰, ou até uma inteligência suficientemente aguçada para perceber o sentido da obra de arte, pois "toda obra de arte possui igualmente uma certa finalidade (ou desígnio) em vista da qual é concebida. Ela deve ser julgada mais ou menos perfeita conforme seja mais ou menos bem calculada para atingir esse fim"⁷¹. Desta maneira, se vê legitimada a estética mais clássica, a estética da perfeição.

Longe de se perder no relativismo, a reflexão de Hume o leva a assentar de direito o valor universal de um "bom gosto" que tende a se concentrar, em última instância, numa aristocracia estética. Certamente, ainda resta examinar as questões levantadas por essa estranha conversão do empirismo mais cético a valores - universalidade, distinção normativa entre fato e direito - que esperaríamos ver melhor fundamentados no quadro de uma filosofia racionalista.

Todas as dificuldades vão provir, na realidade, do fato de que as normas do gosto - *standards of taste* - não estão, propriamente falando, no espírito dessa elite constituída por homens de gosto, mas sim elas são *stricto sensu* os próprios homens de gosto. Os especialistas são a norma, não a possuem: fora da existência empírica concreta desses especialistas - com os cinco critérios que os distinguem do comum dos mortais -, a norma não teria nenhuma realidade e nada permitiria fundá-la de direito. Isto significa dizer que, tanto no campo da estética como no campo da teoria, a filosofia de Hume, de acordo com a fór-

69. *Ib.*, p. 93.

70. *Ib.*, p. 95.

71. *Ib.*, p. 94.

92 mula de Kant, "baseia-se por inteiro na finalidade". Por que há uma natureza humana (representada em estado puro e no entanto cultivada por especialistas) e não uma diversidade de naturezas (o que evidentemente permitiria conferir um estatuto bem diferente às variações do gosto)? Para que a solução trazida por Hume à questão da norma tenha alguma pertinência, é preciso admitir, com efeito, que uma feliz finalidade organizou a natureza humana segundo um princípio de unicidade, de modo tal que se possa pensar que, para além das dissensões, no fundo inessenciais, um consenso natural é de direito possível. É, portanto, preciso postular que, por uma misteriosa harmonia preestabelecida, as impressões sensíveis entram em acordo na ordem do gosto. E mesmo supondo que tal harmonia seja filosoficamente aceitável - embora permaneça sendo um postulado totalmente gratuito no plano em que se situa a estética, isto é, no plano do sentimento -, faltaria ainda dar conta do fato de que, apesar de tudo, Hume não confere a mesma importância nem o mesmo significado aos desacordos culinários e aos desacordos artísticos. Ora, se tudo é matéria de impressão sensível e de receptáculo mais ou menos bem regrado, por que haveria então dois pesos e duas medidas?

A esta primeira interrogação vem se somar uma dificuldade muito mais grave: se a norma do gosto - vimos o porquê - se confunde literalmente com a pessoa dos especialistas, enquanto possuidores de "uma natureza afortunada", torna-se claro que na verdade a norma não tem nenhuma transcendência - ou, se se preferir: a transcendência da norma se reduz pura e simplesmente à diferença que existe de facto entre os especialistas e o vulgo. A questão de direito, a questão dos critérios, tende assim a ser integralmente reduzida a uma questão de fato, de modo que, no limite, a própria questão da norma desaparece: deveríamos, muito logicamente, segundo a perspectiva de Hume, limitar-nos a constatar que - admitamos por hipótese - o vulgo, tendo uma natureza grosseira, órgãos sensoriais pouco afinados, possui tais gostos, enquanto, em compensação, a elite, tendo uma constituição interna mais elaborada, possui tais outros gos-

93 tos. Porém, com que direito (na melhor das hipóteses) tirar do que não é mais do que uma simples constatação estritamente empírica e factual o menor embrião de normatividade, a menor idéia de um critério de gosto?

Bem mais do que isso: ao proceder dessa maneira, Hume não estará se arriscando a confundir - precisamente por não poder verdadeiramente levantar a questão de direito, permanecendo preso à esfera do fato - a pretensa "natureza humana" com a realidade muito banal do burguês escocês do século XVIII? Parece bastante evidente, infelizmente, que Hume nem sempre escapa a essa crítica: não apenas Homero e os trágicos gregos são denunciados por "falta de decência e de humanidade"⁷², as mais belas tragédias francesas por sua beatice, que "desfigura" Polyeucte e Athalie⁷³, mas o cúmulo é atingido quando, por ódio aos "bárbaros do Tâmis", Hume não hesita em situar numa posição muito acima de Shakespeare o escocês John Home, obscuro autor dramático que tinha, ao que parece, por principal mérito, além de não ser inglês, o de ter sido primo e amigo de Hume e, por esta razão, possuir "o verdadeiro gênio dramático de Shakespeare e de Otway, mas purificado da infeliz barbárie de um e da inconveniência do outro"⁷⁴.

Lamentável sintoma do patriotismo fanático de Hume? Sem dúvida, mas sintoma particularmente incômodo para a solução que tenta dar à questão da norma do gosto: pois se essa norma é os homens de gosto e se se verifica que esses homens de gosto estão em desacordo (por exemplo: Hume considera Home genial, Shakespeare e Racine deploráveis, mas não se pode duvidar que outros "homens de gosto" não partilhem dessa opinião...), quem pode resolver esse diferendo e em nome do quê? Como não existe nenhum termo externo ao juízo dos especialistas, segundo uma perspectiva humana, não se vê sequer com que direito alguém possa decidir se tais ou quais juízos estão ou não impregnados de preconceitos. De-

72. *Ib.*, p. 101.

73. *Ib.*, p. 103.

74. *Ib.*, p. 52.

saparecendo toda questão de direito, a discutibilidade do belo mostra-se impossível, ou pelo menos, destituída, em seu princípio mesmo, de significado, sendo cada qual, no fundo, remetido à particularidade intransponível de sua individualidade monádica.

Paradoxalmente, o empirismo não se sai melhor que o racionalismo mais dogmático no que concerne a escapar dos estreitos quadros do individualismo filosófico: a idéia de uma verdadeira comunicação estética, embora sugerida pelo fato da discussão, não chega a atingir um estatuto legítimo nas visões de mundo dentro das quais, em última instância, cabe a Deus - ou a uma secreta "harmonia" dos seres, seja qual for: a um termo exterior à humanidade - assegurar o "senso comum".

A VIRADA: A PRIMEIRA "ESTÉTICA" E A PRIMEIRA "FENOMENOLOGIA"

A história da filosofia ensina o quanto o aparecimento de novos termos é, na maioria das vezes, para não dizer sempre, o índice de uma mutação na ordem do pensamento. 1750, 1764: apenas quatorze anos separam o surgimento de duas noções cuja importância nunca deixou de ser confirmada. Poder-se-ia dizer da *Aesthetica* de Baumgarten e da *Fenomenologia* de Lambert, enquanto ambas representam teorias específicas da sensibilidade - do mundo sensível ou fenomenal -, que constituem o sinal mais certo, na filosofia, do advento do humanismo das Luzes. Pela primeira vez, sem dúvida, o ponto de vista do conhecimento finito, propriamente humano, portanto sensível, é levado em conta por si mesmo. Neste sentido, Lambert atribui uma dupla tarefa à disciplina para a qual forja um novo nome. Como a óptica, cujo propósito a fenomenologia deverá generalizar, es-

ta deve "salvar as aparências", ou seja: ela precisa buscar a verdade por trás dos fenômenos, frequentemente enganosos, que os sentidos nos desvelam - por exemplo: é preciso, graças à astronomia, saber deduzir do movimento aparente dos planetas qual é seu movimento real ou ainda não se deixar enganar pela refração dos raios de sol em um líquido. Porém, uma vez completado esse trajeto que vai do sensível ao verdadeiro, do fenômeno à realidade, a fenomenologia também pode tomar uma direção inversa: como ocorre com a perspectiva, pode nos permitir passar do verdadeiro à aparência e criar, principalmente na arte, a ilusão de realidade.

A *Fenomenologia* convida o leitor a compreender essas relações ambíguas entre o fenômeno sensível e sua verdade. Estranhamente, como a *Aesthetica*, ela se inspira essencialmente na filosofia de Leibniz (veremos em anexo como ela também associa certos aspectos do pensamento de Locke). Como puderam as duas primeiras teorias autônomas da sensibilidade emergir de um pensamento que parecia, no entanto, reduzir o mundo sensível a uma espécie de não-ser? A questão merece que nos detenhamos nela, do contrário, o significado mais profundo desses projetos nos poderia escapar.

LEIBNIZ E WOLFF: A EXTENUAÇÃO DO MUNDO SENSÍVEL

O paradoxo pode ser descrito em poucas palavras: a metafísica de Leibniz e de Wolff, na qual se inscreve explicitamente a *Aesthetica*, sem dúvida é a que leva mais longe a desvalorização platônica do mundo sensível em proveito do mundo inteligível. Definido como simples manifestação "fenomenal" de relações na verdade totalmente inteligíveis entre

96 seres imateriais, o sensível parece *a priori* completamente inapto para fornecer o objeto de uma nova disciplina. Propriamente falando, não há no universo de Leibniz existência fora da imaginação humana: "O corpo não tem unidade verdadeira. Sua unidade vem de nossa percepção, é um ser de razão, ou melhor, de imaginação, um fenômeno".

A significação da fórmula segundo a qual o sensível seria apenas um "Inteligível confuso" - portanto, nada de verdadeiramente real fora do ponto de vista limitado que é o do homem - só pode ser corretamente interpretada se estiver relacionada à teoria leibniziana da objetividade. Por razões em que importa pouco entrar aqui, Leibniz recusa-se a definir a objetividade de uma representação por meio do laço que ela mantenha com uma coisa em si *material exterior*. Trata-se, por conseguinte, para ele, como mais tarde para Kant, de encontrar dentro das próprias representações do sujeito um critério que permita distinguir a objetividade científica das fugidias percepções meramente subjetivas. Como ocorre com frequência na tradição cartesiana, o velho problema da distinção entre sonho e realidade é que val fornecer o exemplo mais típico da questão geral.

Ora, que diz Leibniz a este respeito? Sua posição tem o mérito de ser muito clara e, ao mesmo tempo, invariável nos diferentes trechos de sua obra onde aparece expressa com mais força: o mundo sensível - o mundo material percebido pelos sentidos, no espaço e no tempo, como sendo, ao que parece, exterior aos homens - só tem verdadeira realidade enquanto traduz, embora de maneira confusa, *uma ordem sistemática que pode, em outro plano, no plano do inteligível, ser apreendida pela razão*. A verdade das coisas sensíveis reside, portanto, unicamente em sua *ligação racional* - única, aliás, perceptível do ponto de vista desse ser onisciente que é Deus: "O verdadeiro critério, em matéria de objetos das ciências, está na ligação dos fenômenos, quer dizer, na conexão entre o que se passa nos diferentes lugares e tempos..."⁷⁵

Compreende-se assim que a principal tarefa do co-

75. G. W. LEIBNIZ, *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*, Livro IV, capítulo II, § 14.

97 nhecimento seja fundamentalmente oposta à da criação estética: se a arte cria um mundo sensível e se vale das ilusões, a ciência, muito pelo contrário, procura desvelar as relações inteligíveis, isto é, racionais, que os objetos dos sentidos manifestam de modo confuso. Isto porque apenas por esta via podemos atingir a objetividade, já que, como também diz Leibniz, "a ligação dos fenômenos que garante as verdades de fato no que concernem às coisas sensíveis fora de nós é verificada por meio das verdades de razão, como as aparências da óptica são esclarecidas pela geometria". A significação desse texto, que contém como que em germe o programa da *Fenomenologia* de Lambert, é clara: se a aparência não estiver fundamentada na razão, se ficar evidente, em outros termos, que certos objetos dos sentidos não estão "bem ligados", estaremos então lidando com uma pura ilusão, como é o caso, por exemplo, nos sonhos. Em contrapartida, se pudermos encontrar uma lei racional da ligação das representações sensíveis, então estas últimas estarão "bem fundamentadas": não serão ilusões puras, mas sim "fenômenos", isto é, etimologicamente, manifestações de uma realidade que, embora percebida de modo confuso como sensível, não deixa de ser, em si ou do ponto de vista de Deus, inteiramente inteligível.

Encontra-se aqui o critério para a distinção entre sonho e realidade. Como afirma a *Ontologia* de Wolff, tanto em sua versão latina (§ 497-498) quanto na alemã (parágrafo 142): "Visto que tal ordem não se encontra no sonho, onde não podemos, baseando-nos na experiência, indicar nenhuma razão pela qual as coisas estivessem juntas e assim se mantivessem lado a lado e pela qual suas modificações se seguissem, aparece então claramente que a verdade é diferente do sonho em razão da ordem. A verdade, portanto, nada mais é do que a ordem das modificações das coisas..."

Novo paradoxo, portanto, já que essa teoria logicista da objetividade, em que o sensível ocupa um estatuto próximo do não-ser, não cessa de margear os temas mais caros a uma estética cujo objeto é, porém, por ela aniquilado: sob muitos aspectos, com

efeito, a obra de arte nada mais é do que um sonho bem ordenado. Leibniz, aliás, está perfeitamente consciente do fato de que seu critério de objetividade não permite traçar uma linha de demarcação absoluta entre a realidade ordenada, apreendida pela razão, e as produções da imaginação. Afinal de contas, o autor da *Monadologia* não esperou por Freud para postular, ao mesmo tempo que uma vida psíquica inconsciente (a das "pequenas percepções"), o fato de ser possível "dar conta dos próprios sonhos e de sua pouca ligação com outros fenômenos". Avancemos mais ainda: nada impede supor como hipótese a existência de sonhos que apresentem a particularidade de ser completamente coerentes e ordenados. Ora, o que mostra, se ainda fosse necessário, até que ponto o critério da objetividade se dissocia em Leibniz da noção de mundo *sensível exterior ao sujeito* é que, em tais condições, segundo ele, seria preciso dizer que os sonhos são a própria realidade: "De resto, também é verdade que, contanto que os fenômenos estejam bem ligados, não importa se os chamamos ou não de sonhos..."

Essa dissociação radical entre a sensibilidade e o ser acentua-se ainda mais até se tornar uma verdadeira oposição, se considerarmos o abismo que separa o ponto de vista do homem e o de Deus: dizer que o conhecimento humano é limitado, comparado ao de Deus (que "tudo vê") também é afirmar que ele nunca pode se libertar totalmente da sensibilidade para chegar a um conhecimento claro e distinto da ordem racional sempre dissimulada por nossos sentidos. *É por sermos seres dotados de sensibilidade que não nos podemos elevar até o ponto de vista de onde seria possível contemplar a totalidade do que é, condição sine qua non de uma outra percepção da ordem inteligível do mundo.* Sob este aspecto, sem dúvida não é indiferente que Leibniz, para expressar essa finitude e essa imperfeição humanas, não raro escolha metáforas estéticas tais como esta, em que cada elemento é significativo: "Consideremos uma pintura muito bela. Cubramo-la totalmente, salvo uma ínfima parte: que veremos ali /.../ senão um confuso amontoado de cores sem combinação, sem arte?"

Contudo /.../ quando considerarmos todo o quadro a partir de um centro de perspectiva conveniente, compreenderemos que o que parecia posto ao acaso na tela era para o artista a obra de uma arte suprema" (*Da Origem Radical das Coisas*, § 13).

Esse texto se baseia, evidentemente, numa analogia: perante o mundo, o homem é semelhante ao espectador que só vê um aspecto minúsculo da obra que contempla - estando o ponto de vista da totalidade, o único de onde é possível aceder a uma perspectiva adequada, reservado a Deus. Ali onde vemos uma multiplicidade sensível, confusa e caótica, ele "vê" apenas ordem e razão, ali onde cremos perceber uma sucessão de acontecimentos no tempo, ele só vê uma conexão lógica intemporal (Deus é o único ser que se situa no ponto de vista do fim da história); ali onde o mundo nos aparece como extenso no espaço e, neste sentido, "exterior" a nós, Deus vê apenas uma ordem inteligível da situação recíproca dos seres, na verdade imateriais. Como na caverna de Platão, o homem de Leibniz nunca deixa de ser enganado pela *multiplicidade* do mundo sensível: "E como uma mesma cidade, vista de diferentes ângulos, parece bem diversa e como que multiplicada perspectivamente, também sucede que, através da multidão infinita de substâncias simples, existem como que outros tantos universos diferentes que, porém, são apenas as perspectivas de um só universo, segundo os diferentes pontos de vista de cada mônada" (*Monadologia*, § 57). Deus é precisamente aquele de quem sabemos que não só percebe essa multiplicidade de perspectivas sensíveis como ela é (uma diferença inteligível entre os seres), mas que é também quem a integra (tanto no sentido matemático quanto no sentido usual) numa totalidade sistemática ordenada; e, ainda como em Platão, somente essa totalidade, enquanto mundo inteligível, pode ser verdadeiramente dita um "ente", já que a diversidade do mundo sensível só fornece, no máximo, um reflexo dessa totalidade deformado na imaginação humana.

Compreende-se, assim, que a tentativa que visa a se interessar pelo mundo sensível enquanto tal para produzir uma teoria específica sobre ele, na forma de

"estética" ou de "fenomenologia", pareça particularmente mal fundamentada num quadro intelectual leibniziano. É preciso reconhecer: a *Aesthetica*, por essa razão, provocará muitos mal-entendidos que Baumgarten tentou desfazer - com êxito muito relativo - nos primeiros parágrafos de sua obra. No entanto, por mais contraditório que pareça, a filosofia de Leibniz, como sutilmente compreendeu Bäumler, também podia abrir caminho para essa nova preocupação.

A teodicéia leibniziana mostra-se, com efeito, suscetível de dar lugar, senão a duas interpretações, ao menos a duas direções de pesquisa radicalmente opostas. Podemos, inicialmente, com a ortodoxia wolffiana, considerar que ela fundamenta uma filosofia que nos afasta da sensibilidade: se a verdade reside numa ordem inteligível, captada apenas pelo ponto de vista de Deus, devemos, tanto quanto somos capazes, *eleva-los* a essa verdade, num movimento que vai inexoravelmente do sensível ao inteligível. Assim, a ontologia e a teologia devem ser as disciplinas essenciais. Por outro lado, porém, de acordo com certa concepção da *continuidade*, que contrapõe fundamentalmente Leibniz a Descartes, não podemos nos afastar definitivamente do mundo sensível: muito pelo contrário, podemos até mesmo considerar que é *nele*, e não em Deus, que é inacessível, que devemos procurar balizar essa ordem racional que constitui seu embasamento objetivo. A partir de então, são as disciplinas *científicas*, à medida que correspondem ao ponto de vista finito do homem, que se tornam centrais: graças à astronomia, à óptica, aos diversos ramos da geometria etc., aprendemos a descobrir as ligações inteligíveis onde elas são visíveis *para nós*, isto é, no coração do mundo sensível: do ponto de vista de Deus, passamos para o do homem e, segundo uma lógica a que já nos referimos, é nessa inversão que a questão do estatuto da sensibilidade se torna tão crucial que a filosofia, ainda que fosse levada a se afastar dela, já não pode evitá-la. A *Fenomenologia* de Lambert, mas antes de tudo a *Aesthetica*, dão testemunho disso.

OS EQUÍVOCOS DA "AESTHETICA": RUMO À AUTONOMIA DO SENSÍVEL

À primeira leitura, a estética de Baumgarten parece se inscrever na tradição do intelectualismo wolffiano. Isto pode ser atestado principalmente pela definição da beleza como *perfeição percebida de maneira sensível* ou *perfectio phenomenon* (§ 662 da *Metaphysica*) - definição totalmente clássica na escola wolffiana⁷⁶, definição já sugerida por Leibniz num trecho de seu ensaio sobre a sabedoria⁷⁷ e que Meier, o principal discípulo de Baumgarten, explicitará nos seguintes termos no § 23 de seus *Primeiros Princípios de Todas as Belas-Letras* (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, texto redigido em 1748, antes da publicação da *Aesthetica*, mas com conhecimento de causa, já que Meier havia frequentado o curso de Baumgarten): "Que a beleza é em geral uma perfeição, à medida que essa perfeição seja conhecida de modo confuso ou sensível, eis algo que hoje é aceito por todos os conhecedores sérios do belo".

Parece evidente o perigo de tal concepção do belo, que repousa inteiramente na assimilação do sensível pelo confuso: observa Mendelssohn, como bom leibniziano, em seu *Escrito sobre as Sensações*, que um conhecimento "confuso ou sensível" da perfeição continua evidentemente sendo inferior, sob todos os aspectos, a um conhecimento claro e distinto dessa *mesma* perfeição⁷⁸, de modo que poderíamos nos inclinar a ver no § 662 da *Metaphysica* um obstáculo à própria idéia de uma disciplina autônoma intitulada "aesthetica".

76. Cf., por exemplo, C. WOLFF, *Psychologia empirica*, § 545. Sobre a noção de perfeição, cf. *Id.*, *Ontologia*, § 503.

77. G. W. LEIBNIZ, *Von der Weisheit, deutsche Schriften*, Guhrauer, I, 420.

78. M. MENDELSSOHN, *Gesammelte Schriften*, I, p. 114.

Sem dúvida, Baumgarten tentará- voltarel a este ponto - Indicar um outro caminho com a noção de *analogon rationis*. Essa noção, porém, contém certa ambigüidade quanto à questão decisiva da natureza do belo. O título de um dos principais capítulos- "A verdade estética" (*Veritas aesthetica*)⁷⁹ - parece implicar uma submissão da estética à lógica, do mundo sensível ao mundo inteligível - impressão reforçada pela leitura dos parágrafos consagrados à definição dessa verdade que Baumgarten ainda denomina "estético-lógica", como que para melhor ressaltar o paralelo entre as duas disciplinas concorrentes. Assim, os critérios que permitem determinar a verdade estética são rigorosamente tomados da filosofia teórica. Podemos mencionar três critérios: a possibilidade ou não-contradição, a conformidade ao princípio de razão e a unidade.

Com efeito, a verdade estética exige "a possibilidade dos objetos do pensamento elegante", isto é, neles não poderá haver "traços característicos que se contradigam mutuamente" (§ 431)- aqui se reconhece a definição leibniziana da possibilidade absoluta, à qual Baumgarten acrescenta, com muita ortodoxia, uma possibilidade hipotética (§ 432) e uma possibilidade moral (§ 433).

A essa primeira exigência, que leva em conta o princípio de contradição, vem a somar-se outra exigência que emana do princípio de razão suficiente e impõe ao objeto belo estar bem fundamentado e bem ligado "segundo as razões e as conseqüências" (§ 437). Se, por exemplo, tratar-se de uma narrativa, ela deverá, para ser bela, encadear-se de acordo com a ordem das razões, de modo que nada nela pareça incoerente, sendo o modelo, aos olhos de Baumgarten, o *Coriolano* de Tito Lívio: "Ele se deu conta de seu próprio nome e de sua autoridade primordial; daí seu orgulho excessivo diante do poder tribúncio; daí a cólera da plebe; disso resulta o exílio de Coriolano..." etc. Em suma: as razões que explicam a ação devem ser integralmente perceptíveis.

79. A tradução integral desse capítulo encontra-se em anexo. No que se segue, os parágrafos citados entre parênteses remetem à primeira edição da *Aesthetica*.

O terceiro e último requisito, o da unidade, deduz-se dos dois primeiros: os objetos do belo pensamento devem possuir uma unidade, já que os traços característicos, que nele são distinguidos pela reflexão, são ao mesmo tempo não-contraditórios e bem ligados- com isso Baumgarten retoma não somente o adágio leibniziano segundo o qual o que não é *Um* ser não é um *Ser*, mas também a sacrossanta regra clássica das três unidades: "Essa unidade dos objetos, que é uma unidade estética, uma vez que se situa no plano do fenômeno, será unidade das determinações internas e com isso, unidade de AÇÃO, se o objeto da bela meditação for uma ação, ou então, unidade das determinações externas e das relações, das circunstâncias e com isso unidade de LUGAR e de TEMPO" (§ 439).

Pela leitura dessas passagens, poderíamos ter a sensação de nos estarmos movendo num quadro clássico, onde o belo é definido em função dos mesmos critérios que permitem apreender o verdadeiro, não sendo a beleza, no fundo, mais do que a *apresentação sensível de uma perfeição lógica*. Que, ao contrário do que se passava com os clássicos franceses, o modelo filosófico de Baumgarten seja leibniziano, ao invés de cartesiano, não parece anular esse diagnóstico. E mais: tudo se passa como se o racionalismo de Leibniz, mais completo e mais radical que o de Descartes, só fosse introduzido na estética a fim de melhor completar a enumeração dos títulos de racionalidade a que o objeto belo deve aspirar para ser digno do nome.

Digamo-lo desde logo: tal leitura da *Aesthetica*, embora tenha sido corrente até mesmo entre os discípulos de Baumgarten, não somente é errônea, como também muito simplesmente lhe falta o sentido geral do projeto de Baumgarten, que pode ser apresentado da seguinte maneira: como é possível, partindo-se da filosofia de Leibniz e Wolff, chegar, apesar de tudo, a dar uma consistência própria à esfera fenomenal do sensível e, portanto, uma autonomia à estética com relação à sua "irmã mais velha", a lógica (§ 13), e assim afirmar a pertinência de se levar em conta efetivamente o ponto de vista deste ser finito que é o ho-

mem? A idéia fundamental de Baumgarten é que existe no homem, uma vez que ele só é capaz de perceber o mundo por meio das espécies de sensibilidade, um *analogon rationis*, uma faculdade- ou um conjunto de faculdades - que são para o mundo sensível o análogo do que a razão é para o mundo inteligível. Correlativamente, se nos posicionarmos do lado do objeto e não mais das faculdades do sujeito, deve haver no plano do mundo sensível formas e encaideamentos ou relações entre essas formas que sejam, não idênticas, mas análogas ao que são as formas racionais (as idéias) e as relações entre essas formas percebidas pela razão no plano do mundo inteligível. Com o estabelecimento da noção de *analogon rationis*, às vezes difícil e um pouco penosa de se acompanhar nos meandros da *Aesthetica*, Baumgarten vai se afastar dos temas ortodoxos da escola wolffiana para no final se contrapor a eles em alguns pontos essenciais.

Começemos pelo começo: a definição de estética dada no primeiro parágrafo da *Aesthetica*. Não poderemos compreendê-la corretamente se a lermos com as lentes da escola wolffiana: "A estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensível". O que importa nesta definição - pelo menos se estivermos procurando sua originalidade -, não é o fato de continuar, na estela de Leibniz e Wolff, a considerar inferior uma teoria do conhecimento sensível e qualificar, conseqüentemente, a estética como uma "*gnosilogia inferior*", mas sim que, graças à utilização do conceito de *analogon rationis*, o projeto de uma ciência do sensível como tal se torne possível, legitimando assim a idéia de que o ponto de vista do homem, enquanto ser finito, também se torna digno de uma consideração particular. Esta inversão de perspectiva com respeito ao século XVII terá sem dúvida uma considerável posteridade, não somente com os discípulos imediatos de Baumgarten- como Meier, que redige em 1755 as *Considerações Acerca dos Limites do Conhecimento Humano* (*Betrachtungen über die Schranken der menschlichen Erkenntnis*), mas também e principal-

mente com a *Fenomenologia* de Lambert, cujo projeto pareceu tão importante para Kant que por um momento também ele pensou em pôr o título de "fenomenologia" na *Crítica da Razão Pura*.

Neste sentido, a estética de Baumgarten constitui um verdadeiro paradoxo e compreende-se porque se tenha prestado com tanta freqüência a leituras redutoras: realmente, como interpretar a trajetória que consiste, partindo de uma posição filosófica leibniziana que sustenta que o ponto de vista teórico mais elevado, o de Deus, esteja por essência acima do mundo sensível, em chegar finalmente a legitimar um interesse pelo conhecimento de uma esfera, a esfera da sensibilidade, que tudo deveria, ao que parece, levar o filósofo a abandonar?

Baumgarten está muito consciente da dificuldade, já que o essencial dos "prolegômenos" da *Aesthetica* é consagrado a responder às objeções que um wolffiano ortodoxo poderia dirigir contra ela. Essas objeções incidem tanto sobre o sujeito que estuda a nova disciplina quanto sobre o objeto: "Poderiam objetar à nossa ciência que as impressões dos sentidos, os produtos da imaginação, as fábulas, as perturbações da paixão etc. são indignos dos filósofos /.../. Respondo: o filósofo é um homem entre os homens" (§ 6), o que significa que deve, ao invés de tentar uma impossível coincidência com o ponto de vista de Deus, interessar-se pelo que constitui o objeto, ou pelo menos, o meio incontornável de todos os seus conhecimentos, a saber, o sensível. "Também se objetará que a confusão é a mãe do erro. Minha resposta é que ela é a condição *sine qua non* para a descoberta da verdade ..." (§ 7). A situação paradoxal da *Aesthetica* torna-se mais clara; o filósofo pode, sem dúvida, abandonar o conhecimento sensível para se voltar resolutamente para o conhecimento intelectual, claro e distinto do universal; e por essa via ele se aproxima de Deus. Porém, se quiser ficar "entre os homens"- o que, aliás, não pode evitar (§ 557)- deve antes mergulhar no particular sensível e procurar apreender o *Individual*. Essa é outra conseqüência do mesmo princípio de continuidade: como insiste o § 7 da *Aesthetica*, o conhecimento confuso faz parte in-

tegrante do conhecimento verdadeiro, pois "a natureza não dá um salto da obscuridade à claridade. Com a aurora é que passamos da noite para o meio-dia".

Assim, ao longo dessas respostas a eventuais objeções providas da escola wolffiana se delinea, desde as primeiras linhas da *Aesthetica*, a vontade de conferir uma autonomia ao sensível, cuja natureza e limites são com muita exatidão definidos pela idéia de *analogon rationis*. É a essa idéia que remete a noção de verdade "estético-lógica", e de modo algum, como se poderia crer numa primeira leitura, à confusão entre os dois domínios, e menos ainda à redução do primeiro, o da estética, ao segundo.

Para melhor compreender o que Baumgarten entende por *analogon rationis*, importa perceber como ele distingue as faculdades inferiores, que irão constituir esse *analogon rationis*, das faculdades superiores que são o entendimento e a razão. Sob certos aspectos, Baumgarten retoma e aprofunda o campo que Wolff já designava na *Psicologia Empírica* (*pars I, sectio 2*) como o campo do pensamento "semelhante à razão". Porém, do "semelhante" ao "análogo" há um passo considerável que o § 640 da *Metafísica* de Baumgarten vem determinar precisamente: as faculdades inferiores - ou seja, o *analogon rationis* - abarcam: "1. a faculdade inferior de conhecer o que é idêntico entre as coisas; 2. a faculdade inferior de conhecer o que é diferente entre as coisas; 3. a memória sensível; 4. a faculdade poética (*facultas figendi, Vermögen zu dichten*); 5. a faculdade de avaliar (*facultas dijudicandi, Beurteilungsvermögen*); 6. a expectativa de casos similares; 7. a faculdade sensível de designar (*facultas characteristica sensitiva, das sinnliche Bezeichnungsvermögen*)".

Essas faculdades têm em comum o fato de apreenderem relações entre as coisas do mundo sensível. Enquanto tal, consideradas em conjunto, constituem o *analogon rationis*: pois, a exemplo da razão (e ao contrário do entendimento) elas trabalham para a produção da objetividade conectando as representações entre si. É preciso, aqui também, voltar à *Psicologia Empírica* de Wolff (§§ 29 e 233) onde três níveis são distinguidos:

- em primeiro lugar, o nível das faculdades inferiores (das quais vimos que Baumgarten fará, através de diversas modificações⁸⁰, o *analogon rationis*): os sentidos, a imaginação, a faculdade poética (*facultas figendi*), a memória;

- o nível do entendimento (*intellectus, Verstand*) que abarca a atenção, a reflexão, a faculdade de abstração e de comparação. O entendimento naturalmente faz parte das faculdades superiores, uma vez que suas representações são distintas (o conceito de distinção traça assim a linha de divisão entre faculdades inferiores e faculdades superiores);

- por fim, o nível da razão (*ratio, Vernunft*) que é a faculdade de ligação (*nexus, Zusammenhang*) entre as representações e, como tal, gera a objetividade propriamente dita - isto porque, enquanto o entendimento atinge a verdade lógica, a razão nos introduz na esfera das verdades transcendentais ou metafísicas.

Ao retomar essa classificação wolffiana com o fito de forjar o conceito de *analogon rationis*, a *Aesthetica* elabora uma filosofia original. Primeiro, o belo vai ser definido - e é nisso que ele é adequado à faculdade, o *analogon rationis*, que vai apreendê-lo - como uma ligação sensível de representações ou, para utilizar o vocabulário que mais tarde Kant empregará, como uma "legalidade sem conceito". Daí a fórmula que Baumgarten não se cansa de repetir: na estética, lida-se evidentemente com a questão da verdade, mas da verdade *quatenus sensitive cognoscendae est*, "enquanto deve ser conhecida de modo sensível"; o que significa que existe uma legalidade própria ao sensível ou uma objetividade "estético-lógica". A expressão ganha aqui todo seu significado: "A verdade das coisas verdadeiras no sentido mais estrito é estética, enquanto essas coisas são percebidas como verdadeiras de modo sensível pelas sensações, pelas imagens ou mesmo pelas antecipações que estão ligadas a presságios, e aqui termina seu domínio" (§ 444). Tais ligações de representações só podem ser captadas por uma faculdade próxima da razão. Mas como essas ligações são sensíveis, portanto confusas e

80. Sobre essas modificações, cf. A. BÄUMLER, *op. cit.*, p. 192 ss.

não inteligíveis, não pode se tratar da própria razão e aqui se deve recorrer a um *analogon rationis* definido pelas faculdades inferiores citadas no § 640 da *Metafísica*.

Daí uma terceira tese que também anuncia singularmente os principais temas da *Crítica da Faculdade de Julgar* e esboça uma verdadeira síntese entre o classicismo e a estética de sentimento: o belo situa-se a meio caminho entre o racional e o sensível ordinário. Por seu aspecto confuso, ele se contrapõe evidentemente à razão, mas enquanto ligação de representações ele se avizinha das verdades "metafísicas". *Analogon veritatis*, ele só pode ser captado por um *analogon rationis*. A beleza é "*perfectio cognitionis sensitivae*" (perfeição do conhecimento sensível), fórmula que Baumler comenta perfeitamente: "A *cognitio* remete à unidade; a *sensitivus* à plenitude (à diversidade, à riqueza material) e a *perfectio* não significa nada mais do que a elevação desses dois momentos do conhecimento sensível como tal: isso de modo algum significa uma teoria racionalista/metafísica, e sim, muito simplesmente, o fato de que o conhecimento sensível possui sua própria perfeição. As representações da imaginação e dos sentidos são capazes de ter sua unidade e suas conexões próprias"⁸¹.

O objeto belo poderá assim pertencer a esse domínio que o cartesianismo ignora, pela mesma razão que ignora o princípio de continuidade, domínio da verossimilhança: "Creio que já veio claramente à tona que muito do que é representado no belo pensamento não é completamente certo, nem pode ser percebido quanto à sua verdade em plena luz. Contudo, de um ponto de vista sensível, nada de falso pode ser descoberto nele sem objeção. Ora, aquilo em que jamais chegamos a uma certeza perfeita sem que no

81. *Ib.*, p. 229. Cf. também: "Baumgarten teve duas grandes idéias: primeiramente, o objeto estético é individual (assim como o 'gosto'). Com isso é reconhecida a tarefa específica da arte relativamente à ciência (generalizante)... O objeto estético, assim poderíamos esclarecer esta idéia, não é o objeto científico, mas mesmo assim ainda é um objeto. Não está entregue ao arbítrio do sujeito, mas a um modo de determinar análogo ao da razão. Se ligarmos essas duas idéias: o objeto estético reúne a individualidade e a legalidade. Este é o significado da fórmula: a beleza é a perfeição do conhecimento sensível". *Ib.*, p. 231

entanto nele descobrimos alguma falsidade é o verossímil. Em sua significação essencial, a verdade estética pode, portanto, ser dita verossímil: ela tem esse grau de verdade que, se não implica uma certeza completa, nem por isso permite desvendar alguma falsidade" (§ 483).

Compreende-se, então, que a meta da estética, enquanto tem por objeto a perfeição sensível, seja menos a verdade (§ 428), necessariamente geral e abstrata (§ 557), do que a busca do *individual* em sua diversidade e riqueza particulares. O objetivo do esteta, segundo uma das fórmulas preferidas de Baumgarten, é a "*determinação mais determinada possível do individual*", ou então, como afirma em suas *Meditações*: o esteta busca a *clareza extensiva* das representações, isto é, a enumeração mais completa possível dos traços característicos de uma representação⁸², ao passo que o cientista visa à *clareza intensiva*, aquela que se obtém considerando-se apenas um traço característico, para decompô-lo em elementos simples (a busca da verdade exige, segundo Leibniz, que dos compostos se remonte ao simples).

Esse é um dos aspectos decisivos pelos quais a *Aesthetica* se afasta da tarefa tradicionalmente atribuída à filosofia, segundo a escola wolffiana. Para melhor compreender seu alcance, é preciso ter em mente a distinção, feita por Leibniz nas *Meditationes de Veritate, Cognitione et Ideis*, entre as representações claras e as representações distintas.

A clareza resulta da enumeração dos traços característicos: uma mesa pode ser vermelha, quadrada, grande etc. Essa clareza, que Baumgarten chama de *extensiva*, não é de modo algum específica da atividade científica. Pelo contrário, é própria do conhecimento ordinário e permite apreender o *individual*, na medida em que um indivíduo se distingue de outros desde que se tenham enumerado, mesmo que apenas num plano totalmente empírico, seus principais traços característicos. Quanto mais se avança na clareza extensiva, mais se atinge o individual em sua ri-

82. A. G. BAUMGARTEN, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, §§ 15 ss.

queza e diversidade sensíveis. Evidentemente, é por esse tipo de clareza que a estética se interessará, pois ela dá *vida* ao objeto belo.

O conhecimento distinto, a clareza intensiva própria do conhecimento científico dizem respeito a um percurso inverso, que não visa a enumerar propriedades sensíveis exteriores: após haver distinguido uns dos outros os traços característicos (através da atenção), o conhecimento distinto *faz abstração* dos traços essenciais, baliza os pontos comuns e as principais diferenças a fim de forjar conceitos gerais (espécies e gêneros). Essa faculdade que permite captar as identidades e as diferenças será denominada por Wolff *reflexão* - sendo a *reflexão* "o modo pelo qual se chega a conhecimentos distintos".

Essa classificação simples, na aparência muito escolástica, possui na verdade um grande alcance filosófico para a estética. Inicialmente, ela levanta uma dificuldade cuja solução permite compreender melhor a natureza exata do *analogon rationis*: na busca do conhecimento distinto, o entendimento, que é antes uma faculdade *formal* de classificação, logo se torna *razão*, faculdade transcendental geradora de objetividade. Compreende-se facilmente o motivo disso no interior do sistema de Leibniz: uma vez destacados os elementos simples e forjados os conceitos gerais, tarefa própria do entendimento, descobrimos o fundamento inteligível dos traços característicos e a *razão* de seu encadeamento (desta ligação que os constitui verdadeiramente como objetos). Ora - e esta é a dificuldade que mencionei -, se a estética se interessa pela clareza extensiva e, em consequência, mantém-se antes na simples análise empírica das representações, não vemos bem o que nela desempenharia o papel de um *analogon rationis*, nem a necessidade de uma tal faculdade. A solução dessa dificuldade é a seguinte: o belo reside, sem dúvida, na riqueza, na diversidade, na *vivacidade* dos traços característicos; essa riqueza, porém, é *organizada*, esses traços característicos são *conectados segundo uma legalidade* que não é a da razão, mas sim, pelo menos este é o *postulado fundamental da Aesthetica*, própria do *sensível*. Por exemplo: em uma descrição poética en-

contramos, evidentemente, uma enumeração de traços característicos, mas as modalidades retóricas dessa enumeração importam tanto quanto a riqueza que contém. Ou ainda: quando uma metáfora substitui certos traços característicos por outros, efetua uma *ligação simbólica* cuja "lógica", se ousarmos dizer, não é a da razão, mas sim a da estética.

A definição do poema - *oratio sensitiva perfecta est poema*⁸³ - como "perfeição sensível do discurso" assinala, pois, uma concepção de beleza que integra dois elementos: a *diversidade* (ou: a vivacidade e a riqueza do particular elevadas a um alto grau de clareza extensiva) e a *ligação* dessa diversidade, mas enquanto *ligação sensível* (é por isso que ela é conhecida como *analogon rationis* e não como razão).

Sob certos aspectos, a *Aesthetica* tomará então uma direção contrária à da filosofia: pois não pode, nem deve, fazer *abstração* do particular sensível; como dizem as *Meditações*: "O que é poético no poema é o fato de determinar, tanto quanto possível, as coisas a serem representadas" (§ 18). Ora, "os indivíduos são determinados sob todos os aspectos, portanto as representações singulares são sempre poéticas" (§ 19).

Uma passagem da *Aesthetica* expressa de modo extremamente notável essa oposição entre a via da investigação teórica que conduz ao geral e a via da estética que visa, pelo contrário, à determinação absoluta, à individualidade. Descrevendo o modo pelo qual se chega a conceitos gerais na lógica - atividade que evidentemente considera excelente em seu gênero - Baumgarten acrescenta o seguinte: "no entanto, a questão que se coloca é a de saber se a verdade *metafísica* é equivalente a um conceito universal, uma vez que corresponde ao objeto individual contido nesse conceito. Para mim, pelo menos, creio que deveria ser perfeitamente claro para um filósofo que tudo que está contido no conhecimento e na verdade lógica, em termos de perfeição específica formal, só pôde ser obtido a custo de uma considerável perda em termos de perfeição material. Para usar

83. *Ib.*, § 9. Cf. também o § 5.

uma comparação: só se pode transformar um bloco de mármore com forma irregular numa bola a custo de uma perda da substância material que corresponda pelo menos ao alto valor da forma regular redonda" (§ 560: "alto valor" é aqui entendido, evidentemente, de um ponto de vista lógico e não estético).

Desta comparação decorre uma consequência limpa: "Partimos, então, do pressuposto de que os esforços com vistas à verdade estético-lógica incidem antes de tudo sobre o lado da verdade metafísica material e procuram assim apreender os objetos de uma verdade metafísica determinada até mesmo, tanto quanto possível, no individual" (§ 561)⁸⁴. "Tanto quanto possível", pois Baumgarten, evidentemente, se mostra bastante consciente desse fato: é impossível atingir *distintamente* o individual e isso pelas mesmas razões por que não podemos, enquanto seres finitos, apreender as mais altas verdades lógicas⁸⁵. De qualquer modo, porém, a busca da individualidade também pouco significa, no plano estético, que se deva "pôr tudo" num quadro ou num poema, nem que a preocupação com um realismo microscópico seja uma garantia de beleza: a *Aesthetica* não antecipa o *nouveau roman*. Lendo a *Eneida*, o esteta não terá "nenhuma atenção, nenhum pensamento para a questão de saber com qual pé Enéias pisou na Itália pela primeira vez; no entanto, nada mais verdadeiro: por certo, pisou ou com o pé esquerdo ou com o pé direito, a não ser que tenha sido com os dois pés, o que não cai tão bem" (§ 430)⁸⁶.

Há, portanto, uma valorização do individual, do que escapa ao conceito - valorização, por exemplo, do nome próprio que as *Meditações* declaram poético unicamente por remeterem a uma representação singular (§ 89)⁸⁷ - mas o artista não deve renunciar a essa unidade estética do diverso, sem a qual o objeto belo nem mesmo seria um objeto. Por ali a *Aesthetica* se abre para outra dimensão, a dimensão que

84. Sobre este mesmo tema, cf. também os §§ 555, 560, 563 da *Aesthetica*.

85. Cf. os §§ 14, 15, 561, 562.

86. Cf. também o § 565.

87. Este tema será com frequência retomado no pensamento alemão, até Walter Benjamin.

preocupará principalmente a Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*: o objeto belo, embora não conceitual, deve poder ser objeto de uma comunicação e a preocupação com o individual não deve conduzir, como é o caso com muita frequência na estética do sentimento, a um dobrar-se monádico da subjetividade sobre si mesma: é por possuir uma legalidade própria, uma unidade na diversidade de seus traços característicos, que o objeto belo pode ser comunicado; pois desse modo ele deixa de ser estritamente subjetivo e adquire, senão uma objetividade conceitual, ao menos uma objetividade sensível que é muito exatamente o seu *análogo*.

A *Aesthetica* confere assim sua formulação filosófica aos principais temas que já encontrávamos, sob uma forma mais literária, nos debates franceses acerca do classicismo e da estética do sentimento. Com o *Individual*, buscado pelo artista, ingressamos no domínio que a razão cartesiana não pode captar e que podemos chamar de domínio do irracional, ou ainda, se adotarmos um vocabulário estético, domínio do "mistério", da delicadeza e do "não-sai-quê". Porém, com Baumgarten, a mediação entre razão e desrazão, entre o universal e o individual começa a se realizar, não apenas em virtude do princípio de continuidade, mas principalmente graças à ideia de *analogia*, da qual vimos como permitia lançar uma ponte entre o mundo sensível e o mundo inteligível⁸⁸. Mas para que essa ponte adquira uma real necessidade, também é preciso que a separação entre os dois mundos esteja também ela realmente assegurada. Essa é uma tarefa que Baumgarten, apesar da originalidade e da audácia de seu projeto, não podia por certo chegar a realizar completamente num quadro filosófico leibniziano.

88. Esta tese constitui o cerne do livro de Baumler.

CAPÍTULO III

O MOMENTO KANTIANO: O SUJEITO DA REFLEXÃO

A despeito das tentativas de Baumgarten e de Lambert, a filosofia moderna continua até Kant dominada por uma concepção cartesiana dos limites inerentes ao conhecimento humano. A finitude é pensada em relação a uma referência absoluta: a idéia de uma onisciência de que a divindade supostamente é depositária. É relativamente a essa suposta onisciência de Deus que o saber humano é considerado limitado e que a marca desse limite, a *sensibilidade*, é relativizada, de modo que a estética nunca chega verdadeiramente a se libertar e a ganhar autonomia relativamente à lógica e à metafísica. Sob este aspecto, o momento kantiano representa uma verdadeira revolução, uma inversão de perspectiva sem precedentes na história do pensamento. Na *Crítica da Razão Pura*, e singularmente na primeira parte do livro - "Estética Transcendental" -, Kant nos convida a inverter a relação estabelecida desde a aurora da metafísica moderna entre a finitude e o Absoluto. Ao invés de primeiro tomar o Absoluto para depois situar a condição humana numa ordem do menor, da limitação, Kant parte da finitude para apenas num segundo momento se elevar ao Absoluto. Em outras palavras: o simples fato de que nossa consciência já esteja sempre limitada de maneira *sensível* por um mundo exterior a ela, por um mundo que ela não criou, constitui o fato primordial, fato do qual se deve partir para abordar de uma nova maneira todas as questões tradicionais que pertenceram à metafísica. O homem é um ser radicalmente finito e sem essa finitude ele não seria sequer dotado de representações, de consciência, se for verdade, como dirá mais tarde Husserl, que "toda consciência é consciência de algo" que vem *limitá-la*. Última consequência dessa in-

versão: é a pretensão metafísica de conhecer o absoluto, de apreender a essência última do *cogito* ou de demonstrar a existência de Deus que se acha relativizada diante da afirmação inicial da condição *ilimitada* ou *sensível* que é necessariamente a da consciência humana. Portanto, não é mais em nome da figura divina de um Absoluto completamente inteligível que se poderá relativizar o conhecimento sensível e defini-lo como um ser menor, como confusão, mas, muito pelo contrário, é em nome da finitude insuperável que é a marca de todo conhecimento real, não ilusório, que a figura divina do Absoluto será, por sua vez, relativizada e rebaixada à posição de uma simples "idéia" da razão, cuja realidade objetiva sempre será indemonstrável pela via da teoria.

Esta inversão contém duas implicações sobre o estatuto do divino e sobre o estatuto do sensível, cuja ligação intrínseca devemos entender para compreendermos os fundamentos filosóficos da teoria estética kantiana.

A IDEALIDADE DO DIVINO E O ADVENTO DO HOMEM

A primeira implicação diz respeito ao estatuto de Deus, na medida em que sua existência como lugar da onisciência e das verdades eternas é, na metafísica moderna, objeto de uma demonstração. O que Kant denuncia na metafísica racionalista não é a definição mesma de Deus como detentor de um conhecimento ilimitado. Nada impede, com efeito, que se pense *negativamente* - em oposição a nosso entendimento finito - a idéia de um entendimento infinito para o qual o ser e o pensamento, o real e o racional seriam o mesmo. O que se questiona é "apenas" a pretensão de demonstrar, através do argumen-

to ontológico, a existência de um tal ser. Aqui é forçoso lembrar, ainda que de modo conciso, a crítica desenvolvida a este respeito na "Dialética Transcendental".

Em sua formulação mais racionalista, o argumento ontológico se apresenta, segundo Kant, sob a seguinte forma: o conceito de Deus como ser perfeito e necessário contém toda realidade. "Ora, em toda realidade está incluída também a existência; a existência está, portanto, contida no conceito de um possível. Logo, se se suprimir essa coisa, suprimir-se-á a possibilidade interna da coisa, o que é contraditório."¹ Segundo o argumento ontológico, teríamos assim a possibilidade de chegar, partindo da simples análise do conceito de Deus, à conclusão de sua existência real. A objeção levantada por Kant é famosa: consiste em dizer que a possibilidade *lógica*, isto é, o caráter não-contraditório de um conceito, em nada garante sua objetividade, porque, segundo uma proposição célebre de *Crítica da Razão Pura*, "o ser evidentemente não é um predicado real, isto é, um conceito de algo que se possa acrescentar ao conceito de uma coisa"². Em outras palavras: admitindo-se que a idéia de Deus seja uma idéia necessária da razão humana, admitindo-se até mesmo que a idéia de Deus está necessariamente vinculada à de sua existência, de todo modo, essa existência continua sendo uma existência ideal, apenas uma existência em pensamento, não uma existência real. O fato de eu possuir a idéia de um ser que necessariamente existe não prova de modo algum a existência real desse ser. Daí a significação nova que a idéia de Deus recebe na *Crítica da Razão Pura*: "O conceito transcendental e o único determinado que pode a razão especulativa nos proporcionar de Deus é, por conseguinte, no seu mais estrito sentido, um conceito *deísta*. A razão, com efei-

1. E. KANT, *Critique de la raison pure*, trad. francesa, G-F, p.477. [Cotejamos as passagens deste texto de Kant citadas por Luc Ferry com a tradução feita por Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger - cf. J. Kant, Volume I, São Paulo, Editora Abril, coleção "Os Pensadores", 1979, p. 299. Se nossas traduções não coincidem exatamente com as dos tradutores acima mencionados é porque preferimos, em geral, acatar o sentido da interpretação de Luc Ferry.]

2. *Ib.*, p. 478. [Edição brasileira: p. 300.]

to, jamais proporciona a validade objetiva desse conceito. [...] Isso mostra claramente que a Idéia desse ser, como todas as idéias especulativas, significa apenas que a razão ordena que se considere todo encaadamento no mundo segundo os princípios de uma unidade sistemática. [...] Torna-se claro por isso que aqui a razão só pode ter como meta sua própria regra formal na extensão de seu uso empírico, mas jamais uma extensão para além de todos os limites do uso empírico/.../”³.

Assim, a Idéia de Deus não tem, de um ponto de vista teórico⁴, nenhuma objetividade. De qualquer maneira, essa Idéia nos convida, enquanto cientistas (e não mais enquanto metafísicos), a olhar o universo como se ele - criado por um autor inteligente - formasse um todo coerente e sistemático. A Idéia de um entendimento onisciente, de um conhecimento acabado do universo, mantém uma função reguladora para nosso conhecimento finito. É sempre com relação a ela que, por exemplo, o progresso científico ganhará um sentido. É o que escreve Kant num texto essencial que é preciso citar e comentar⁵:

"Sustento que as Idéias transcendentais jamais têm um uso constitutivo, como se conceitos de certos objetos fossem dados desse modo, e que, se entendidas neste último sentido, elas são apenas idéias sofisticadas - dialéticas. [Segundo a crítica do argumento ontológico, a Idéia de Deus, embora seja a Idéia necessária de um ser ao qual se atribui a existência, continua sendo uma simples Idéia da razão, cuja objetividade nada prova rigorosamente. O argumento ontológico, que nos faz crer podermos passar do conceito de Deus à afirmação de sua existência, não passa de um sofisma.] Mas as idéias têm, pelo contrário, um uso regulador excelente e indispensavelmente necessário, o de dirigir o entendimento para certo alvo, para onde convergem num ponto as linhas diretrizes de todas as suas regras e que, embora seja apenas uma Idéia - *focus imaginarius* -, isto é, um ponto de onde

3. *Ib.*, pp. 522, 528, 529. [Edição brasileira: pp. 333, 337, 338.]

4. Seria diferente, evidentemente, se nos puséssemos no ponto de vista "prático" que é o da moralidade.

5. Indico meu comentário em itálico, entre colchetes.

realmente não partem os conceitos do entendimento, já que se localiza fora dos limites da experiência possível, serve contudo para lhes proporcionar a maior unidade com a maior extensão”⁶.

Em suma, a atividade do entendimento - a atividade científica - precisa, para *progredir*, referir-se à Idéia de Deus, à Idéia de onisciência, mesmo quando se admite o caráter não objetivo dessa Idéia. Com efeito, é ela que suscita e dirige o conhecimento, impondo-lhe a exigência de procurar infatigavelmente sempre mais, não somente tornar o mundo cada vez mais inteligível, mas também organizar-se ele próprio, tanto quanto possível, numa totalidade cada vez mais coerente e sistemática. O retraimento do divino manifesta-se, assim, por uma *secularização da Idéia de Deus ao nível da teoria do conhecimento*. Deve-se situar tendo como fundo essa secularização a revalorização da sensibilidade que vai levar Kant a desvelar a autonomia da esfera estética relativamente ao mundo inteligível.

A AUTONOMIA DA ESTÉTICA

Na tradição filosófica platônica, mas também no Cristianismo, a sensibilidade foi sistematicamente desvalorizada em proveito do inteligível. Pelo menos é esta a tese sustentada por Nietzsche, às vezes com humor, como na seguinte passagem do *Crepúsculo dos Ídolos*: "Os sentidos, que por outro lado são tão imorais [...], os sentidos nos enganam sobre o mundo verdadeiro. Moral: desapegar-se da ilusão dos sentidos, do devir, da história, da mentira - a história nada mais é que a fé nos sentidos, a fé na mentira. Moral: negar tudo que dá crédito aos sentidos..."

Aqui, Nietzsche se põe no ponto de vista de Sócrates.

6. *Ib.*, pp. 504-505. [Edição Brasileira: pp. 319-320.]

tes e de Cristo para os ridicularizar. Sua argumentação contra a filosofia é "genealógica". Sugere, como se pode depreender do trecho em itálico, que na realidade é por temerem a *sensualidade* que os filósofos e os moralistas condenaram a *sensibilidade*, em nome da primazia conferida ao inteligível. A *Crítica da Razão Pura* vai, sem no entanto tomar a via genealógica, levar, na "Estética Transcendental", a uma crítica do racionalismo leibniziano que, sob muitos aspectos, antecipa a posição de Nietzsche.

Vimos como, segundo Leibniz, do ponto de vista de Deus, portanto do ponto de vista de um ser onisciente, as relações que, *para nós, aparecem* como *espaço-temporais* são na verdade puramente lógicas e inteligíveis. Do ponto de vista de Deus, o sensível não tem existência real e o espaço é apenas uma ordem conceitual, a ordem da coexistência simultânea dos seres. Da mesma forma, o tempo para Deus não possui nenhuma existência real. É apenas um sistema de relações lógicas e não cronológicas: o sistema da sucessão dos seres - se é que o termo sucessão ainda conserva aqui algum sentido (é difícil livrar-se do antropomorfismo). Para Kant, ao contrário, o ponto de vista da finitude não poderia ser relativizado relativamente a um entendimento divino infinito, pela simples e boa razão de que esse entendimento é só um ponto de vista da razão humana, uma *Idéia*. Por conseguinte, a principal característica do conhecimento humano, o fato de estar sempre ligado à *sensibilidade*, à intuição, tampouco poderia ser relativizado e, como tal, desvalorizado. O conhecimento sensível, humano, não é menor do que o de Deus: é o único conhecimento possível, e é justamente por isso que o conhecimento divino, o entendimento infinito, é reduzido à condição de *Idéia* da razão. Neste sentido, poderíamos dizer que o retraimento do divino e a revalorização da *sensibilidade* "se entre-exprimem". Podemos partir do primeiro para chegarmos ao segundo e vice-versa: é porque o conhecimento está sempre ligado à intuição sensível que a noção de onisciência é remetida à ordem da ilusão metafísica; e é porque essa noção é remetida à ordem da ilusão que o conhecimento sensível deve enfim adquirir todos os seus

títulos de legitimidade. Como salienta Kant, a *Crítica da Razão Pura* pode ser lida nos dois sentidos, indo-se da "Estética" à "Dialética" ou da "Dialética" à "Estética". Portanto, daremos uma atenção muito particular ao modo como Kant pretende demonstrar, na "Estética Transcendental", o caráter não conceitual, sensível e intuitivo das noções de espaço e de tempo. Sua argumentação, que visa diretamente a Leibniz e à sua redução da *sensibilidade* a um "inteligível confuso", poderla parecer puramente formal. Na realidade, diz respeito a uma das questões mais profundas da história da filosofia: a questão do estatuto do irracional, do não conceitual. Essa questão se divide em dois momentos cujo significado indicaremos de modo conciso.

"O espaço não é um conceito discursivo /.../. Com efeito, primeiramente, só podemos representar-nos um único espaço, e quando falamos de diversos espaços, entendemos por isso apenas as partes de um mesmo e único espaço. Essas partes tampouco poderiam ser anteriores a esse espaço único que abarca tudo, como se fossem elementos dele (e pudessem constituí-lo por agrupamento)"⁷. Este primeiro aspecto da argumentação diz respeito simultaneamente à natureza da totalidade e à natureza da continuidade que caracterizam o espaço (e o tempo). Ele pode ser interpretado do seguinte modo: todo conceito sempre é uma síntese de propriedades ou de elementos que preexistem a ele; nele, a totalização e a continuidade são obtidas pela soma das partes. De modo inverso, para o espaço e o tempo, é a totalidade e a continuidade que precedem as partes. Já que, para retomar o vocabulário de Husserl, as partes do espaço são pensadas no *horizonte* de uma totalidade inapreensível, como limitações posteriores a essa totalidade.

O segundo momento da argumentação vem, por assim dizer, como complemento. Cabe numa fórmula: "O espaço é representado como uma grandeza infinita dada"⁸, o que basta para provar seu caráter não conceitual: com efeito, conceito algum contém em sua própria compreensão a medida de sua extensão.

7. *Ib.*, pp. 84-85. [Edição Brasileira: p. 41.]

8. *Ib.*, p. 85. [Edição Brasileira: p. 41.]

A definição do conceito de mesa não nos indica o número de mesas que existem no mundo. Em contrapartida, a representação do espaço está ligada à idéia da infinidade de suas partes. Mais que isso: a infinidade do espaço é primeira com relação às partes que "destacamos nela".

Essa argumentação, que levará Kant a questionar a formulação leibniziana do princípio dos Indiscerníveis, conduz a introduzir a irracionalidade (a não-concettualidade) no cerne do conhecimento humano: o que está fora do conceito, o que escapa radicalmente a qualquer tentativa de racionalização ou até de explicação é o fato de que as coisas nos sejam *dadas hic et nunc*, no espaço e no tempo. Esta tese seguirá seu caminho na fenomenologia de Husserl e de Heidegger: ela questiona, ao afirmar a autonomia do sensível relativamente ao conceito, os pressupostos mais fundamentais da metafísica tradicional.

CRITICISMO E FENOMENOLOGIA

Poderá ser útil precisar o laço que une a tradição fenomenológica à filosofia crítica: ele permitirá situar melhor o alcance da estética kantiana na história geral da ligação entre a autonomização do sensível e o retraimento da figura metafísica do divino.

Com efeito, em *Que é Metafísica?*, Heidegger distingue e contrapõe duas noções diferentes da totalidade do ente. Interrogando-se sobre o significado do nada, entendido como "negação radical da totalidade do ente"⁹, Heidegger observa que a noção de

9. M. HEIDEGGER, *Qu'est-ce que la métaphysique?*, trad. francesa, p. 55. [Cotejamos as passagens deste texto de Heidegger citadas por Luc Ferry com a tradução feita por Ernildo Stein - cf. M. Heidegger, *Que é Metafísica?*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1969, p. 28. Se nossas traduções não coincidem exatamente com a do tradutor acima mencionado, é porque preferimos, em geral, acatar

"totalidade do ente" levanta uma particular dificuldade: "Como nós, seres finitos, tornaremos acessível, ao mesmo tempo em si e para nós, o conjunto do ente em sua totalidade? Podemos no máximo pensar em sua 'idéia' o conjunto do ente..." Por conseguinte, a totalidade do ente parece ser acessível somente sob o modo do imaginário, somente sob o modo da "idéia". Heidegger utiliza aqui o termo "idéia" no sentido kantiano: um "pensamento" da totalidade que jamais poderá vir a ser um "conhecimento", que jamais poderá ser "apresentado". Assim, a negação dessa totalidade ideal não nos põe diante do Nada, mas sim tão somente diante de um nada que é ele próprio imaginado ou ideal: "Desta maneira, atingimos o conceito formal do nada imaginado, mas jamais o próprio Nada"¹⁰.

Heidegger não desenvolve aqui as razões pelas quais a totalidade do ente só se torna acessível sob o modo da idéia. Indica somente que assim é para nós, "seres finitos". Contudo, destaca que existe uma outra maneira de apreender a totalidade: consiste em "sentir-se postado em meio ao ente em seu conjunto": "Por fim, existe uma diferença essencial entre apreender o todo do ente em si mesmo e sentir-se em meio ao ente em seu conjunto". Trata-se de uma alusão à noção de "ser-no-mundo" desenvolvida em *Ser e Tempo*: sentimo-nos em meio ao ente em seu conjunto quando vemos que cada coisa se dá sobre um fundo e este fundo, por sua vez, sobre outro fundo, de tal modo que, de fundo em fundo, de horizonte em horizonte, é impossível remontar a um fundamento último e derradeiro. É nesse processo que fazemos a experiência do Nada, experiência que é a da angústia, esse sentimento não psicológico da radical contingência do ente: "nesse recuo do ente em seu conjunto [...] não resta nenhum apoio. Nessa fuga do ente, apenas resta o nada, sobrevém-nos apenas o nada"¹¹. Por conseguinte, é em virtude de certa apreensão da totalidade que experimentamos o sentimento da angústia, da finitude, do Nada, do não-ente, isto é, do

o sentido da interpretação de Luc Ferry.]

10. *Ib.* [Edição Brasileira: p. 28.]

11. *Ib.*, p. 58. [Edição brasileira: p. 32.]

Ser. Porém, ao mesmo tempo, entendemos porque a apreensão do conjunto do ente em si somente pode ser feita por nós, "seres finitos", através de uma Idéia. Com efeito, a segunda apreensão da totalidade do ente ("sentir-se em meio ao ente em seu conjunto") impede que a primeira apreensão seja algo diferente de uma Idéia (no sentido kantiano).

Que essas duas noções da totalidade sejam tomadas de empréstimo a Kant, é um ponto de que nos podemos convencer com facilidade se nos lembrarmos, por um lado, do que Kant entende por Idéia e, por outro lado, das definições de espaço e tempo como "grandezas infinitas dadas". Nos *Prolegômenos*, Kant afirmou com muita clareza a tese de que "a totalidade de toda experiência possível não é ela mesma uma experiência", mas é para a razão "um problema (*Aufgabe*) necessário cuja mera representação exige conceitos muito diferentes desses conceitos puros do entendimento". O que a Idéia representa não pode jamais ser dado na intuição; por conseguinte, a Idéia é definida negativamente como "conceito necessário da razão, para o qual nenhum objeto adequado poderá ser dado nos sentidos". Consideradas positivamente, as Idéias indicam apenas um "problema", uma tarefa (*Aufgabe*); é nisso que elas têm um uso regulador que visa à constituição de um sistema definido como "unidade de diversos conhecimentos sob uma Idéia"¹². As Idéias transcendentais tendem, pois, para a constituição de um sistema da experiência. E para esse sistema, o entendimento é convidado, por assim dizer. Essa totalidade sistemática, que seria constituída pela sucessiva adição dos entes construídos pela ciência, continua sendo ela mesma uma Idéia, isto é, uma "tarefa" a ser realizada ou, como será afirmado na terceira *Crítica*, "um princípio da reflexão".

Existe, porém, ainda uma outra apreensão da totalidade: aquela a que visa a definição do espaço e do tempo como "grandezas infinitas dadas". No capítulo da *Crítica da Razão Pura* intitulado "Da anfibologia dos conceitos da reflexão", o espaço e o tempo

12. E. KANT, *op. cit.*, p. 558.

são além disso repertoriados como formas do *nada* (*ens imaginarium*). Com efeito, eles nada são para a consciência e isso por uma razão muito simples: para que haja consciência, é preciso haver síntese, portanto, aplicação de categorias. Ora, isso só pode ser feito se um conteúdo já estiver dado nas intuições. Assim, o espaço e o tempo puros nunca são percebidos em si mesmos, mas tão somente quando já houver um conteúdo situado neles. Portanto, o espaço e o tempo, como horizontes que ultrapassam a representação, são nada que, no entanto, como diz Kant, são "algo"; o espaço e o tempo puros, "mesmo sendo algo, na qualidade de formas da intuição, não são eles mesmos objetos da intuição".

Essa definição do espaço vazio como nada permite compreender melhor a noção de grandeza infinita dada. Não significa absolutamente que o espaço esteja dado em totalidade, com a sua infinidade, numa representação. Kant é formal a respeito deste ponto quando escreve, num texto dirigido contra Eberhard, que é impossível "ultrapassar o espaço infinito dado inteliramente, reunir em nossa representação o que nunca cessa, como algo que cesse em algum lugar. /.../ O entendimento, como a sensibilidade, não pode abarcar o infinito". Ser o espaço uma grandeza infinita dada significa apenas, portanto, que ele sempre já ultrapassa toda representação e, enquanto tal, como algo que ultrapassa, é esse nada que, no entanto, é "algo". Isto quer dizer que nossa finitude é ela mesma ilimitada, que somos infinitamente finitos. Se o espaço é uma totalidade infinita dada (isto é, não constituída pela soma das partes), ele jamais cabe numa representação, mas, pelo contrário, ultrapassa toda representação. Esse "algo que ultrapassa" é chamado por Kant de "nada" e esse nada é, por sua vez, a marca ilimitada de nossa finitude. Em contrapartida, a totalidade a que visa a Idéia cabe sim numa representação, porém jamais é "dada": ela é tão somente "pensada" e não "conhecida", já que no fundo representa apenas uma tarefa, um convite a que se adicionem indefinidamente os entes que a ciência constrói.

Essas duas concepções da totalidade não deixam

INSTITUTO DE FÍSICA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

de ter seus laços e poderíamos até mesmo dizer que uma obriga a outra a ser apenas uma *Idéia*. Com efeito, se é impossível "ultrapassar" o espaço, encerrá-lo numa representação à qual ele sempre precede, a realização de um sistema acabado da experiência é também ela para sempre impossível. Esses "nadas" que são as formas *a priori* da sensibilidade sempre garantem uma exterioridade irreduzível com respeito à representação e, como tais, resistem a toda tentativa de fechamento de um sistema da experiência.

A SOLUÇÃO DA ANTINOMIA DO GOSTO: DO INDIVÍDUO AO SUJEITO

Essa relação entre a finitude e a *Idéia* racional do sistema esclarece singularmente a solução que Kant quer dar, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, à antinomia do gosto. O racionalismo clássico e o empirismo sensualista apresentam, embora por motivos contrários, o mesmo defeito: ambos levam a fundamentar o "senso comum", que se cria em torno do objeto belo, de modo tal que a subjetividade se vê, por assim dizer, *reflexada* e, por isso mesmo, negada. Nos clássicos, a personalidade própria do autor de um juízo de gosto dissolve-se numa razão universal que se comporta de maneira dogmática para com o particular. Nos empiristas, a particularidade dos sujeitos parece estar, num primeiro momento, preservada; porém, a intersubjetividade acha-se ao final reduzida a um princípio puramente *material*, à *Idéia* de uma estrutura psíquica e orgânica comum a uma espécie de indivíduos. A partir daí, a experiência estética não exige mais nada que seja especificamente humano, o Belo apenas é uma variedade do agradável e a arte culinária, o modelo da estética em geral.

A questão levantada pela antinomia do gosto é a seguinte: como manter a *Idéia* de uma possível universalidade do gosto sem que o princípio desse senso comum seja negador da subjetividade concebida num sentido não metafísico, não "antropológico", como humanidade do homem¹³? Em outras palavras: como pensar a intersubjetividade estética sem fundamentá-la nem numa razão dogmática, nem numa estrutura psico-fisiológica empírica? E inversamente: como manter a particularidade absoluta do gosto sem ceder à fórmula: "cada um tem seu gosto" e assim destruir a pretensão à universalidade na ausência da qual a mera discussão estética perderia todo significado? "Quando se permite a discussão, deve-se também ter a esperança de que haja acordo..."

O racionalismo e o empirismo baseiam-se ambos numa concepção reificadora da subjetividade; ambos pensam o *cogito* de maneira monádica, como uma *coisa* voltada para si mesma - e por isso são levados, num primeiro momento, ao solipsismo e recorrem, em última instância, à *Idéia* de uma harmonia preestabelecida (harmonia dos espíritos ou dos corpos) para resolver o problema da intersubjetividade. Trata-se de abolir a lógica dessa solução pela ativação de um pensamento inédito do sujeito que leva o nome, em Kant, de *Reflexão* e que já se encontra implicado na distinção entre juízo determinante e juízo reflexionante, distinção em que se baseia toda a teoria estética desenvolvida na terceira *Crítica*¹⁴: "A faculdade de julgar em geral é a faculdade que consiste em pensar o particular como compreendido no universal. Se o universal (a regra, o princípio, a lei) é dado, então a faculdade de julgar, que subsume o particular ao universal, é *determinante* [...]. Se é dado só o particular, e se a faculdade de julgar deve encontrar o universal (que lhe corresponde), ela é simplesmente reflexionante"¹⁵: é nestes termos que Kant realiza a partilha entre o juízo de conhecimento, juízo determi-

13. Voltarei a tratar do caráter não "antropológico" da humanidade do homem no fim deste capítulo.

14. A respeito da ligação entre a *Idéia* de reflexão e a crítica da metafísica por ela pressuposta, cf. Luc Ferry, *Philosophie Politique*, II, p. 113 ss.

15. E. KANT, *Crítica da Faculdade de Julgar*, Introdução, IV.

nante, e o juízo de gosto, juízo reflexionante. Com essa simples distinção, Kant já se situa no oposto do classicismo racionalista, que confunde juízo estético e juízo de conhecimento. Kant considera impossível o estabelecimento de uma "arte poética" que venha a ser uma verdadeira ciência de produção do Belo. Portanto, é a noção de reflexão que se deve destacar, já que nela se situa claramente a originalidade da posição kantiana.

O termo reflexão - unívoco em Kant tanto na *Crítica da Razão Pura* quanto na *Crítica da Faculdade de Julgar* - designa, muito geralmente, uma atividade intelectual caracterizada por cinco momentos. Um breve exemplo¹⁶ poderá servir aqui de ilustração e preparar a análise do juízo estético. Para forjar o conceito empírico de um conjunto de objetos que nos são desconhecidos - por exemplo, uma variedade de árvores ainda não classificadas - é preciso realizar uma classificação. Ao se compararem semelhanças, ao se fazer abstração de diferenças julgadas secundárias, chegar-se-á a reagrupar numa classe comum os objetos considerados e, desse modo, a criar um conceito empírico ao qual se poderá atribuir um nome. Nessa operação simples, os cinco momentos constitutivos da reflexão - do juízo reflexionante - já estão presentes:

1. Inicialmente, a atividade de reflexão procede, claramente, indo do particular ao universal (dos indivíduos à classe geral).

2. O geral (ou universal) não está dado antes da atividade de reflexão, mas somente depois dela e através dela - e nisto o juízo reflexionante se opõe ao juízo determinante, que vai de um universal já possuído a um particular e assim constitui apenas uma aplicação do universal.

3. Embora o geral não seja dado como conceito ou como leis determinadas no início da operação reflexiva, existe, no entanto, um horizonte de espera indeterminado que serve de fio condutor ou, segundo a fórmula de Kant, de princípio para a reflexão: no exemplo escolhido, este princípio nos é proporcionado

16. Aqui retomo uma análise já delineada em *Philosophie Politique*, II.

pela lógica das classes. Consiste na esperança ou na exigência de que o real vá se deixar classificar e assim se conformar ao lógico. O universal existe, pois, não como conceito, mas sim como *Idéia*, isto é, como princípio regulador para a reflexão.

4. Essa operação supõe, de modo implícito, que é perfeitamente contingente que o real corresponda ou não aos imperativos da racionalidade lógica que não lhe impomos, mas apenas lhe submetemos: nada impede de pensar que o real possa não satisfazer às nossas exigências subjetivas de sistematicidade lógica, de modo que não cheguemos a constituir nem gêneros, nem espécies. Negar essa proposição significaria postular *a priori* a racionalidade do real e, em última instância, a tornar a dar uma objetividade à *Idéia* de um ponto de vista divino a partir do qual o mundo seria integralmente inteligível.

5. A atividade de reflexão mostra-se assim na origem de uma satisfação que Kant denomina *estética*, a qual remete à noção de finalidade: é porque o real aparece radicalmente, após a desconstrução da metafísica e do argumento ontológico, como contingente em relação às nossas exigências de racionalidade, que o sujeito reflexionante pode sentir prazer quando, sem nenhuma garantia, constata o acordo entre o real e suas exigências.

Estes cinco momentos da atividade reflexionante vão constituir a estrutura íntima do juízo de gosto. Como na operação que comanda a formação dos conceitos empíricos, é a *Idéia* de sistema, *Idéia* de um mundo integralmente inteligível, aquele mesmo que apareceria aos olhos de Deus, que vai servir de princípio para a reflexão estética. Esta é a razão pela qual a definição kantiana do objeto belo como o objeto que reconcilia a natureza e o espírito anuncia as teorias românticas. O laço entre a *Idéia* de sistema como princípio da reflexão e a definição do belo como reconciliação entre a sensibilidade e a inteligência pode ser enunciado de modo conciso: embora se ponha em evidência o caráter ilusório da *Idéia* de Deus, essa *Idéia* continua desempenhando um papel regulador para toda atividade intelectual. Ela significa a exigência - inacessível, mas continuamente presen-

te - de uma racionalização perfeita do real, portanto de uma completa subsunção da *matéria sensível* do conhecimento pela *forma inteligível* (a estrutura categorial). Em termos claros: em consonância com a filosofia de Leibniz, se pudéssemos colocar-nos no ponto de vista de Deus, não mais haveria para nós distinção entre o sensível e o inteligível, a intuição e o conceito, o particular e o universal, a natureza e o espírito etc. Que esse ponto de vista não possa ser o nosso, mais que isso, que ele não possa relativizar o ponto de vista finito do homem, é o que resulta de seu estatuto puramente ideal. De toda maneira, como simples exigência da razão, a *Idéia* de Deus ou a *Idéia* de sistema pode ser, às vezes, senão integralmente "preenchida" ("apresentada", diz Kant), ao menos parcialmente, ou "simbolicamente" evocada por alguns objetos. O Belo é justamente um desses objetos: enquanto é reconciliação *parcial* entre natureza e espírito, sensibilidade e conceitos, ele funciona como um *vestígio* contingente - dependente do próprio real - dessa *Idéia* necessária da razão. Portanto, os cinco momentos da reflexão estarão presentes no juízo de gosto que procede 1º) do particular (o objeto belo) ao universal (a exigência de uma união perfeita entre o sensível e o inteligível); 2º) sem conceito determinado (esta exigência não indica nada que possa fornecer a matéria para uma "arte poética"); 3º) somente a *Idéia* de Deus, ou de sistema, desempenha agora o papel de princípio para a reflexão; 4º) a existência do objeto belo é contingente em relação a essa *Idéia*; 5º) o acordo, que por sua vez também é contingente, entre o real particular e a exigência universal de sistematicidade gera um prazer estético.

A solução da antinomia do gosto encontra aqui sua explicação e seu significado. Contrariamente ao que afirma o racionalismo clássico, o juízo de gosto não se fundamenta em conceitos (regras) *determinados*: portanto, torna-se impossível "*disputar*" acerca dele como se se tratasse de um juízo de conhecimento científico. No entanto, ele não se limita a remeter à pura subjetividade empírica do sentimento, porque se baseia na presença de um objeto que, se é belo (o que será admitido por hipótese), desperta uma *Idéia*

necessária da razão que é, enquanto tal, comum à humanidade. Portanto, é em referência a essa *Idéia* indeterminada (ela comanda somente a reconciliação entre o sensível e o inteligível, sem dizer precisamente em que pode consistir essa reconciliação) que é possível "*discutir*" o gosto e *ampliar a esfera da subjetividade pura para visar a uma partilha não dogmática da experiência estética com outrem enquanto outro homem*.

CIÊNCIA E BELEZA: O FIM DO IDEAL CLÁSSICO DE UMA OBJETIVIDADE DO GOSTO

A diferença exata entre o juízo de conhecimento (juízo determinante) e o juízo de gosto (juízo reflexionante) deve, pois, ser destacada para que surja o fundamento último da distinção realizada pela solução da antinomia entre uma *disputatio*, em que a particularidade subjetiva se anula numa racionalidade imperiosa, e a *discussão*, em que essa mesma particularidade, mantendo-se como particular, visa contudo a se *ampliar* até pretender, sem demonstração, sem passar pela mediação de um conceito, atingir a universalidade.

Consideremos inicialmente o caso de um juízo que pretenda atingir a objetividade científica. Na filosofia pré-crítica, e de modo peculiar no cartesianismo, o problema da objetividade se apresenta, segundo Kant, nos seguintes termos: Indagar se são "verdadeiras" as nossas representações dos objetos é tentar saber se elas são *adequadas* ao objeto tal como existe em si, fora de minha representação. Se refletirmos cuidadosamente, perceberemos que, formulado nestes termos, o problema da objetividade é *a priori* insolúvel: nunca posso por *definição* saber o que o objeto

é em si, fora do olhar que lhe dirijo. Por definição, o objeto que considero sempre é um objeto para mim, um objeto de *minha* representação e seria preciso, para saber o que esse objeto é em si, que eu pudesse, por assim dizer, sair de minha consciência - o que é impossível, evidentemente. Nas filosofias pré-críticas, nas filosofias que concebem o *cogito* como um sujeito encerrado em sua consciência, como uma mônada prisioneira de suas representações, a própria posição do problema da objetividade só pode conduzir, segundo Kant, a falsas soluções: uma delas consiste em fazer com que Deus intervenha (garantia divina ou harmonia preestabelecida) para assegurar a passagem do objeto para nós à coisa em si (ou o que se designa como tal). A segunda solução é o ceticismo, cuja ilustração espetacular é proporcionada pela filosofia de Berkeley. Em suma: ou se fundamenta a intersubjetividade na intervenção dogmática de um *Deus ex machina*, ou se renuncia à objetividade para aceitar o relativismo total ou, como se dizia na época de Kant, o "egoísmo" filosófico.

Sob muitos aspectos, como se vê, a antinomia do gosto reproduz essa estrutura. Segundo a *Crítica da Razão Pura*, é preciso, portanto, fazer uma "refutação do idealismo", superar o ponto de vista dos *cogito* dogmáticos ou célticos e definir a objetividade independentemente das noções de *interioridade* e de *exterioridade* a que remetem implicitamente as concepções monádicas do sujeito. A objetividade, na filosofia crítica, já não designará o que é *exterior* à representação, mas sim o caráter universalmente válido¹⁷ de proposições que realizam a associação ou a *síntese* das representações. Desde então, o subjetivo e o objetivo vão se opor como uma associação de representações válidas somente para mim e uma associação de representações válidas universalmente (pelo que a intersubjetividade se vê definitivamente instalada no cerne da objetividade). É no próprio interior das representações, ou mais exatamente, das sínteses

17. Poder-se-ia, ao que parece, fazer essa definição de objetividade remontar até Leibniz. Isso significaria esquecer que a demonstração da existência de Deus requer, em certo sentido, um salto para fora da representação, uma crença no em-si.

de representações, e não mais com referência a uma "coisa em si" exterior, que será preciso distinguir entre as que são válidas somente para mim (subjetivas) e as que são universalmente válidas (objetivas).

Trata-se, pois, para retomar a fórmula husserliana, de fundamentar a "transcendência" (a objetividade, a intersubjetividade) no interior da "imanência" (sem "sair" das representações). Tal transcendência é visada pelo juízo científico determinante. Examinemos o exemplo de um juízo que enuncia uma relação causal entre dois fenômenos. Dois elementos entram em jogo e permitem, segundo Kant, atingir a objetividade na ligação entre o efeito e a causa:

- Devemos, primeiramente, possuir uma regra universal (o juízo determinante vai do universal ao particular): neste caso, trata-se do princípio de causalidade, segundo o qual todo efeito possui necessariamente uma causa.

- Porém, para que seja verdadeiramente científica - e não somente metafísica - essa lei deve igualmente indicar um critério de aplicação aos fenômenos. Como todos os fenômenos estão situados no tempo, o princípio de causalidade aplica-se a toda sucessão da qual se possa mostrar numa experiência, isolando-se variáveis, que é *irreversível*.

Se aplico esta lei seguindo este critério, não posso associar "livremente" qualquer fenômeno com qualquer outro fenômeno. Ou, mais exatamente: se eu associar minhas representações sem levar em conta a lei e seu critério, as associações que produzirei não terão nenhuma objetividade e continuarão sendo meramente subjetivas.

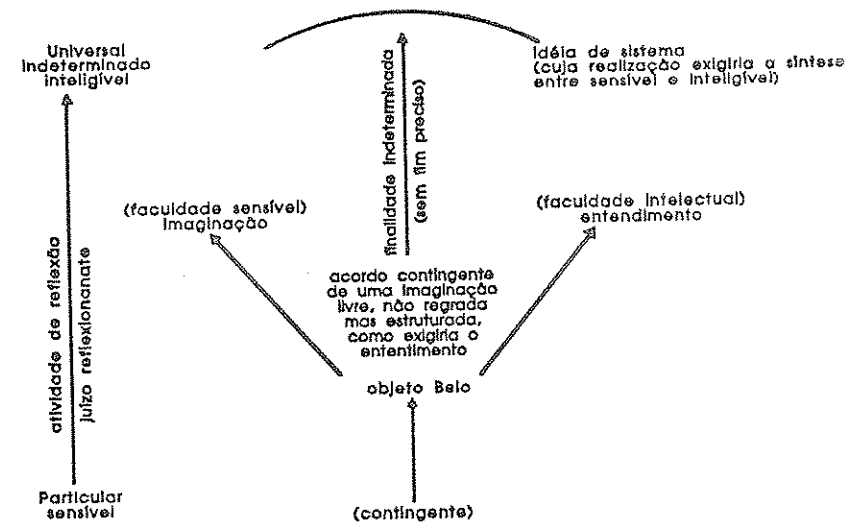
Distinguir-se-ão, pois, no plano da filosofia teórica, dois tipos de associações: as meramente empíricas, que têm apenas um significado subjetivo, e as objetivas, que pressupõem a intervenção de um conceito, isto é, de uma regra de síntese simultaneamente determinada e determinante. Se, por exemplo, olho a parede que está à minha frente virando a cabeça da esquerda para a direita, posso ter, no plano puramente subjetivo da percepção, a sensação de que a parede "existe da esquerda para a direita". Porém, é claro que uma proposição fundamentada nessa sen-

sação não tem nenhuma objetividade e como, na verdade, as partes da parede existem de maneira "simultânea", deverei então "agrupá-las", "sintetizá-las", para superar minha percepção particular e chegar à objetividade.

O funcionamento do juízo de gosto deve ser descrito relativamente a esses dois tipos de associações (a associação empírica subjetiva e a associação conceitual objetiva). Com efeito, ele participa dos dois tipos, sem porém confundir-se com nenhum dos dois. Segundo a análise desenvolvida na terceira *Crítica*, o sentimento da beleza e o prazer estético que o acompanha nascem de uma "livre" associação da imaginação: quando se tem a percepção de um objeto belo, a imaginação, a "mais poderosa faculdade sensível", associa imagens sem que sua ligação de modo algum seja regulada por um conceito. Deste ponto de vista, o jogo imaginário se aproxima muito mais de uma associação empírica subjetiva do que de uma síntese ordenada das intuições que tenha em mira produzir um juízo científico. Porém, embora esse jogo seja completamente livre, já que não obedece a nenhuma regra, tudo se passa como se ele seguisse uma certa "lógica", como se existisse - segundo a própria fórmula de Kant - uma "legalidade do contingente", uma legalidade sem conceito: na música, que é, porém, a arte que parece estar mais distante da esfera teórica (porque não apresenta nenhuma analogia com a visão), os sons e as associações de imagens que eles provocam em nós parecem organizar-se, estruturar-se, como se tivessem um sentido, como se quisessem dizer alguma coisa (o que faz com que a música possa, com tanta facilidade, "traduzir sentimentos", sem que compreendamos o porquê). Deste ponto de vista, o jogo da imaginação, embora permaneça meramente na ordem da sensibilidade, não recorrendo a nenhum conceito para regular sua organização, estrutura-se apesar de tudo como se pudessem satisfazer por si mesmo às exigências de regras que são as do juízo de conhecimento.

Existe, assim, um acordo livre e contingente entre a imaginação e o entendimento, acordo totalmente imprevisível e não controlável - e é por isso que não

poderia haver arte poética, nem ciência do Belo em nenhum sentido. E é esse acordo entre faculdades sensíveis e intelectuais que funciona, por sua vez, num segundo momento, como um vestígio *simbólico*, como um início de realização das idéias da razão, a respeito das quais vimos que para serem "apresentadas" deveriam realizar uma reconciliação perfeita entre o sensível e o inteligível, correspondente ao ponto de vista que um entendimento divino teria sobre o mundo - o que poderíamos representar com o seguinte gráfico:



No movimento da reflexão que se eleva do particular à Idéia indeterminada, os dois momentos extremos são o essencial: se o objeto belo *particular* não provocasse de modo *contingente* o acordo das faculdades, exigido pela Idéia de sistema, se esse acordo fosse produzido de maneira artificial e voluntarista, a exigência de sistematicidade contida na Idéia de Deus, entendida como princípio regulador da reflexão,

não seria satisfeita em nada. A satisfação provém, com efeito, do sentimento da finalidade que o objeto belo provoca em nós, na medida em que é exterior à nós e contingente relativamente aos nossos princípios, e tudo se passa como se ele só existisse para satisfazer *por si mesmo* a nossa exigência de racionalidade (de reconciliação entre o sensível e o inteligível). Aquil, o que agrada é o fato de que o *real* venha, *sem a nossa intervenção*, satisfazer exigências que são, no entanto, totalmente subjetivas. A Beleza natural deverá, por conseguinte, ser tida como o modelo da beleza artística (o que constitui a profundidade da teoria kantiana do gênio - retornarei a este ponto mais tarde). Por outro lado, se não se supusesse que as idéias da razão, embora *indeterminadas*, fossem *comuns à humanidade*, o objeto belo, ao despertar essas idéias, não suscitaria um senso comum, nem sequer o projeto, no caso de um diferendo, de discutir acerca de gosto porque, para discutir, "se deve ao menos ter a esperança de que haja acordo"...

UM PENSAMENTO INÉDITO DO SUJEITO: A REFLEXÃO E O SENSO COMUM

C ontingência da beleza, universalidade do horizonte de espera, no qual se fundamenta o juízo de gosto, estes são os dois termos entre os quais se move a reflexão. Vimos como, de um ponto de vista lógico, a atividade reflexiva se baseava inicialmente na comparação, segundo os conceitos de identidade e de diferença, entre elementos que compõem os gêneros e as espécies. Essa acepção da palavra, que remonta à psicologia wolffiana¹⁸, encontra seu prolongamento em uma teoria do Witz, do

18. Cf. C. WOLFF, *Psychologia empirica*, §§ 257-258.

"espírito", entendido como a capacidade de estabelecer relações imprevistas entre elementos aparentemente distantes ou muito diferentes¹⁹. Porém, a essa "ampliação do objeto", como diz Kant, corresponde também uma "ampliação do sujeito", pela qual ele deixa de se encerrar nos limites estreitos do egoísmo monádico para aceder à esfera do "senso comum": "Pela expressão *sensus communis* devemos compreender a idéia de um senso comum a todos, ou seja, uma faculdade de julgar que, em sua reflexão, ao pensar leva em conta o modo de representação de qualquer outro homem, a fim de vincular, por assim dizer, seu juízo à razão humana inteira e assim escapar à ilusão resultante das condições subjetivas e particulares..."²⁰. Daí a máxima fundamental da faculdade de julgar reflexionante, a máxima do "pensamento ampliado": "Pensar pondo-se no lugar de todos os outros"²¹.

É neste ponto da argumentação kantiana que a solução para a antinomia do gosto encontra seu acabamento e devemos precisar a natureza exata do que ao mesmo tempo aproxima, mas também radicalmente separa Kant dos dois pontos de vista constitutivos da antinomia. No racionalismo dogmático, assim como no empirismo, não se pretende, a bem dizer, atingir o senso comum. A obra de arte busca, no primeiro caso, uma universalidade fundamentada na razão, e no segundo, malgrado um relativismo de princípio, ela pode aceder, como em Hume, a uma generalidade fundamentada empiricamente, a um acordo resultante da *simpatia*, entendida no sentido próprio, como o *fato* de se ter em comum o mesmo sentimento. Sob certos aspectos, a posição de Kant pode parecer próxima do racionalismo e do empirismo: afinal, nessa mesma passagem que acabamos de citar, não é por uma referência muito "clássica" à "razão humana inteira" que o senso comum é fundamentado? E, aliás, esse senso comum não é, como o indica suficientemente a expressão, uma questão de *sensibilidade*, de *sentimento*? Apesar das aparências, a diferença entre a posição kantiana e o racionalis-

19. Cf. A. BAUMLER, *op. cit.*, p. 203 ss.

20. E. KANT, *Crítica da Faculdade de Julgar*, § 40.

21. *ib.*, cf. também a *Reflexão* nº 626.

mo clássico é fundamental: se é, sim, com referência à razão que se concebe a ampliação da reflexão que gera um senso comum, a razão de que se trata já não é a razão determinante dos cartesianos, mas sim a *Idéia Indeterminada* de um acordo entre a imaginação sensível e o entendimento, *Idéia* esta só evocada de maneira contingente e imprevisível pelo surgimento da beleza natural ou genial. Assim, o belo continua sendo sobretudo uma questão de sentimento e de sensibilidade. Porém, mais uma vez, ao contrário do que ocorre no empirismo, é preciso evitar cuidadosamente a confusão entre sentimento e simpatia, como nos convida uma importante *Reflexão*²² de Kant: "Essa propriedade que tem o homem de só poder julgar o particular através do universal é o sentimento. A simpatia é bem distinta: diz respeito apenas ao particular, mesmo quando se trata do particular em outrem (*Sie geht bloss auf das Particulare, obgleich an anderen*)"; no caso da simpatia, "não nos situamos na *Idéia* do todo, mas sim no lugar de outros" como seres simplesmente empíricos e não como humanidade em geral. Na estética empirista, o senso comum continua sendo uma simples generalidade factual, logo, *de direito*, somente particular (ligada às particularidades psicológicas e fisiológicas desta espécie animal, ela mesma particular, a humanidade).

É preciso, então, rejeitar tanto a simpatia quanto a razão dogmática quando se trata de refletir sobre as condições transcendentais de possibilidade de um senso comum estético realmente inter-subjetivo: no racionalismo, assim como no empirismo, o fundamento do "senso comum" não é, na verdade, um fundamento da intersubjetividade, já que anula a própria *Idéia* de subjetividade, assimilada num caso por um universal impessoal e, no outro, por uma estrutura simplesmente material, que excluem ambos a própria possibilidade da discussão. Pois a discussão, e com ela toda *crítica* (inclusive, evidentemente, a crítica de arte), supõe ao mesmo tempo a aceitação de um ponto de vista comum e o fato de que esse ponto de vista não seja *conceitual*, mas sim indeterminado, ou seja:

22. *Reflexão* nº 782.

a ligação entre um sentimento particular e uma *Idéia* universal operada pela reflexão para estabelecer uma comunicação direta entre os indivíduos, um senso comum não conceitualmente fundamentado.

"SENSUS COMMUNIS" OU "DIFERENDO"

Contra essa interpretação da *Crítica da Faculdade de Julgar*, objetou-se por vezes que "longe de permitir uma 'comunicação direta', o exercício do juízo reflexionante desperta antes o sentimento de uma comunidade prometida e sempre adiada" e que o juízo reflexionante, sem encontrar seu acabamento numa filosofia do "senso comum" e da intersubjetividade, esboça, muito pelo contrário, um "procedimento inventivo que, na trilha do desconhecido, do inaceitável, rompe com as normas constituídas, leva ao estilhaçamento dos consensos, reaviva o senso do *diferendo*"²³.

Essa objeção, que se pretende de inspiração fenomenológica e remete de bom grado à leitura heideggeriana de Kant, baseia-se, na verdade, num mal-entendido que podemos com facilidade apontar e num erro que compromete em seu princípio toda interpretação da terceira *Crítica* que pretenda encontrar nela apenas uma filosofia do "diferendo".

O mal-entendido diz respeito à noção de "comunicação direta": esta expressão não significa de modo algum, como sugere a objeção, que o juízo de gosto seja objeto de um consenso *instantâneo* e *fácil* entre os indivíduos. Seria ainda preciso lembrar a fórmula de Hume? "A grande variedade de gostos e de opiniões que prevalece no mundo é demasiado evidente para não ter sido observada por todos. Homens

23. Jean-François LYOTARD e Jacob ROGOZINSKI, *L'Autre Journal*, dezembro de 1985, p. 34.

com um saber muito limitado são capazes de observar uma diferença de gostos mesmo na esfera estreita de seus conhecimentos". Não poderíamos dizer melhor: a insistência no "diferendo" em geral é uma banalidade, mas, em matéria de gosto, torna-se tão trivial que quase não se compreende como possa vir a ser objeto de uma paixão filosófica. Quando menciona a idéia de uma comunicação *direta* ou *imediata*, evidentemente, não é para negar de alguma maneira a existência, efetivamente "incontornável", de um diferendo, sem o qual não haveria sequer discussão estética, mas sim para significar que, ao contrário do que ocorre nos domínios da ética e da ciência, a intersubjetividade estética não passa pela *mediação* de uma lei ou de um conceito determinados, como o próprio Kant não se cansa de mencionar de maneira muito explícita: "Quem julga com gosto pode [...] admitir que seu sentimento é comunicável universalmente sem a mediação dos conceitos" (§ 39); assim, existe no juízo de gosto "uma comunicabilidade universal da sensação (de satisfação ou insatisfação) que se realiza sem conceito (§ 17); e ainda: "Poderíamos até mesmo definir o gosto pela faculdade de julgar acerca do que torna nosso sentimento, procedente de uma representação dada universalmente, comunicável sem a mediação de um conceito" (§ 40) etc. A não ser que se negue a existência desses textos - e com eles a tese central da estética kantiana -, não vejo bem como seria possível considerar o fato de se falar, a propósito da comunicação estética, de uma comunicação "imediata" ou "direta" como "o mais grave contra-senso cometido pelos neokantianos"²⁴.

Indo mais longe: Kant retoma aqui, no plano estético, a célebre oposição que Rousseau elaborou na *Carta a d'Alembert* entre o *Teatro*, símbolo da monarquia, comunicação indireta que passa pelo intermediário do palco, e a *feira*, símbolo da democracia, dessa comunicação direta em que o olhar dos espectadores não se dirige para um objeto exterior, mas onde os próprios espectadores compõem, uns frente

aos outros, o espetáculo: "Não adotemos de modo algum", escrevia Rousseau, "esses espetáculos exclusivos que confinam tristemente um pequeno grupo de pessoas num antro escuro, que os mantém medrosos e imóveis no silêncio e na inação [...]. Não, povos felizes, essas não são as vossas festas! É ao ar livre, a céu aberto que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade [...]. Porém, quais serão, afinal, os objetos desses espetáculos? Que será mostrado neles? Nada, se quiserem. Junta-mente com a liberdade, por toda parte onde reina a abundância, o bem-estar também reina. Fincal no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e teréis uma festa. Fazei mais ainda: oferecel os espectadores em espetáculo, tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos estejam mais unidos". Eis aí, muito exatamente, o tema que Kant, *mutatis mutandis*, transpõe para a terceira *Crítica* e que fundamenta um pensamento estético do espaço público como espaço intersubjetivo de livre discussão não mediatizada por um conceito, uma regra - o que não significa de modo algum, como se vê, qualquer "abolição do diferendo", mas sim, muito pelo contrário, a *articulação do diferendo com a idéia de senso comum*.

É a propósito dessa articulação, que constitui todo o interesse da terceira *Crítica* e a distingue radicalmente de uma trivial filosofia da diferença, que devemos evitar cometer um erro com muita frequência aceito como uma evidência: se é claro que a idéia de uma "comunidade ideal", de uma reconciliação perfeita entre os indivíduos no interior de uma comunicação sem distorção, continua evidentemente sendo o que é, ou seja, uma idéia, seria totalmente contrário ao espírito e à letra da estética kantiana pensar que o senso comum seja só um horizonte totalmente ideal. A questão do estatuto do senso comum é, com efeito, infinitamente mais complexa do que sugere a tese de que se trataria tão somente de uma "comunidade frágil e sempre adiada".

Se com isso se quer dizer que a discussão estética vise a um acordo muito hipotético, que nossos gostos

24. *ib.*

não se compartilham forçosamente etc., cairemos então na inegável banalidade. Porém, se se quer dizer que o senso comum só tem um estatuto ideal, comete-se um grave erro acerca da natureza do liame entre a razão e o empírico: a *Idéia* de Intersubjetividade perfeita é um *senso comum* que, de facto, às vezes atinge uma impressionante generalidade à qual a *Crítica da Faculdade de Julgar* pretende conferir também um estatuto filosófico e não simplesmente ideológico. Este ponto é capital; põe em causa a diferença de estatuto que o universal ocupa diante do particular na filosofia teórica e na estética.

Na filosofia teórica, o universal só pode se comportar de maneira imperiosa para com o particular: uma lei é científica ou não é uma lei, e ainda que Newton fosse o único a pensar que tinha razão, ele teria tido razão de assim pensar. Esta é uma consequência da natureza íntima do juízo determinante. Em contrapartida, na esfera do gosto, a relação entre o universal e o particular, entre a *Idéia* e o empírico, é infinitamente mais matizada: evidentemente, sempre é possível que um consenso empírico seja ideológico, que seja, como se diz, uma simples moda. Porém, como crítico, devo reconhecer que não disponho na ordem do juízo *reflexionante* de nenhum critério universal absoluto que me permita decidir com toda a certeza e devo admitir, ao menos por hipótese, que o consenso empírico, observado aliás em torno das obras de arte tidas como "grandes", também pelo mesmo motivo, pode igualmente ser sinal de uma evocação simbólica das *Idéias* da razão. Eis por que, justamente, para que eu decida, resta apenas a via da discussão. Em outras palavras: pertence à essência do juízo *reflexionante* que nele a pretensão ao universal se comporte de maneira *a priori* "amistosa" com respeito ao particular, inclusive e talvez sobretudo quando espontaneamente toma a forma de um senso comum empírico. Não admitir essa proposição, na qual não vejo nada que possa implicar qualquer "capitulação às ideologias do consenso", significa muito simplesmente impedir-se a si mesmo a compreensão do que separa a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Faculdade de Julgar*.

Kant é, aliás, muito explícito sobre este ponto crucial: por um lado, é claro que um consenso empírico nunca é, sozinho, a prova da apoditicidade dos juízos de gosto em que se estela e que não poderíamos deduzir dele a necessidade de nossa adesão. Pois se a necessidade do juízo estético "não é uma necessidade teórica objetiva por meio da qual poderíamos saber *a priori* que cada qual sentirá essa satisfação na presença do objeto que declaro belo [...], ela pode ainda menos ser concluída a partir da universalidade da experiência (de uma completa unanimidade dos juízos acerca da beleza de certo objeto). Não só a experiência dificilmente nos forneceria muitos exemplos de um tal acordo, mas também não podemos fundamentar sobre juízos empíricos nenhum conceito da necessidade desses juízos" (§ 18). No entanto, os consensos empíricos - observar-se-á também que Kant não exclui *absolutamente* a possibilidade de uma *unanimidade estética* - não são de modo algum desprezíveis nem negligenciáveis. E *nem podem sê-lo no quadro do juízo reflexionante, onde constituem, na falta de critérios absolutos a priori, critérios empíricos que formam, por assim dizer, presunções em favor da autenticidade que, como tais, devem ser criticados*; se "não pode haver regra objetiva de gosto que determine por meio de um conceito o que é belo", de qualquer modo "a comunicabilidade universal da sensação (de satisfação ou de insatisfação), quando se realiza evidentemente sem conceitos e produz, tanto quanto possível, a unanimidade de todos os tempos e de todos os povos quanto ao sentimento na representação de certos objetos, constitui o *critério empírico*, embora fraco e apenas suficiente para provocar uma presunção, já que um gosto assim garantido por exemplos tem por origem o princípio, profundamente oculto e comum a todos os homens, do acordo que deve existir entre eles no julgamento que fazem a respeito das formas sob as quais os objetos lhes são dados" (§ 17).

Um tal texto não teria nenhum sentido na *Crítica da Razão Pura*, pois significa, contrariamente ao que sugerem as objeções já mencionadas, que o *senso comum*, mesmo empírico e particular, deve, quando

se trata do juízo reflexionante, ser ao menos levado em consideração, já que ele próprio sempre pode ser o vestígio simbólico de uma *Idéia*. Esta é, aliás, a razão pela qual Kant pode tranquilamente afirmar que "há inúmeras coisas da bela natureza sobre as quais também admitimos uma concordância no julgamento de todos com o nosso, e podemos até mesmo esperá-la sem correr o risco de estarmos enganados" - texto este que seria totalmente ininteligível se fosse verdade que a seu ver o juízo reflexionante sempre remetesse à mera *Idéia* de uma "comunidade frágil e sempre adiada".

Como se vê, as coisas são mais complexas e o senso comum não poderia ser reduzido nem a um consenso de *facto* nem tampouco a uma *pura Idéia*: em sua generalidade empírica, ele constitui, por assim dizer, um misto, um vestígio simbólico das *Idéias* - pelo menos se não for ideológico: neste caso, a *crítica* deve ser exercida, aqui deve começar essa discussão que já não poderíamos abolir nem em nome do *diferendo* nem em nome do *universal*. Pois, no juízo de gosto, "solicitamos a adesão de todos porque possuímos um princípio que é comum a todos; e sempre poderíamos contar com essa adesão, se tivéssemos certeza de que o caso em questão estivesse corretamente subsumido sob o princípio como regra do assentimento" (§ 19).

O SUBLIME E O BARROCO: ARTICULAÇÃO ENTRE O "DIFERENDO" E A IDÉIA UNIVERSAL

Talvez se levante a objeção de que a interpretação aqui defendida vale para o caso do juízo reflexionante acerca do belo, mas que quanto ao sublime Kant se orienta decididamente para um pensa-

mento do "excesso", do "disforme", do "diferendo" que já não remete a nenhuma pretensão consensual ou universalista. Não afirma ele explicitamente que se, em se tratando do belo, podemos muitas vezes contar com o assentimento dos outros, "não podemos, em compensação, nos prometer que nosso juízo sobre o sublime seja igualmente aceito por outrem" (§ 29)? E não é com o sublime, diferentemente do que ocorre com o belo, que assistimos a uma "apresentação do que existe de inapresentável", já que com ele não é mais o acordo das faculdades, mas sim sua desordem e caos que provocam o sentimento estético de prazer ou de dor?

Certo, muito pelo contrário, que é no caso do sublime, e justamente porque está efetivamente em questão o "inapresentável", algo que "ultrapassa" toda representação, que Kant aprofunda até as últimas consequências o projeto, não de delinear uma filosofia da diferença, mas sim de articular essa diferença (o que escapa à representação) com as *Idéias* entendidas como princípios da reflexão. Precisamos nos deter neste ponto, pois se a hipótese estiver correta, talvez seja com a filosofia do sublime que a estética kantiana, e particularmente com sua exigência de um pensamento do sujeito reflexionante, atinja seu apogeu.

Começemos pelo exame da definição kantiana de sublime: certos trechos da terceira *Crítica* parecem situar a sublimidade ora na natureza, ora nas *Idéias* da razão, ora ainda na própria atividade de imaginação. De acordo com a definição global (válida tanto para o sublime "matemático" quanto para o sublime "dinâmico"), dada na *Observação Geral sobre a Exposição dos Juízos Estéticos Reflexionantes*, o sublime é um "objeto da natureza que prepara o espírito para pensar a impossibilidade de atingir a natureza como apresentação das *Idéias*". O sublime põe em causa, por conseguinte, os três termos mencionados: o objeto da natureza, o espírito (a imaginação) e as *Idéias* da razão. Pela contemplação de um objeto natural (o oceano, por exemplo) a imaginação é levada a tentar apresentar, numa única intuição, a *Idéia* de um todo. Ela malogra, e esse malogro funciona, segundo Kant, como uma "apresentação negativa" de uma

Idéia, da qual é impossível, por definição, oferecer uma apresentação adequada: "...O autêntico sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível. Concerne apenas às Idéias da razão que, embora não possam ser apresentadas, são contudo lembradas e reavivadas no espírito através dessa inadequação mesma, de que é possível uma apresentação sensível" (§ 23).

O que é apresentado no sublime não é, pois, nada de "objetivo": aqui, nenhuma intuição evoca as Idéias, ainda que de maneira parcial e "simbólica". É antes o próprio *malogro* da imaginação, enquanto atesta que existe o *Inapresentável*, que é posto em jogo e, enquanto tal, evoca as Idéias: "A disposição do espírito pressuposta no sentimento do sublime exige que este se abra para as Idéias: de fato, é na inadequação entre a natureza e as Idéias, por conseguinte somente sob o pressuposto das Idéias e do esforço da imaginação para tratar da natureza como um esquema para elas, que consiste o que é pavoroso para a sensibilidade e, no entanto, ao mesmo tempo, atraente" para a razão (§ 29).

Na verdade, o que é sublime não é, pois, nem o objeto (este apenas é a oportunidade para que o espírito se ponha em movimento - por isso não haverá "dedução" do sublime) nem mesmo as Idéias da razão (embora estas sejam aqui pressupostas), mas sim o movimento da imaginação para apresentar as Idéias, em toda sua ambigüidade (tentativa-malogro): "Logo, nada do que pode ser objeto dos sentidos pode ser /.../ considerado sublime. Mas, precisamente porque existe em nossa imaginação um esforço em direção do progresso infinito e em nossa razão uma pretensão à totalidade absoluta como a uma Idéia real, o fato de que nossa avaliação da grandeza das coisas sensíveis não convenha a essa Idéia desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós" (§ 25).

Assim, o malogro da imaginação, como apresentação negativa das Idéias, é final e suscita o sentimento do sublime. Em suma: o sublime "supõe", ou, como diz também Kant, "concerne" às Idéias; mas não se reduz a isso se entendermos por sublime o que é *final*

(embora possamos também sustentar que, num outro sentido, somente as Idéias da razão são sublimes, pois somente elas estão à medida do infinitamente grande. Mas o sublime é então definido quanto a seu conteúdo - o absolutamente grande - e não do ponto de vista da finalidade que interessa à faculdade de julgar reflexionante).

De onde provém então o malogro da imaginação nesta tentativa de apresentar a Idéia de um Todo racional? A resposta de Kant é muito explícita: "Logo somos convencidos de que nem o Incondicionado nem, conseqüentemente, a grandeza absoluta pertencem à natureza *no espaço e no tempo*". Em outras palavras: o espaço e o tempo, a *sensibilidade*, marcam o limite que não poderíamos transpor - é por isso que tornamos a encontrar, no cerne da teoria do sublime, e em particular do sublime matemático, o pensamento da finitude radical, transcendental, através da qual a *Crítica da Razão Pura* inverte a perspectiva geral da filosofia cartesiana. Reciprocamente, também o espaço e o tempo deverão ser superados, "ultrapassados", para se poder apresentar uma Idéia, e é exatamente isso que a imaginação tenta fazer no caso do sublime matemático. Kant, porém, não se limita a lembrar a contribuição da primeira *Crítica*; acrescenta uma descrição da experiência provocada pela tentativa de integrar numa representação esse *nada* que é o espaço (nada: pois nele não há, com efeito, nenhum ente, como é salientado no capítulo consagrado à "anfibologia dos conceitos de reflexão"). Trata-se agora de compreender a natureza equívoca dessa experiência, desse "sentimento de impotência de sua imaginação em apresentar a Idéia de um Todo" (§ 26).

Retornemos primeiro aos dois momentos do sublime: "Nossa imaginação, mesmo em sua suprema tensão para chegar à compreensão de um objeto dado num todo da intuição (por conseguinte, à apresentação de uma Idéia da razão), como dela se exige, dá provas de seus limites e de sua impotência, mas ao mesmo tempo também dá provas de sua destinação, que é a realização de seu acordo com essa Idéia como que com uma lei" (§ 27). Os dois mo-

mentos estão aqui claramente postos com sua diferença e com sua relação: inicialmente, ocorre o malogro, o sentimento de seus limites, de sua impotência; ele produz muito naturalmente uma dor (cuja natureza ainda falta ser determinada). Porém, esse malogro ocultava uma tentativa que, como tal, revela nossa destinação: a dor logo se transforma em prazer (cuja natureza, também aqui, falta ser determinada). Dor e prazer sucedem-se, pois, ou como se afirma no § 27, que evoca a ligação íntima entre o prazer e a dor, "o objeto é apreendido como sublime com uma alegria que só é possível pela mediação de uma dor [...]. O sentimento do sublime é, assim, um sentimento de dor provocado pela insuficiência da imaginação na avaliação estética da grandeza para a avaliação da razão e, ao mesmo tempo, aí se encontra uma alegria despertada pelo acordo entre as idéias racionais e esse juízo sobre a insuficiência da mais poderosa faculdade sensível". Assim, a "apresentação negativa" corresponde a um "prazer negativo".

A natureza desse sentimento deve ser precisada. O malogro da imaginação provém do fato de que (§ 27) "tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém, para nós, de grande" é "pequeno relativamente às idéias da razão". Por quê? Porque a natureza está encerrada nos limites do espaço e do tempo, limites no interior dos quais nada há de absolutamente grande. Em outros termos, o espaço (e o tempo) é aqui aquilo em razão de que a natureza nunca corresponde às idéias, ou ainda, é o que faz com que as idéias sempre permaneçam sendo apenas idéias. Tentar "ultrapassar" o espaço a fim de apresentar as idéias é, pois, de certa maneira, fazer a experiência dessa "grandeza infinita dada", experiência muito evidentemente negativa ou, mais exatamente, experiência apavorante do Nada: "O transbordante [*débordant* - traduzo aqui literalmente *das Überschwengliche* para evitar qualquer confusão com *das Transzendente*] é, para a imaginação que se vê impelida a ele na apreensão da intuição, um abismo em que ela tem medo de se perder, mas é conforme à lei, e não é transbordante para a idéia racional do supra-sensível o produzir um tal esforço da imaginação, e é isto, en-

tão, que é atraente, na medida exata em que ele fora repugnante para a mera sensibilidade" (§ 27). Se é apavorante a experiência do que é sempre "transbordante", ou seja, do espaço como nada, isto ocorre porque, no esforço em vista de uma "compreensão estética de uma unidade máxima, sentimo-nos em nosso espírito como se estivéssemos esteticamente enclausurados nos limites" (§ 27). Em outras palavras: em sua tentativa de apresentar as idéias, a imaginação faz a experiência do limite estético, da finitude transcendental, isto é, do espaço transbordante (= nada); então, ela mergulha no que Kant chama de "abismo apavorante". Compreende-se assim a natureza do prazer e da dor que constituem os dois momentos do sublime matemático: trata-se sim de angústia e de reconforto, correspondendo cada um desses sentimentos a um olhar lançado para os dois tipos de totalidade que evocamos acima: no primeiro caso, sobre a totalidade do espaço (nada), no segundo, sobre a do sistema (idéia).

Ainda resta confrontar esta análise com os exemplos concretos evocados por Kant no § 26. O sublime é definido no § 25 como absolutamente grande, como "algo em comparação com o qual todo o resto se torna pequeno". O § 26 tenta, então, explicitar a noção de absolutamente grande, mostrando de qual tipo de avaliação da grandeza ela depende. Logo em seguida, a avaliação numérica (matemática) é eliminada: todo número é suscetível de ser maior ou menor do que outro. E como tal, nenhum pode pretender avallar o absolutamente grande.

A própria avaliação matemática pressupõe, porém, para a determinação da grandeza, a avaliação que Kant denomina "estética", isto é, a avaliação que se funda sobre uma unidade de medida captada em um "lance de olhos". Enquanto a avaliação numérica pode progredir indefinidamente, a avaliação estética logo atinge um limite para além do qual não imagino nada que não seja obscuro e confuso. Esse ponto máximo é atingido quando a imaginação, que, na apreensão, soma umas às outras representações parciais, não consegue mais compreender, captar no plano estético todas essas representações parciais si-

multaneamente: a imaginação "perde de um lado o que ganha de outro". Esse limite da compreensão estética é, então, a "medida fundamental, a maior esteticamente, da avaliação da grandeza". Representa um ponto máximo, um absolutamente grande subjetivo (estético) que, "quando o consideramos como medida absoluta relativamente à qual nada há que possa ser subjetivamente maior /.../, implica a Idéia do sublime e produz essa emoção que não poderia ser suscitada por nenhuma avaliação matemática da grandeza através de números" (§ 26).

Essa ligação estabelecida por Kant entre o sentimento do sublime e o limite da compreensão estética (o absolutamente grande subjetivo) levanta algumas dificuldades. Pareceu que o sublime se situava na tentativa que fazia a imaginação para "ultrapassar" o espaço, a fim de apresentar as Idéias da razão. Com efeito, nessa tentativa, o espírito fazia a experiência de uma finitude transcendental (experiência angustiante desse nada que é o espaço), ao mesmo tempo que a experiência de sua destinação (apresentação das Idéias). Porém, se nos fiarmos no § 26, não é a finitude transcendental que está em questão no sublime matemático: não é o próprio espaço que constituiria o limite intransponível entre o sensível empírico e o inteligível (limite que impediria a apresentação das Idéias). Ao contrário, estaria agora em questão uma finitude e um limite muito "subjetivos", "psicológicos". Para dizê-lo de outra maneira: o limite da "compreensão estética" é um limite que passa no próprio interior do sensível, que separa de algum modo um sensível claro e distinto (o que está "compreendido" antes do limite) e um sensível que se tornaria obscuro e confuso (para além do limite, com efeito, o que escapa à compreensão ainda é sensível). Mas então temos o direito de indagar o que existe de sublime nesse absolutamente grande subjetivo. Que haverá ali que evoque as Idéias da razão, se tudo se passa por assim dizer no interior do próprio sensível?

Essa dificuldade atinge seu ponto culminante no exemplo dado por Kant nesse mesmo § 26: o da Igreja de São Pedro em Roma. Quando o espectador nela entra "pela primeira vez", ele é tomado, como

nos diz Kant, por "uma espécie de embaraço": de fato, "ele experimenta o sentimento de sua impotência em apresentar a Idéia de um todo. Nisso, a imaginação atinge seu ponto máximo e, no esforço de superá-lo, cai em si e assim mergulha numa satisfação comovente". As dificuldades levantadas por esse exemplo são múltiplas. Por certo, a estrutura própria do mecanismo do sublime matemático parece muito presente: existe, por um lado, a "Idéia de um todo" que se procura apresentar, e, por outro lado, existe um esforço vão da imaginação. Porém, se examinarmos o exemplo mais de perto, veremos (o que era de se prever, dada a ligação que Kant estabelece entre o sublime e o limite subjetivo da compreensão estética) que o todo que se procura apresentar, longe de ser uma Idéia racional, é um todo sensível, uma totalidade já situada na natureza: a Igreja de São Pedro em Roma. De direito, por conseguinte, essa totalidade é apresentável, mesmo se de fato não seja apresentada num só lance de olhos; e mais: não é de modo algum inconcebível que essa Igreja possa ser apresentada numa única intuição (basta, talvez, achar o ponto de vista certo, exercitar a memória etc.). Aliás, o próprio Kant observa que o embaraço toma conta do espectador que penetra no local *pela primeira vez*. O que deixa pressupor que na segunda vez, ou talvez na terceira, esse sentimento venha a desaparecer ao mesmo tempo em que a Igreja (todo sensível) for apresentada.

No outro exemplo dado por Kant no início do § 26, o das pirâmides, o todo é aliás efetivamente apresentado, contanto que não nos situemos nem perto, nem longe demais. Em suma, se o limite da compreensão estética passa no interior do sensível, o que ultrapassa essa compreensão continua sendo "apresentável" (se já não é o efetivamente apresentado). Isto significa que a finitude, cuja experiência seria feita no sublime matemático (se nos fiarmos nesse exemplo), seria uma finitude que poderíamos qualificar de "psicológica", em oposição à finitude transcendental. Assim, já não se vê por que ela seria apavorante, nem tampouco como, a partir de um tal exemplo, é possível reencontrar esse sublime que apenas "concerne às

Idéias da razão". Se é verdade que o sublime é "suscitado pela insuficiência da imaginação na avaliação estética da grandeza para a avaliação da razão" (§ 27), o laço que une a avaliação estética e a avaliação racional parece ter-se perdido aqui. Longe de estarem em causa uma finitude transcendental (limite do espaço puro = nada) e uma totalidade racional (Idéia), parece que encontramos aqui uma finitude totalmente "subjéctiva", "psicológica" (limite da compreensão estética), e uma totalidade sensível (a Igreja).

Entretanto, estaríamos enganados se concluíssemos que Kant escolheu esses exemplos ao acaso, ou que se contradiz. Uma frase que afirma a ligação entre a avaliação estética e a avaliação racional talvez permita desfazer essa dificuldade: "... O maior esforço da imaginação na apresentação da unidade que será a da avaliação da grandeza é uma relação com o absolutamente grande..." (§ 27). Qual é a natureza dessa relação? Esta é a questão que Kant nos convida a resolver para compreendermos o sentido desses exemplos. A observação do § 26 explicita, aliás, o problema: "Exemplos do sublime matemático da natureza na mera intuição nos são apresentados em todos os casos em que ele é dado não tanto como um imenso conceito numérico e mais como uma grande unidade enquanto medida (a fim de abreviar as séries numéricas) para a imaginação. Uma árvore, que avaliamos segundo a grandeza do homem, dará seguramente a medida para uma montanha; e se esta tem cerca de uma milha de altura, poderá servir de unidade para o número que expressa o diâmetro terrestre, de tal modo que este possa tornar-se suscetível de ser intuído; o diâmetro terrestre servirá para o sistema planetário que conhecemos; este servirá para a Via Láctea; e a multidão não mensurável dos sistemas semelhantes à Via Láctea, chamadas nebulosas e que compõem entre si, provavelmente, um mesmo sistema, não nos impõe limite algum. Na avaliação estética de um conjunto tão incomensurável, o sublime situa-se menos na grandeza do número do que no fato de que chegamos, progredindo sempre, a unidades cada vez maiores".

O tipo de exemplo a que aqui se visa é, por con-

seguinte, muito diferente do anterior. Aqui, é o próprio espaço que constitui explicitamente o limite intransponível que no entanto deveria ser transposto para apresentar as Idéias. Isso confirma, portanto, a interpretação inicial: o sublime matemático é realmente uma experiência da finitude transcendental e não de uma finitude psicológica. Aliás, é notável que aqui não se faça alusão alguma ao limite da compreensão estética. Muito pelo contrário, a passagem de uma unidade menor para uma unidade maior parece poder prosseguir indefinidamente. O que se salienta é o próprio carácter ilimitado, infinito, de nossa finitude, o que também poderia ser expresso pela proposição: o espaço é uma "grandeza infinita dada".

Retornemos agora à nossa questão: qual é a relação existente entre o absolutamente grande subjéctivo da avaliação estética e o absolutamente grande da avaliação racional? Inicialmente, a resposta parece evidente: existe entre eles uma relação negativa, uma relação de malogro. A primeira não esgota a segunda, malogra em sua tentativa de ser-lhe adequada. Mas por quê? Será unicamente, como insinuaria o exemplo da Igreja, porque para além de um certo limite tudo se torna confuso e obscuro? No fundo, isto equivale a levantar uma outra questão: por que "tudo que a natureza como objeto dos sentidos contém para nós de grande" será "pequeno em comparação com as Idéias da razão" (§ 27)? Por que "toda medida da sensibilidade" será "insuficiente para as Idéias da razão" (§ 27)? Só a experiência do limite da compreensão estética não poderia ser suficiente para nolo assegurar (já que ela passa no interior do sensível). Portanto, ainda é preciso acrescentar a contribuição da "Estética Transcendental", segundo a qual o espaço é uma "grandeza infinita dada" e a natureza está no espaço. Só então o limite da compreensão estética pode ter algum sentido. De certo modo, ela é uma maneira inferior, psicológica, de experimentar a limitação estética espacial. Os exemplos do § 26 devem então ser compreendidos como *análogos* do sublime verdadeiro, já que a relação entre a Igreja e o limite da compreensão estética que causa o malogro da imaginação é *idêntica à relação entre a Idéia*

racional e o limite transcendental constituído pelo espaço, segundo uma proporção que poderíamos representar da seguinte maneira:

IGREJA (todo sensível)	=	IDÉIA (todo racional)
limite da compreensão estética (finitude psicológica)		limite espacial (finitude transcendental)

Assim, é só enquanto o limite da compreensão estética remete ao limite transcendental do espaço que ela pode evocar as Idéias e suscitar o sublime.

A RAZÃO, O SENTIMENTO E O BARROCO: O HUMANISMO ESTÉTICO

As poucas páginas que Kant consagra ao sublime na terceira *Crítica* mostram-se ricas de ensinamentos: mostram de maneira muito precisa como coexistem no interior da estética kantiana uma desconstrução do sistema da metafísica e simultaneamente um pensamento radical da finitude, do que sempre ultrapassa a representação e leva o nome, na filosofia contemporânea, de "diferença". Por isso, a estética de Kant, sem renunciar à razão, nem ao sentimento, aos quais confere um estatuto essencial no juízo de gosto, orienta-se resolutamente em direção do barroco, pelo menos enquanto essa arte do excesso consegue conter-se nos limites do "bom gosto" e assim conservar uma relação satisfatória (para o sentimento) com as Idéias (da razão): "... quando apenas se trata de manter um livre jogo das faculdades representativas (sob a condição, porém, de que o en-

tendimento não seja prejudicado), como nos jardins ornamentais, na decoração interior, nos móveis de todo estilo /.../ etc., a regularidade que se revela como coação deve ser evitada tanto quanto possível; daí o gosto pelos jardins ingleses, o gosto do barroco pelos móveis, que arrastam a liberdade de imaginação quase que até o grotesco, e é nesse desligamento de toda coação fundada em regras que se apresenta a oportunidade em que o gosto pode mostrar, nas concepções da imaginação, sua mais alta perfeição²⁵.

A obra da reflexão (do juízo reflexionante) é articular esses três momentos - a razão desconstruída, o sentimento e o excesso do Inapresentável - e por isso constitui o próprio do homem, como ser finito mas capaz de um pensamento do infinito. Este ponto foi energeticamente contestado.

Segundo uma tese aventada por J. F. Lyotard - ele acredita que sua tese se filie à interpretação de Heidegger e à sua polémica contra Cassirer -, "o pensamento de Kant não é um humanismo", como pensam os neokantianos, e é, aliás, "uma parada importante demais para ser deixada aos neokantianos"²⁶. A argumentação de Lyotard se apóia essencialmente numa leitura clássica da *Crítica da Razão Prática*, e em particular na distinção que ela faz entre o homem e os seres racionais finitos em geral: "Kant não se cansa de repetir que o homem não é o destinatário do imperativo categórico: este se dirige a 'todos os seres racionais finitos'. Como princípio puro da razão prática, a lei moral é, no sentido estrito, inhumana"²⁷. Deixemos passar a fórmula: por que não dizer mais simplesmente não humana ou supra-humana para designar a esfera de transcendência que se eleva - ninguém o contesta - acima do homem empírico? Também del-

25. E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. francesa p. 82. [Cotejamos as passagens deste texto de Kant citadas por Luc Ferry com a tradução feita por Rubens Rodrigues Torres Filho, cf. "Crítica da Faculdade de Julgar" em I. Kant, volume II, São Paulo, Editora Abril, 1980, coleção "Os Pensadores", p. 239. Se nossas traduções não coincidem exatamente com a do tradutor acima mencionado é porque preferimos, em geral, acatar o sentido da interpretação de Luc Ferry.]

26. Cf. *L'Autre Journal*, op. cit.

27. *Ib.*

xemos passar a banalidade da proposição que consiste em lembrar que a filosofia transcendental não se reduz à psicologia ou à antropologia. Resta a questão de saber o que significa a distinção entre o homem e os seres racionais finitos e precisar em que medida essa distinção ainda permite falar de um "humanismo kantiano" quando se evoca o pensamento do sujeito que se encontra posto em causa na teoria do juízo reflexionante.

Pois não há dúvida de que, no plano da *Crítica da Faculdade de Julgar* e por conseguinte no plano da estética, se trata do homem e exclusivamente do homem: "O agradável", escreve Kant, "tem valor até para os animais destituídos de razão. A beleza só tem valor para os homens, ou seja, seres de uma natureza animal, porém racionais, e isso não somente enquanto seres racionais (por exemplo, espíritos), mas ao mesmo tempo enquanto possuem uma natureza animal. O Bem, em contrapartida, tem valor para todo ser racional" (§ 5). Essa proposição, longamente desenvolvida no § 83 da terceira *Crítica*, bastaria por si só para legitimar o emprego do termo "humanismo" para qualificar a estética de Kant.

Mas é preciso ir mais longe: o estranho é que, a propósito da *Crítica da Razão Prática*, Lyotard atribua a Heidegger uma tese que não somente sempre foi a dos neokantianos, mas também constitui a principal crítica de Cassirer à interpretação heideggeriana de Kant. Este ponto merece ser destacado: não possui somente uma importância filológica, mas também leva à questão crucial do estatuto ocupado pela estética kantiana relativamente à segunda *Crítica*.

A interpretação desenvolvida por Heidegger em seu *Kantbuch* parte do princípio - aliás, correto - de que o pensamento de Kant é um pensamento - o primeiro na filosofia moderna - da finitude radical. Seja qual for o plano em que nos situemos na filosofia crítica (sensibilidade, entendimento, razão teórica, razão prática), o liame com uma *receptividade originária* não deve ser rompido - a imaginação, enquanto faculdade simultaneamente receptiva e espontânea, constitui o meio onde esse liame com a receptividade, portanto com a finitude, é tematizado enquanto tal. Em

consequência disso, no § 30 do *Kantbuch*, Heidegger se empenha em proporcionar uma interpretação da *Crítica da Razão Prática* que seja compatível com o projeto que ele descobre na primeira *Crítica*: para ele, trata-se de combinar um pensamento da finitude radical, ligado à imaginação transcendental, com um pensamento, "prático", da "dignidade do eu", da "possibilidade fundamental e total da existência autêntica". Ser-lhe-á preciso, pois, reencontrar, no plano da razão prática, um pensamento da *receptividade* pelo qual o liame com a finitude seja conservado. Daí sua interpretação do *respeito* pela lei moral como o análogo, no campo prático, do que é a intuição pura no campo teórico: longe de ser secundária relativamente à lei moral, sua recepção por um ser finito sob as espécies desse sentimento não psicológico que é o respeito "não poderia ser subsequente ou ocasional. O respeito pela lei [...] é em si um desvelamento de mim mesmo como eu agente"²⁸.

Essa interpretação - que Cassirer vai contestar (em sua resenha do *Kantbuch*: eis aí um texto que se deve ler para compreender o debate de Davos) - permite a Heidegger reencontrar, no plano da razão prática, a estrutura unitária, simultaneamente espontânea e receptiva, própria da imaginação: "A receptividade pura exprime-se na submissão [...], a espontaneidade pura, na livre imposição da lei a si mesmo; ambas estão originariamente unidas"²⁹. A consequência dessa interpretação é clara: a lei moral deve ter no homem sua *destinação*, e não no ser finito em geral. Com efeito, como lembra Heidegger no § 31 do *Kantbuch*, o homem, em Kant, é só uma espécie particular de seres racionais finitos, aquela em que a finitude está ligada à *sensibilidade* (a intuição, no plano teórico e, segundo Heidegger, o respeito, no plano prático). Porém, nada impede que se conceba uma finitude puramente racional, não sensível, que se expresse somente na diferença que separa o ser e o dever-ser: para um ser infinito, a lei moral pertence à ordem do Ser, para um ser finito, à do dever-ser, sem que essa

28. M. HEIDEGGER, *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. francesa Gallimard, p. 215.

29. *Ib.*, p. 216.

diferença esteja necessariamente ligada, para Kant, à sensibilidade, portanto, à finitude especificamente humana.

Ora, o que Heidegger deplora na segunda edição da *Crítica da Razão Pura* é muito precisamente o aparecimento dessa distinção que evidentemente conduz Kant a separar finitude e receptividade sensível, portanto, a tornar secundária a imaginação. Heidegger mostra, então, como Kant, obcecado pelo cuidado de separar a ética e a psicologia, vem a fazer, *infelizmente*, a distinção entre homens e seres racionais finitos, a afirmar que a lei moral vale também para estes últimos em geral - o que a torna independente do respeito e a subtrai, por conseguinte, da estrutura temporal da imaginação transcendental. Eis o que escreve Heidegger a este propósito: "É Incontestável que o problema da distinção entre um ser racional finito em geral e o homem como realização particular de tal ser passa para o primeiro plano na segunda edição da dedução transcendental"³⁰. E também: "Na segunda edição, Kant ampliou o conceito de um ser racional finito a tal ponto que esse conceito não mais se confunde com o de homem"³¹.

Teve essa ampliação - como pensa Cassirer (e também, sem suspeitar, Lyotard) - o sentido de "melhoramento", de uma vitória contra o psicologismo e o "antropomorfismo"? A resposta de Heidegger a essa questão também é muito explícita: "Pelo contrário, bem entendida, ela [a segunda edição] é ainda mais psicológica porque se orienta exclusivamente em função da razão pura tomada como tal"³². Portanto, não é o neokantiano Cassirer, como acredita Lyotard, mas sim o próprio Heidegger que não se cansou de criticar a distinção entre os dois tipos de finitude, a finitude sensível do homem e a finitude puramente racional do ser finito em geral. Mais que isso, Heidegger foi quem primeiro mostrou em que sentido essa distinção, contrariamente às aparências, podia ter por consequência uma recaída da segunda edição da *Crítica* na antropologia, enquanto conduz Kant a "pôr a ima-

30. *Ib.*, p. 225.

31. *Ib.*, p. 226.

32. *Ib.*

ginação no segundo plano e, por isso, a perder completamente de vista sua natureza transcendental"³³.

Querer-se-á mais uma prova, *a contrário*, de que é realmente o neokantismo que considera crucial a distinção incriminada por Heidegger e afirma que a lei moral se dirige aos seres finitos em geral e não somente ao homem? Basta ler a resenha que Cassirer faz do *Kantbuch* nos *Kantstudien*: Kant, escreve ele, "evitou cuidadosamente que o sentido de sua problemática transcendental recaísse no psicológico e que suas considerações ficassem confinadas no mero antropológico. Incansavelmente, ele afirma com muita força que toda análise que parta pura e simplesmente da natureza do homem perderá radicalmente de vista a idéia transcendental de liberdade e, em consequência, a fundamentação da ética. Com essa preocupação, é enunciada a tese kantiana tantas vezes ignorada e mal interpretada segundo a qual não se poderia chegar a uma concepção pura da lei moral sem tomar o cuidado de que ela deve valer, não somente para os homens, mas também 'para todo ser racional' em geral. Na verdade, aqui Kant não 'pensou nos queridos anjinhos', como censurou Schopenhauer, caçoando. Ele fala como um teórico da crítica e do método, para quem importa não deixar que 'se misturem' as fronteiras das ciências e que almeje distinguir clara e radicalmente entre a tarefa da ética e a da antropologia. E é esta, em suma, a verdadeira e essencial objeção que tenho a fazer contra a interpretação de Kant feita por Heidegger"³⁴.

Manifestamente, esse texto ficou esquecido para aqueles mesmos que hoje pretendem gerir a herança do que crêem ser a interpretação heideggeriana de Kant: é bastante saboroso ver Lyotard retomar, quase palavra por palavra, contra o neokantismo, uma argumentação tão tipicamente neokantiana da qual não hesitava Cassirer em fazer o verdadeiro ponto de clivagem com Heidegger. Isto prova, se fosse necessário, que o desprezo que os heideggerianos sempre tiveram pelos neokantianos foi acompanhado, no mais das vezes, de uma ignorância das peças essenciais

33. *Ib.*, p. 224.

34. Trad. francesa de Pierre Quillet, p. 72.

do debate. Por que um erro desses? Porque as imagens com que se cerca o debate de Davos e o *Kantstreit* pretende que, aos olhos de um rápido heideggerianismo, toda referência ao homem ou ao humanismo remeta inevitavelmente à Idéia de antropologia, portanto à metafísica da subjetividade. Ora, é bem conhecido, neokantismo = positivismo = metafísica da subjetividade, portanto, antropologia, CQD.

Mas, para além desse erro filológico, a posição adotada por Lyotard leva a perder de vista o que a interpretação de Heidegger, embora muito discutível, pode ter de filosoficamente fecundo. Como tentei mostrar em outro lugar³⁵, a Idéia de pensar a ética sem perder o liame com a temporalidade, portanto - Heidegger tem razão -, com o homem como lugar de uma finitude cuja estrutura é a da imaginação esquematizadora, nada tem de absurdo: bem compreendida, ela pode ter sua mais elevada formulação na *Crítica da Faculdade de Julgar*, em que, concebidas como princípios do juízo reflexionante, as Idéias da razão teórica e da razão prática conservam um liame indissolúvel, embora simbólico, com o estético, com a sensibilidade e a temporalidade entendidas como marcas radicais da finitude humana.

Ao termo desta análise, vemos como o "momento kantiano" pode legitimamente apresentar-se como uma grandiosa tentativa de articular as três tendências mais características do que aqui chamamos a pré-história da estética:

- O racionalismo conserva certos direitos aos quais podia aspirar na tradição clássica de Boileau; alguns, mas não todos. As Idéias da razão, tanto na teoria do belo como na do sublime, continuam realmente, em última instância, sendo os pólos fundadores do senso comum. O racionalismo não deixou de perder seu caráter dogmático e o projeto de uma ciência do belo, que finalmente recobre a *Arte Poética*, caduca ao mesmo tempo que se desvanece a tentativa de reduzir a beleza a uma simples apresentação

35. Esse foi todo o projeto de *Philosophie Politique*, II. Cf. também, "La dimension éthique chez Heidegger", in *Nachdenken über Heidegger*, Gerstenberg Verlag, 1980, e o último capítulo de *Pensamento 68 - Ensaio sobre o Anti-Humanismo Contemporâneo*.

sensível da verdade. Consequência inelutável: a estética, mesmo entendida como disciplina filosófica, deve renunciar à pretensão de estabelecer de uma vez por todas os critérios infalíveis do bom gosto. Quando muito, pode-se interpretar o senso comum como uma presunção em favor da grandeza de uma obra - supondo-se, no entanto, que não seja "ideológica".

- O sentimento reencontra assim o lugar que lhe era recusado pelo classicismo dogmático: enquanto a referência às Idéias permite fundamentar o senso comum, o papel que cabe à sensibilidade desempenhar é o de constituir a pedra de toque em virtude da qual lógica e estética se separam sem redução possível de um domínio ao outro. A tese cara a Bouhours, segundo a qual o Belo é tão indizível quanto imprevisível, reencontra os seus direitos - mesmo se, como obriga o criticismo, também ela se veja limitada em sua tendência radicalmente relativista.

- É isso que permite, por fim, fazer justiça igualmente às exigências da estética barroca: se o bom gosto clássico, em seu horror metafísico pelo excesso, "rói as asas do gênio", não deve mais entravá-lo a ponto de lhe impedir o voo. O Belo já não é aqui a imagem sensível da verdade, a imitação do que a natureza tem de essencial, de racional: é também e mesmo sobretudo por sua irregularidade e contingência com respeito às necessidades inerentes ao pensamento lógico que o Belo adquire uma estrutura própria, uma autonomia sem a qual não poderia haver o menor prazer estético. Como ocorre com o humor, o verdadeiro belo deve surpreender, sem o que jamais supera o quadro estreito de uma estética da perfeição onde o que é "bem pintado" permanece e sempre permanecerá a mil léguas do traço de gênio.

Assim, o momento kantiano revela-se o momento da fenda por excelência: fenda aberta na teologia de uma divindade que dispõe de seus satélites e mediatiza a comunicação entre as mônadas individuais amuradas em si mesmas; fenda aberta também na redução multissecular da sensibilidade a uma percepção confusa do mundo inteligível, a uma cópia deformada da verdade ideal. Fenda, enfim, na concepção do homem como criatura, como ser cuja finitude

deverá ser sempre desvalorizada diante de uma divindade cuja existência "em si" poderia ser demonstrada.

É essa abertura que a estética de Hegel devia esforçar-se, com uma grandeza sem dúvida inigualada, por ofuscar através da força do conceito.

CAPÍTULO IV O MOMENTO HEGELIANO: O SUJEITO ABSOLUTO OU A MORTE DA ARTE

A verdade é uma e no entanto é impossível contestar o fato de que existe uma multidão de sistemas filosóficos contraditórios entre si: "Nisso se apóia o argumento tão rasteiro que pretende, com ares de especialista, que a história da filosofia seja estéril, uma filosofia em contradição com outra, e que essa diversidade prove a inânia do empreendimento filosófico"¹. Com efeito, embora seja uma enorme banalidade, a objeção levantada pelo ceticismo não deixa de requerer uma resposta. Pior que isso: o filósofo sabe até demais, por tê-lo levado a sério, que o desafio lançado pela não-filosofia é dos que nos podem levar muito longe - constatação ainda mais irritante porque o problema não deixa de ser de uma extraordinária simplicidade: se a verdade deve ser a mesma para todos, como exige a razão humana, que estatuto atribuir a essa deplorável pluralidade?

Devemos, porém, reconhecer: "o argumento tão rasteiro" já preocupava Hegel muito antes de seu sistema ter assumido a forma definitiva, a única que lhe permitirá dar uma resposta satisfatória (a seu ver, entenda-se). Quando em sua juventude criou, em lena, com seu amigo Schelling, o *Jornal Crítico de Filosofia* (publicado em Tübingen em 1802/1803), Hegel consagrou a introdução do primeiro número a essa delicada questão. Intitulada: *Da essência da crítica filosófica em geral e em particular de sua relação com a situação atual da filosofia*, essa introdução pretendia precisar as condições nas quais a crítica poderia legi-

1. G. W. F. HEGEL, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, trad. française de Gibelin, Aubier, p. 115.

timamente separar o trigo do joio, isto é, não somente a filosofia da não-filosofia (das simples opiniões), mas também, no próprio interior do que merece o nome de filosofia, o verdadeiro sistema dos demais. A solução então considerada por Hegel não deixa de ter interesse: de inspiração schellinguiana, consiste em descrever a história da filosofia por analogia com a da arte, como a apresentação em diversas formas de uma única e mesma Idéia. Com isso, também a crítica de arte se torna o modelo da crítica filosófica: assim como a obra estética é a expressão ou a apresentação (*Darstellung* em alemão, *présentation* em francês) de uma Idéia numa forma sensível (cores, sons etc.), assim também a tarefa da crítica consiste em desvendar a Idéia, o significado, sob o significante manifesto, distinguir-se-á em cada sistema filosófico o conteúdo, o "núcleo racional", que é idêntico no fundo a todos os pensamentos dignos desse nome, e a forma contingente na qual está exposto.

O jovem Hegel pode crer, portanto, refutar o argumento dos céticos ao afirmar que somente a forma é variável, determinada historicamente enquanto dependente da cultura (*Bildung*) própria de cada época. A tarefa da crítica filosófica consiste "assim em quebrar a casca que impede o impulso interior de ver a luz do dia". A partir de então, não existe mais uma verdadeira contradição entre os diversos sistemas filosóficos, já que todos eles expressam, em última instância, a mesma Idéia. Sua diversidade aparente sustenta-se somente no fato de que, segundo as épocas e as culturas, o filósofo é obrigado a expressar suas idéias em uma forma relativa e contingente. Essa forma deve ser afastada pela crítica, situando-se no mais elevado ponto de vista filosófico, isto é, no ponto de vista de uma filosofia da identidade em que a forma de exposição, liberta por fim dos aspectos particulares próprios de tal ou qual cultura histórica determinada, é idêntica à Idéia da própria filosofia (definindo esse acordo entre fundo e forma a sistematicidade que em 1802 Hegel ainda crê ver realizada na filosofia de Schelling).

Pretender-se-á, talvez, não compreender o que aqui fundamenta as pretensões da crítica filosófica - assim

como, aliás, as da crítica de arte - à objetividade: com que direito estamos autorizados a afirmar que esta ou aquela obra expresse a Idéia verdadeira, ao passo que esta outra é apenas um tecido de opiniões sem verdade? A resposta de Hegel também é tomada de empréstimo a Schelling: sustenta-se na tese de que poderíamos nos apoiar na Idéia que está presente na obra para estilhaçarmos a forma defetiva, porque particular e ligada à cultura do tempo. Haveria, assim, uma "necessidade filosófica", ainda não satisfeita enquanto não houver passado para uma forma sistemática, e é nesta necessidade que a crítica poderá se fundamentar para se legitimar, ou seja, para não ser radicalmente exterior a seu objeto (sem o que ela se comportaria com relação a ele de maneira violenta, já que não reconhecida).

É bastante fácil perceber as fraquezas dessa primeira solução diante das exigências que mais tarde constituirão o sistema definitivo. Em primeiro lugar, mesmo se fundada desse modo, a crítica não escapa completamente do que Hegel, na Introdução à *Fenomenologia do Espírito*, designará como dogmatismo: realmente, é sempre do ponto de vista do conhecimento supostamente verdadeiro, portanto do sistema acabado, que a crítica se efetua - e é por isso que nunca chega verdadeiramente a ser uma crítica interna (a hipótese da "necessidade de filosofia" é, por assim dizer, uma homenagem do dogmatismo à virtude). Ainda mais grave: o argumento cético só é refutado com base numa visão da história da filosofia que simplesmente tem por inconveniente negar a historicidade como tal: se refletirmos bem, veremos que é histórico em cada sistema filosófico justamente o que, nele, é inessencial (o que está ligado à *Bildung*). Se todos os sistemas exprimem no fundo a mesma Idéia, quase não se vê o interesse que proporciona o desenvolvimento de sua diversidade no tempo, e a crítica, que neles separa o que pertence à ordem do conteúdo e o que é simples forma contingente, quase só tem por finalidade uma autojustificação.

Aqui reside, aliás, a verdadeira analogia com a esfera da estética: em 1801, Hegel ainda pensa a temporalidade da Idéia filosófica uma e eterna como a

expressão desta Idéia numa forma diferente dela (a *Bildung*), mas também diferente da temporalidade - ao passo que, no sistema definitivo, a Idéia filosófica possui seu próprio desenvolvimento, uma evolução *intrínseca* no decurso da qual desenvolve os diferentes momentos que desde o início estão nela contidos como em germe: aqui, a historicidade se tornou constitutiva da própria Idéia, já não é nem contingente, nem ligada apenas à forma exterior, mas muito necessária à vida da Idéia.

É importante que se compreenda bem, mesmo que apenas em seu princípio, essa ruptura decisiva no itinerário intelectual de Hegel: pois se, ainda em 1801-1802, a estética e a filosofia podem, em certa medida, ser postas no mesmo plano, já não é de modo algum assim a partir da *Fenomenologia* (para citar um ponto de referência pouco sutil, mas cômodo). Evidentemente, a Idéia do belo - que é e continuará sendo para Hegel a Idéia da verdade - também será "historicizada", permeada por uma evolução *interna*. Porém, a imensa diferença entre a estética e a filosofia será devida, apesar de tudo, ao fato de que a arte, como em 1801, continuará sendo pensada como a alienação (a "apresentação" ou a exposição) da Idéia do verdadeiro numa forma *exterior a ela* (o sensível), ao passo que a filosofia se tornará a expressão da Idéia no *pensamento*, portanto, por assim dizer, nela mesma. A crítica de arte conservará, por conseguinte, uma função idêntica àquela que ocupava em 1801: tratar-se-á sempre de demarcar um significado inteligível "por trás" de um significante sensível; e o belo continuará, neste sentido, sendo objeto de *interpretação*; em contrapartida, a filosofia, ao ignorar esse desdobramento do conteúdo e da forma, da Idéia e de sua expressão, se dissocia definitivamente do mundo da arte, *remetendo então este último a um estágio superado na ordem dos progressos do espírito*: com efeito, não vemos por quê, já que o essencial é a Idéia e o conteúdo, nos limitaríamos a apreendê-la através de uma forma deformante, a da sensibilidade, ao invés de apreendê-la em si e para si, tal qual ela é em si mesma. A morte da arte, tão espetacularmente decretada por Hegel, poderia muito

bem parecer um ranço de platonismo.

Porém, para ter certeza disso, ainda convém compreender em profundidade a verdadeira origem da distinção entre arte e filosofia. Ao reexaminar, nas *Lições sobre História da Filosofia*, o argumento cético tirado da pluralidade dos sistemas, Hegel lhe dá uma resposta inversa àquela desenvolvida em 1801: a história da filosofia não é mais pensada como um desenvolvimento da Idéia "em seu Outro" - numa forma exterior -, mas antes como um desenvolvimento interno, um autodesenvolvimento. Este último apresenta uma estrutura ternária cujo princípio verdadeiro é importante entender (os lugares-comuns acerca dos "três tempos da dialética hegeliana" são, no mais das vezes, apenas pára-ventos que dissimulam um pensamento de compreensão mais delicada do que parece).

O primeiro momento dessa trindade do desenvolvimento da Idéia é o *em-si* que Hegel gosta de comparar à *dynamis* aristotélica, isto é (pelo menos no plano que nos interessa agora), ao ser em potência, somente virtual. Segundo as imagens bem conhecidas (que recobrem uma argumentação lógica complexa concernente à categoria do "devir") o *em-si* pode ser comparado ao germe que contém em *potência* toda a riqueza da realidade vindoura. O segundo momento é o do *ser-aí* (*Da-sein*). O termo, em alemão corrente, designa muito simplesmente o *que existe*, o real particular da existência: essa segunda fase do devir da Idéia é aquela em que os elementos, as *determinidades* contidas virtualmente no germe, passam à existência. O terceiro tempo é o do *para-si*. Marca o retorno à unidade, a articulação num *sistema* das determinidades particulares da Idéia que foram desenvolvidas. Segundo a imagem que evocamos, o *para-si* pode ser comparado ao fruto que é o produto último do desenvolvimento e, simultaneamente, o portador de novos germes (de novos "em-si").

Compreende-se com facilidade, mesmo quando descartados os pormenores, que a aplicação dessa estrutura lógica ao problema levantado pelo argumento cético proporciona uma solução completamente diferente daquela que consistia em fazer da crítica de arte o modelo da crítica filosófica para extrair a

Idéia de sua ganga irracional: aqui, não somente a pluralidade dos sistemas já não é uma objeção contra a idéia de verdade, mas, no limite, é a ausência de tal pluralidade que constituiria uma objeção. Pois essa pluralidade, como já se terá entendido, corresponde ao segundo momento do desenvolvimento da idéia, momento do ser-aí em que as determinidades múltiplas se encarnam na *existência* dos sistemas filosóficos particulares. Uma vez recuperada no "para-si", essa pluralidade aparecerá, por fim, como o que ela é: um sistema, a bem dizer: o sistema da filosofia, de que faz parte integrante a historicidade. Com Hegel, a história da filosofia termina por se tornar ela própria filosófica, já que se confunde pura e simplesmente com o autodesenvolvimento do sistema completo das determinidades do pensamento. Com efeito, existem de fato - os célticos têm razão em certo sentido - muitos "sistemas" filosóficos que se contradizem; também é preciso acrescentar que o verdadeiro sistema, o único que merece esse prestigioso nome, não é nada de exterior a eles. Confunde-se, pelo contrário, com sua articulação.

Consequência dessa temporalização da idéia de verdade: se a história da filosofia, ao contrário da história da arte, não é mais o relato das encarnações sensíveis de uma idéia, se, pelo contrário, seus diferentes momentos, lógicos e necessários, são os do autodesenvolvimento dessa idéia, já não cabe interpretar as obras que demarcam seu itinerário: "Acerca de todo objeto", escreve Hegel, "podemos indagar qual é sua significação; assim, a propósito de uma obra de arte, o que significa sua forma, em matéria de língua, o que significa uma expressão /.../ etc. Estamos assim diante de dois elementos, um exterior, outro interior, um fenômeno perceptível, objeto de intuição, e uma significação que é precisamente a idéia. Ora, como [na história da filosofia] nosso próprio objeto é a idéia, não há aí duas coisas diferentes, mas sim a idéia é o que é significativo por si mesmo"².

Evidentemente, no sistema definitivo, a idéia do belo será, também ela, historicizada. De qualquer modo,

a arte conservará o estatuto de uma apresentação de seus diferentes momentos numa forma sensível e, como tal, não poderá pretender à mesma dignidade que a filosofia. Assim é que, para além de Kant, o hegelianismo realiza um certo retorno à desvalorização leibniziana do mundo sensível.

A TEODICÉIA REVISITADA

A *estética* hegeliana desenvolve-se no interior de uma metafísica que ainda permanece, no fundo, presa a um individualismo monádico, cujos quadros deveriam, no entanto, ser rompidos, como já pressentia a *Aesthetica* de Baumgarten, para assegurar ao sensível sua autonomia e fundar o espaço intelectual de uma verdadeira filosofia da arte. Tanto isso é verdade que se poderia sem dificuldade desvendar, até mesmo na estrutura mais íntima do sistema, a obra dos cinco princípios constitutivos da *Monadologia* - surgindo a afirmação da "morte da arte" como que inscrita *a priori* na arquitetura de uma harmonia preestabelecida, que sem dúvida a introdução da dialética e da historicidade aperfeiçoa, mas não chega a modificar de maneira decisiva. Alguns indícios, apenas:

1. O *princípio de identidade*: entendido em seu sentido leibniziano, continua secretamente a definir a *individualidade* do que Hegel chama, em sentido amplo, "determinidades" (*Bestimmtheiten*) do pensamento - quer se trate das diferentes figuras do Espírito, da consciência ou das categorias da lógica. Para ser totalmente explícito, poder-se-ia dizer que essas determinidades são, no interior do sistema, o análogo exato do que são as mônadas na teodicéia: cada momento - tenha-se em mente, por exemplo, as etapas da consciência na *Fenomenologia* - representa um pon-

2. *ib.*, pp. 115-116.

to de vista, uma perspectiva parcial de um conjunto que, contemplado do ponto de vista de Deus ou do filósofo, se vê integrado (no sentido matemático) numa totalidade harmoniosa.

2. O princípio de razão: rege o encadeamento das determinidades monádicas, até os mínimos pormenores. Também aqui a *Fenomenologia* pode servir de modelo: não somente cada etapa da experiência por que passa a consciência ingênua produz literalmente a etapa seguinte, mas também, quando, angustiada pela descoberta das contradições que permelam sua visão de mundo, ela tenta desesperadamente mantê-la procurando sistematicamente todas as posições de recuo possível, é de ponta a ponta guiada nessa operação pelo princípio de que não deve abandonar sem razão o saber que detém ou crê deter. De um modo mais geral, dir-se-á que é a percepção de uma contradição dialética que fornece a razão suficiente da passagem de uma para outra determinidade.

3. Assim, a continuidade na integração dos diferentes momentos, ou pontos de vista, é garantida: assim como a *Monadologia* ignora a existência do vazio (não existem saltos na natureza), o sistema também se mostra sem falhas e a distância que separa uma determinidade de outra é infinitamente pequena.

4. Pelo mesmo motivo, o sistema não poderia multiplicar mais as entidades sem necessidade: jamais serão encontradas, pois, no interior desse processo divino que é o autodesenvolvimento da Idéia, duas etapas perfeitamente idênticas. Do contrário, elas seriam indiscerníveis e constituiriam apenas uma mesma e única determinidade.

5. Como o mundo leibniziano, o sistema conforma-se, então, em todos os pontos, ao princípio do melhor: contém o máximo de determinidades integradas no interior da figura mais econômica, mais elegante: a figura da circularidade.

Objetarão talvez contra essa comparação que ela oculta a dimensão da História, dimensão que Hegel, evidentemente, acrescenta à monadologia leibniziana. Aceitamos a objeção. No entanto, ela não deve ocultar o fato de que, do ponto de vista estético, a

concepção hegeliana da temporalidade retoma a de Leibniz, ao impedir igualmente que não se considere o sensível como um inteligível confuso. Limitar-me-ei, também aqui, a demarcar alguns indícios dessa continuidade.

Já sugeri como Kant fundamentava a autonomia da sensibilidade na teoria das intuições puras. É preciso voltar a isso para compreender melhor em que o pensamento hegeliano do tempo permanece estranhamente pré-kantiano. Tudo o que se propunha a "Estética Transcendental" era, contra os leibnizianos (contra o princípio dos indiscerníveis), separar do conceito a intuição sensível: nesta perspectiva, Kant definiu o tempo (e o espaço) como "totalidades infinitas dadas". Com efeito, para ele, era preciso distinguir cuidadosamente entre o tempo estético e o tempo conceitual: o tempo estético caracteriza-se pelo fato de que nele a totalidade precede as partes (não se pode conceber um momento do tempo sem pensá-lo imediatamente no horizonte de uma totalidade indefinida de instantes). Ao contrário, o tempo conceitual - por exemplo, o tempo da história dos progressos científicos - deve ser concebido como uma soma de partes (as etapas da ciência) que, idealmente (no plano das idéias tais como as imagina a metafísica), deveria terminar por constituir uma totalidade. É ao preço de uma tal distinção, e somente por ela, que Kant pôde opor qualitativamente o sensível e o inteligível, onde Leibniz apenas conseguia fazer do primeiro um epifenômeno do segundo. Foi também a esse preço, e somente a esse preço, uma vez ganha, contra o conceito, a autonomia da sensibilidade, que Kant pôde finalizar o projeto de Baumgarten, impossível de ser realizado no interior da metafísica leibniziana.

Ora, de modo paradoxal - contrário à idéia aceita segundo a qual Hegel seria o grande introdutor da historicidade na filosofia - sua concepção da temporalidade marca um duplo retorno à integração leibniziana do tempo no conceito:

1. Uma das consequências da distinção kantiana entre o conceito e a sensibilidade era que o tempo e o espaço deviam ser pensados como quadros vazios, embora não pudessem jamais ser percebidos co-

mo tais. Em sua vontade de recuperar a totalidade do que está no conceito, Hegel retoma, contra Kant, a Idéia de que o tempo, segundo a célebre fórmula de Leibniz, "só se concebe através do pormenor do que muda". Esta tese é visível ao nível do conjunto do sistema, em que a temporalidade é definida como "o conceito que está aí": ela se reduz, portanto, ao desenvolvimento "inteligível" das diversas determinidades da Idéia, de sorte que, como em Leibniz, do ponto de vista de Deus ou *für uns*, para nós filósofos que conhecemos a verdade, a temporalidade é apenas uma aparência: no fundo, é apenas a maneira confusa com que o sujeito finito, o sujeito de reflexão, apreende o desenvolvimento de determinidades que, em si, existem desde toda a eternidade. Esta tese, que fundamenta a distinção entre o efetivamente real e o contingente, também está presente num momento chave da dialética lógica, já que sustenta a primeira categoria fundamental da lógica do Ser: a categoria do devir. Porque o devir puro é Impensável (ou se se quiser: o tempo estético e não conceitual), deve-se imediatamente pensá-lo como devir de *alguma coisa*. Portanto, já de saída, desde as primeiras páginas da *Lógica*, se vê reabilitada a concepção leibniziana do tempo estético como pura ilusão da finitude, fadada enfim a ser superada na perfeição do ponto de vista divino.

2. Devemos, porém, ir mais longe: é toda a estrutura ontológica da teodicéia leibniziana que pode ser reencontrada na filosofia hegeliana da história. Hegel, aliás, nunca fez disso um mistério: a *Razão na História* chegará até mesmo a definir o conjunto do sistema como um simples aprofundamento do que já estava em germe em Leibniz: "Nossa meditação", escrevia ali Hegel, "será, pois, uma teodicéia, a justificação de Deus que Leibniz havia tentado metafisicamente à sua maneira e com categorias ainda indeterminadas".

Dessa revalorização do ponto de vista de Deus relativamente ao do homem decorrem duas consequências fundamentais para compreender o lugar *inferior* ocupado pela estética na obra de Hegel.

1. Paradoxalmente, Hegel não escapa da figura monadológica do individualismo moderno: não é por

nenhum acaso, neste sentido, que sua filosofia da história não somente encontra sua fonte metafísica na teodicéia leibniziana, mas também ganha sua expressão perfeita, no plano da teoria política, na famosa "mão invisível" dos liberais. Que Hegel tenha também criticado o estado liberal em nada diminui a similitude de estrutura que liga a "astúcia da razão" e a "mão invisível": a comunicação estética volta a ser, por conseguinte, uma comunicação *mediata*: é na Idéia estética, ela própria aparentada à verdade, que os espectadores podem reconhecer-se, e é por intermédio de um sistema (de uma harmonia preestabelecida) que eles se comunicam entre si.

2. A autonomia da sensibilidade relativamente ao conceito desvanece-se - pelo menos enquanto ela não se confunde com uma pura e simples contingência: como testemunha o *Conceito Preliminar* da *Enciclopédia*, a intuição é uma faculdade ainda embrionária, fadada a captar apenas de maneira confusa o que só a razão pode verdadeiramente pensar. Correlativamente, a arte só pode ser um meio, também inferior, de apreender a verdade da Idéia, em suma, uma "*gnosilogia inferior*". E, assim, trata-se de questionar todo o esforço tentado pela *Crítica da Faculdade de Julgar* para romper com o classicismo - é isso o que no fundo significa, como veremos, a afirmação hegeliana da superioridade do belo artístico sobre o belo natural.

A CONTRA-REVOLUÇÃO COPERNICANA: BELEZA ARTÍSTICA OU BELEZA NATURAL ?

Não raro se criticou Kant por seu relativo desinteresse, ou até sua falta de gosto pela beleza artística. Mesmo em sua língua original, fazem sorrir os versos de Frederico, o Grande, citados no § 49 da

Crítica da Faculdade de Julgar como um dos pilares do gênio artístico. As passagens consagradas à classificação das belas-arts são sem dúvida profundas, mas em vão procuraríamos nelas vestígios de uma autêntica cultura estética. Sem sombra de dúvida, neste ponto os *Cursos* de Hegel mostram-se bem superiores à terceira *Crítica*. De resto, a maneira como Kant vincula "o privilégio da beleza natural sobre a beleza da arte" ao fato de que ele "está de acordo com a maneira de pensar esclarecida e séria de todos os homens que cultivaram seu sentimento moral" (§ 42), parecerá hoje, no melhor dos casos, bem antiquada. Por: do ponto de vista da própria filosofia transcendental, o argumento parece totalmente empírico e, em certa medida, bastante fraco. O mundo está cheio de gente muito séria e muito respeitável que coloca a beleza artística muito acima da beleza natural. Em resumo: muitos intérpretes acreditaram poder tirar a conclusão de que aí estava o calcanhar de Aquiles da estética kantiana.

Começando pelo próprio Hegel. Desde a primeira página da introdução de seus cursos, a tese kantiana é invertida: com efeito, Hegel salienta que o objeto da estética não é o domínio do belo em geral, mas sim unicamente o domínio da beleza artística. Aliás, não é certo que o qualificativo "belo" possa ser aplicado, em sentido próprio, a seres naturais. E mesmo que essa licença poética fosse permitida, seria preciso afirmar que o "belo artístico se situa bem acima da natureza". A justificação dada por Hegel a essa inversão do kantismo não deixa de ser interessante: se a beleza artística é a única que conta é "porque foi ela que nasceu do espírito e que foi por ele restituída"; ora, "quanto mais o espírito e suas produções se situam acima da natureza e de seus fenômenos, mais a beleza artística se eleva acima da beleza natural. Mais que isso: considerado de um ponto de vista formal, mesmo um pensamento sem interesse, tal como passa pela cabeça de qualquer um, situa-se acima de toda produção natural, pois nesse pensamento a espiritualidade e a liberdade estão sempre presentes". Quem poderia contestar que o humano é superior ao inumano e que, assim, foi por uma ingenuidade mul-

to estranha ou até por um surpreendente desinteresse pela cultura que a *Crítica da Faculdade de Julgar* não percebeu a evidente superioridade da arte sobre a natureza?

A questão das relações entre os dois tipos de beleza é, na verdade, muito mais complexa do que parece. Querendo julgar apressadamente, corremos o risco de errar o alvo e não ver, por exemplo, que o verdadeiro contemporâneo da arte não é quem cremos e que o "privilégio" da natureza talvez seja, segundo um paradoxo que merece que nele nos detenhamos, o melhor meio, senão o único, de salvar a arte da inevitável enfermidade de que sofre no interior do classicismo. Se a beleza apenas é a expressão sensível da verdade, se essa expressão é por sua vez plenamente controlada por um sujeito (o artista), a arte será sem dúvida superior à natureza, pois é mais apropriada à realização dos fins que são desde então atribuídos à beleza. Assim, porém, também vemos mal como ela poderia não ocupar um lugar inferior ao da ciência ou da filosofia, que supostamente nos franqueiam um acesso mais direto e mais confiável à "coisa mesma". Nessa primazia concedida à natureza sobre o artifício, é verdade que uma parte da beleza é subtraída ao poder do espírito, mas também é com isso que a estética pode esperar não ser reduzida a uma "teoria do conhecimento inferior", ou até a uma simples receita que indica os meios capazes de comunicar ao entendimento comum verdades abstratas demais para serem compreendidas por ele no único plano que, no entanto, conviria: o da verdadeira especulação.

Para melhor compreender este paradoxo, é preciso ter em mente os motivos que conduzem Kant à tese de que a beleza deve antes de mais nada comportar um elemento natural, independente do espírito humano. Sabemos que o objeto belo é o que, embora puramente sensível (*natural*), suscita em nós um acordo intelectual das faculdades análogo ao que se exigiria para que as idéias fossem enfim realizadas. O que a razão exige, com efeito, é que a natureza e o espírito sejam reconciliados tal como o seriam do ponto de vista de uma ciência acabada ou, o que

dá no mesmo, de um entendimento infinito, onisciente, como deve ser o entendimento divino. Porém, para proporcionar qualquer interesse, também é preciso que essa reconciliação entre natureza e espírito venha da própria natureza. Podemos dizer do objeto belo que ele é o objeto que evoca em nós a idéia de Deus. Mas para que essa idéia seja "reavivada em nós", como também diz Kant, convém justamente que esse acordo entre natureza e espírito exigido pela razão não seja *forjado*: não poderia ser artificialmente produzido, do contrário, ele perderia todo o seu encanto, a saber, sua contingência, sua naturalidade, o fato de não ser produto de nossa vontade. O que no belo apraz à razão decorre muito precisamente da seguinte contingência: por exigir que afinal a natureza se conforme às leis do entendimento é que a razão fica, por assim dizer, feliz em ver que alguns objetos manifestem, independentemente de nós, *sem que os obriguemos a isso*, algo como um "rastro" (§ 42) ou um começo de satisfação desse imprescritível requisito. Para o belo vale dizer o mesmo que para o humor: nunca pode ser completamente "feito de propósito".

Não é pouco o que está em jogo nessa tese. No plano filosófico geral, está em jogo toda a diferença entre reflexão e determinação: o juízo reflexionante sempre supõe que o acordo entre a natureza e o espírito seja em seu princípio *contingente*, portanto natural, uma vez que vai do particular ao geral e não o inverso. A esse preço, e somente a esse preço, é que o objeto belo continua sendo para nós sempre uma *surpresa*. No plano da estética, entendida como uma disciplina específica, é a problemática central do classicismo que se vê, de passagem, afastada: já que a beleza não diz respeito ao juízo determinante, não pode existir "arte poética", uma ciência do belo que *determine* tanto as regras gerais da produção da beleza como seus justos critérios de aplicação.

Isso é o que tentam expressar os célebres exemplos em que Kant denuncia como inestético o procedimento da imitação. Como Leibniz, Kant admira a beleza dos insetos e das flores: nos desenhos simétricos de rara complexidade que por vezes ornaram as asas

dos escaravelhos e borboletas, na extraordinária diversidade das cores, a natureza tem todas as aparências da arte. Dir-se-ia que a natureza faz de propósito, de maneira final, e é precisamente por não ser assim (a natureza não tem intenções) que a razão humana pode experimentar algum prazer em ver confirmadas, por pouco que seja, algumas de suas exigências, mesmo as mais irrealizáveis. Contudo, é notável que se "tivessem secretamente enganado" o enamorado do belo "e tivessem plantado na terra flores artificiais (que se podem fabricar muito parecidas às flores naturais) ou colocado nos galhos das árvores pássaros artisticamente esculpidos e se então ele descobrisse a fraude, o interesse imediato que antes tinha por essas coisas logo desapareceria", pois "o pensamento de que a natureza foi quem produziu essa beleza" (§ 42) é o único suscetível de fundamentar nosso interesse imediato pela *existência mesma* da coisa bela. Kant insiste nisso em diversas ocasiões: "Esse interesse que sentimos aqui pela beleza exige absolutamente que se trate da beleza da natureza e desaparece inteiramente tão logo notemos que nos enganamos" (*ib.*). Assim, "nada é mais delicioso, para os poetas, do que o belo e encantador canto do rouxinol numa solitária vegetação por uma calma noite de verão sob a doce luz da lua" (*ib.*). Porém, se nos disserem que um "jovem traquinas que sabe imitar perfeitamente" o rouxinol nos enganou, o que nos parecia belo alguns instantes antes se tornará "insuportável".

O exemplo do rouxinol é, sem dúvida, um dos trechos mais famosos da terceira *Crítica* - talvez seja, também, um dos mais mal compreendidos: Hegel comentou-o e muitos depois dele concordam em ver nele o sinal de uma ingenuidade muito grande, até mesmo de uma lamentável falta de gosto - como se, aqui, o essencial fosse de ordem biográfica. Como se se tratasse de dar provas de uma cultura de historiador da arte! O propósito é, evidentemente, bem diferente: o que ele se propõe *atestar* é o fato de que só o que é exterior à subjetividade humana; portanto *natural*, pode ser chamado belo, se, pelo menos, *recusarmos-nos a confundir pura e simplesmente beleza e verdade, arte e ciência*. Pois se trata também, ne-

gativamente, da arte e do fato de não a podermos reduzir nem à imitação da natureza, nem à aplicação de uma simples *técnica* que permita realizar com *perfeição* os fins que se propõe ilustrar. A arte autêntica deverá, por conseguinte, comportar uma parte de naturalidade, um elemento que escape ao controle da subjetividade e da consciência dos objetivos que essa subjetividade pode atribuir-se na arte. Se quisermos evitar os escolhos do classicismo de um Balleau, precisamos, portanto - este é o sentido profundo da alusão ao pequeno rouxinol -, resolver o seguinte paradoxo: como pode a arte propor-se, simultaneamente, a fins conscientes, visar de modo explícito à realização de uma certa forma de beleza e, no entanto, ainda pertencer à natureza de modo tal que não se reduza à realização tecnicamente bem sucedida de uma "boa idéia" (de alguma "verdade de razão")?

A essa estranha equação responde a teoria do gênio. A arte, na perspectiva anticlássica de Kant, nos põe frente ao seguinte dilema: "Ou é uma tal imitação da natureza que leva mesmo à ilusão e, neste caso, é enquanto beleza natural (considerada como tal) que produz efeito; ou então se trata de uma arte dirigida de maneira visível para a nossa satisfação", mas então "a arte só pode ser interessante por sua finalidade e nunca em si mesma" (§ 42). É precisamente desta alternativa que Kant pretende libertar a arte, ao nela introduzir, com sua concepção da genialidade como talento *natural*, a primazia da natureza sobre o espírito consciente de si e das regras que deveriam ser aplicadas. As uvas de Zéuxis - conta Platão que eram tão bem imitadas que passarinhos vinham bicá-las - só têm beleza, se é que a tinham, enquanto cópias; assim, é fácil compreender que preferamos o original - a não ser que confundamos a arte com uma mera execução técnica. Porém, na outra hipótese evocada pela passagem que acabamos de ler, a arte não está em melhor situação: com efeito, se o que importa, como ocorre no classicismo, é "agradar, antes de mais nada", apresentando de modo espiritual belas idéias morais, claro está que a finalidade e o valor da arte ficam de novo fora dela: também

aqui, a arte é apenas um instrumento, um veículo, em si mesmo secundário, de uma comunicação cujos termos estão alhures.

Eis então o essencial da tese kantiana sobre a arte: "A natureza seria bela se, ao mesmo tempo, tivesse a aparência de arte; e a arte só pode ser chamada bela se estivermos conscientes de que se trata de arte e, no entanto, essa arte nos aparece como natureza" (§ 45). Não se poderia ser mais claro: já que a beleza reside em certa reconciliação entre natureza e espírito, já que essa reconciliação só tem interesse para a razão humana se for uma feliz surpresa, um acordo imprevisível e contingente, é preciso, quando se trata da beleza natural, que a natureza nos provoque espanto assemelhando-se ao espírito, *portanto, tendo a aparência de arte*; e quando se trata da beleza artística, é preciso que através do gênio reconheçamos no produto acabado a obra da natureza: "Da mesma forma, a finalidade nos produtos das belas-artes, embora seja intencional, não deve aparecer como tal... A regra escolar não deve transparecer; em outros termos, não devemos mostrar algum vestígio que indique que o artista tivesse a regra diante dos olhos e que esta impusesse grilhões às faculdades de sua alma" (§ 45). Contrariamente ao que pensam os clássicos, a arte não diz respeito ao conceito de perfeição: não se trata de bem expor uma boa idéia, mas sim de *criar inconscientemente* uma obra inédita, radicalmente nova e no entanto imediatamente dotada de significação para todos.

Compreende-se, assim, que Kant retome certos aspectos da estética do sentimento, ou até da arte barroca: não somente o verdadeiro gênio é inconsciente - o que nele constitui uma parte de naturalidade, sem a qual as belas-artes seriam apenas artes aplicadas -, mas também as regras que inventa à medida que as vai utilizando são tão *misteriosas* para ele quanto para o espectador: "O próprio criador de um produto que deva a seu gênio não sabe como nele se encontram as idéias que se relacionam com esse produto" (§ 46). A "idéia estética" que guia o gênio não se concebe nem se enuncia claramente: "expressão alguma que designe um conceito determina-

do pode ser encontrada para ela"; ela "dá a pensar em mais de um conceito muitas coisas indizíveis cujo sentimento anima a faculdade de conhecimento" (§ 49). O artista de gênio não obedece, pois, a regras: inventa-as, e o milagre da arte decorre de que essa invenção inconsciente, *portanto natural*, tem imediatamente sentido para outrem, e isso em virtude dos mesmos princípios que faziam do belo natural um vestígio simbólico das *Idéias* de razão. O belo artístico revela-se assim o análogo exato do belo natural no homem. Eis por que é essencial afirmar, contra o classicismo, que a regra da arte, na medida em que há uma regra da arte, "não pode ser expressa em nenhuma fórmula para servir de prescrição" (§ 47).

Guardadas as devidas proporções, ocorre na arte o mesmo que no humor: diz respeito a um dom natural que não se ensina, que é, pois, puramente *original* e no entanto *comunicativo* por produzir imediatamente um "senso comum". Podemos aprender a técnica própria de cada arte particular, assim como podemos aprender a contar "piadas": tal aquisição laboriosa não seria capaz de transformar seja quem for em artista ou em humorista. Entre restituir o que é da ordem da memória e, como tão bem se diz, ter *senso* de humor, existe um abismo que nenhum esforço poderá preencher. Querendo ou não, é essa a "verdade estética" que a primazia do artificial sobre o natural ameaça fazer-nos esquecer com sua muito cartesiana vontade de reintegrar o belo na órbita dos poderes do espírito. É precisamente por essa via de um classicismo renovado que a crítica de Kant devia inevitavelmente conduzir a estética hegeliana.

RUMO A UM NOVO CLASSICISMO: A TRIPLA HISTORICIDADE DA ARTE COMO APRESENTAÇÃO SENSÍVEL DO VERDADEIRO

Evitemos inicialmente um mal-entendido ligado à ambigüidade da palavra classicismo: não pretendo designar por esse termo nem a arte grega, como faz Hegel, nem mesmo as obras mais marcantes do século XVII francês, mas sim a *doutrina estética*, de origem cartesiana, segundo a qual a arte teria por principal função representar as verdades de razão no elemento exterior a elas, mas acessível ao entendimento comum, que é a sensibilidade. No classicismo assim entendido, torna-se claro que o momento central do belo é a *Idéia*, sendo o elemento sensível apenas um meio, por essência inadequado, no interior do qual a verdade se torna *perceptível* de modo *prazeroso*. Vimos como a *Arte Poética* de Boileau constituía uma das primeiras grandes tematizações intelectuais daquela precedência bem "clássica" do conteúdo ideal da arte sobre sua forma sensível; dissemos igualmente como, em Boileau, essa representação do belo se fazia acompanhar de uma pretensão da arte à eternidade: já que a verdade só poderia ser una e intemporal, já que a humanidade a que se dirige através das formas estéticas possui uma essência intangível e invariável, a arte não poderia passar por progressos históricos semelhantes aos que abalam o mundo da ciência.

A originalidade da estética hegeliana decorre justamente da inversão desse postulado: porque a verdade tem uma história - ou, melhor dizendo: é ela própria história -, a arte, como apresentação sensível

dessa verdade, deve também ingressar na esfera da historicidade. Existirão, pois, "etapas" da arte, assim como existem etapas no desenvolvimento das figuras da consciência tal como descrito na *Fenomenologia*, ou no desenvolvimento da Idéia lógica ou das diversas formas do espírito (às quais, aliás, a arte pertence). Mas - esta é a tese que gostaria de explicitar aqui -, o classicismo, que a estética kantiana se esforçara por derrubar, não se vê em nada modificado em seu princípio: pois, embora se tenha tornado histórica, a verdade continua tanto quanto antes sendo o momento essencial de uma obra de arte que continua a ser concebida como apresentação sensível do verdadeiro, de modo que se poderia dizer que se o hegelianismo constitui, no plano metafísico, uma historicização da teodicéia leibniziana, ele se mostra, no plano estético, um *classicismo historicizado*.

A fórmula, contudo, não poderia substituir uma explicação: as modalidades dessa historicização do Belo são, na estética hegeliana, de tão grande profundidade que, ao segui-las, compreendemos verdadeiramente o lugar supremo a que a arte pode pretender num sistema metafísico no interior do qual está fadada a ocupar uma posição inferior. A *Aesthetica* de Baumgarten e a *Crítica da Faculdade de Julgar* tentavam, contra a redução leibniziana da sensibilidade ao inteligível confuso, contra o primado do ponto de vista de Deus sobre o da finitude humana, fornecer à estética seus títulos de nobreza: era preciso, por conseguinte, assegurar-lhe a autonomia de seu objeto. Ao introduzir a historicidade no interior da verdade, Hegel pretende restabelecer essa primazia do divino e do inteligível. Em consequência disso, a esfera da estética, que no entanto havia nascido da legitimação do sensível, deve também ser reintegrada ao conjunto do sistema. A filosofia da arte deve, portanto, abarcar seu objeto para melhor aniquilá-lo ou, se quisermos ser completamente justos: para melhor garanti-lo no papel subalterno de que jamais deveria ter saído.

Que a estética de Hegel retome o tema fundamental do classicismo é o que confirmam de modo extremamente claro as modalidades pelas quais ela define a destinação suprema da arte: segundo a in-

trodução aos cursos sobre estética³, esta é atingida "quando a arte está situada na mesma esfera onde estão a religião e a filosofia, para ser apenas uma maneira de exprimir e de levar à consciência o divino, os interesses mais profundos do homem, as verdades mais vastas do espírito... A arte tem essa destinação em comum com a religião e a filosofia, mas de tal sorte que apresenta de maneira sensível mesmo o que é mais elevado e assim o aproxima do modo de manifestação próprio da natureza, dos sentidos e da sensação"⁴.

Hegel nunca deixou de repetir: "a arte tem por objeto a apresentação da verdade". Portanto, longe de ser uma pura ilusão, como poderia levar a crer certa tradição platônica, a arte possui uma meta idêntica à da religião e da filosofia, e mesmo se a verdade é apresentada sob a forma de fenômenos, das manifestações sensíveis que são as obras, convém "atribuir a esses fenômenos da arte uma realidade (*Realität*) bem mais elevada e uma existência (*Dasein*) bem mais verdadeira do que a realidade (*Wirklichkeit*) quotidiana" (I, p. 22). Pois, Hegel insiste neste ponto em muitas passagens de seus cursos, a apresentação sensível da verdade deve ser feita na bela obra, de tal sorte que os dois momentos em presença não se inter-relacionem de maneira arbitrária, mas sim, pelo contrário, em sentido mais forte, de maneira conve-

3. Duas explicações filológicas se impõem. A primeira concerne à tradução francesa: é tão deficiente que tive de renunciar a fazer-lhe referências. Portanto, é a minha tradução que se lerá nas citações - mera tradução de trabalho, que visa apenas à fidelidade, sem buscar elegância. Em segundo lugar, é preciso lembrar que, no essencial, conhecemos a estética de Hegel apenas através dos apontamentos de cursos reunidos por seus alunos e publicados pela primeira vez por um deles, H. G. Otho, em 1835, sendo reeditados em 1842, numa versão ligeiramente melhorada. Aqui, tomei por base essa segunda edição, republicada de modo acessível em edição de bolso pela editora Suhrkamp. Sobre a confiabilidade dos textos coligidos por Otho, poderemos com utilidade remeter aos artigos de Annemarie Gethmann-Siefert. Apenas diremos que, no que tange à estrutura sistemática da obra, o texto de Otho é amplamente corroborado pelos textos que vêm diretamente da mão de Hegel. Eventualmente, é sobre os pormenores de tal ou qual juízo estético, principalmente sobre Goethe ou Schiller, que poderia haver, ao que parece, discussão.

4. *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie Werkausgabe, Suhrkamp Verlag, 1970, vol. I, p. 21.

niente: "O conteúdo da arte é a idéia, sua forma é a da estruturação sensível e imaginante. Ora, a arte deve mediatizar esses dois aspectos, de tal sorte que constituam uma livre totalidade reconciliada" (I, p. 100). É na diversidade das modalidades de tal reconciliação que Hegel vai situar o princípio de uma hierarquia *cronológica*, não somente das diversas apreensões do conceito de beleza, mas também das diferentes artes. Antes de explicitar esse princípio - que permitirá compreender muito exatamente em que o hegelianismo retoma, de modo sem dúvida grandioso, as conquistas da estética kantiana -, devemos compreender em que essa simples definição da arte já implica um triplo retorno ao classicismo:

1. Inicialmente, é aqui reativada uma concepção "cartesiana" do espírito. Não se trata, evidentemente, de sugerir com isso que o conceito hegeliano de espírito seja uma retomada das *Meditações Metafísicas*; é claro que, da consciência cartesiana ao espírito hegeliano, a distância é grande e não poderia ser anulada. De qualquer forma, como em Descartes, e diferentemente do que ocorria na teoria kantiana do gênio, o espírito se vê reinvestido de um poder de domínio sem limites sobre si mesmo: o que significa que não poderia subsistir dentro dele, pelo menos em última instância, quando está enfim conforme a seu conceito, a menor *obscuridade*, a menor parcela daquela *naturalidade* que Kant não hesitava em atribuir ao poder criador do artista. Sobre este ponto, não há dúvida alguma para Hegel: a verdadeira beleza é uma criação do espírito, e se existe algo que não se pode negar é o fato de que "o espírito é capaz de se considerar a si mesmo e de ter uma consciência e até mesmo uma consciência *pensante* de si mesmo e de tudo que dele brota. Pois é justamente o pensar que constitui a essência mais íntima do espírito. /.../ Ora, a arte e suas obras, enquanto possuem algo de verdadeiro, pertencem elas próprias à ordem do espiritual, uma vez que brotaram do espírito e foram geradas por ele, mesmo quando sua apresentação traz em si a marca da aparência sensível e penetra o sensível pelo espírito" (I, p. 27).

2. Compreende-se, assim, que a filosofia hegeliana

se situe nos antípodas da estética do sentimento e Hegel, como fino conhecedor dessa tradição, mantém distância daqueles que, principalmente "na França", afirmaram contra o classicismo cartesiano a irracionalidade do "coração", desse "não-sei-quê" que constituía, como vimos em Bouhours e Dubos, "a alma da delicadeza": com efeito, trata-se de acabar com aquelas "reticências que se ergueram contra um tratamento verdadeiramente científico das belas-artes", que podemos ler "em particular em alguns textos franceses sobre o belo" (I, p. 19) - mas também, é preciso reconhecer, em Baumgarten e mesmo na *Crítica da Faculdade de Julgar*.

3. Portanto, devemos afirmar resolutamente - e avaliamos aqui o quanto Hegel se afasta de Kant para reingressar na órbita da estética clássica - não somente que as belas-artes são dignas de provocar a reflexão filosófica, mas sobretudo (o que vai muito mais longe) que elas são um objeto muito apropriado a um tratamento autenticamente científico (I, p. 18). É importante o matiz: significa que a arte não é um objeto irracional, sobre o qual a reflexão filosófica poderia, como que do exterior, ser exercida, mas sim que ela faz *parte intrinsecamente* do desenvolvimento da ciência, isto é, do autodesenvolvimento do espírito em toda sua sistematicidade.

A esse título é que a arte aparece plenamente tal como é: um momento da verdade que possui seu desenvolvimento (sua historicidade) próprio (interno), mas também, justamente enquanto é apenas um momento, uma historicidade *externa*: existe, no interior do sistema completo da ciência, um *antes* da arte (no caso, por razões que não analisaremos aqui: o estado), e um *depois* (a religião e a filosofia, como talvez se compreenda melhor pelo que se segue): "Assim como a arte encontra seu *antes* na natureza e nos domínios da vida, também possui seu *depois*, isto é, uma esfera que por sua vez supera seu modo de apreensão e apresentação do absoluto. Pois a arte contém também em si mesma um limite e deve, por conseguinte, resolver-se em formas superiores de consciência" (I, p. 141): passagem capital em que Hegel nos mostra o princípio de uma estética que vai essen-

cialmente consistir numa hierarquização cronológica das etapas da *autodissolução da arte* na religião, depois na filosofia. Pois já conhecemos o limite que a arte traz consigo; é um limite que absolutamente não está ligado, como crê ingenuamente a estética de sentimento (que, aliás, outra ingenuidade, vê aí uma superioridade da beleza sobre a verdade), ao fato de que a arte contenha um elemento irracional, ou até pertença, por si mesma, a uma ordem diferente à ordem da razão. Evidentemente, o limite evocado por Hegel é o da *sensibilidade*, na qual se exprime a verdade - sensibilidade que, do ponto de vista do filósofo, do ponto de vista do divino, tem tanto valor ontológico no *sistema* quanto na teodicéia leibniziana.

Trata-se, portanto, de compreender como a introdução da historicidade na arte, enquanto apresentação sensível de uma verdade ela mesma histórica, não é o oposto do classicismo, mas sim, pelo contrário, o meio mais seguro de o realizar, de o tornar finalmente conforme a seu conceito, ao que, desde a origem, contém de justo em sua luta contra o barroco e o sentimentalismo. Neste ponto nodal da estética hegeliana, a *tripla historicidade* do belo que estrutura o conjunto dos *Cursos* ganha toda sua significação. Tentemos formulá-la de maneira adequada.

1. A PRIMEIRA HISTORICIDADE: SIMBOLISMO, CLASSICISMO, ROMANTISMO

Consideremos novamente a maneira pela qual Hegel define a *articulação* entre os dois momentos constitutivos do conceito de beleza artística: estamos lidando, *primeiramente*, com um conteúdo, uma meta, uma significação; *em segundo lugar*, com a expressão, com o fenômeno, com a realidade daquele conteúdo; porém, *em terceiro lugar*, esses dois

momentos estão tão interpenetrados que o exterior, o particular, aparece exclusivamente como sendo a apresentação do interior" (I, p. 132). Se a arte se estrutura como uma linguagem, diríamos hoje, como um significante e um significado, permanece porém muito diferente da linguagem originária, uma vez que o significante, a forma sensível, não deve em princípio ter nada de arbitrário: "Na obra de arte, tudo que está presente exprime e mantém uma relação essencial com o conteúdo" (Ib.). Existem outras maneiras de dizer uma verdade além do modo estético; porém, o que o caracteriza entre todos os modos, é o fato de que, embora sensível, a forma de expressão não deixa rigorosamente nada à contingência (I, p. 101).

Desta simples observação deduz-se o princípio da hierarquização das grandes formas de arte; enquanto "a arte tem por tarefa apresentar em geral a idéia para a intuição imediata em sua forma sensível e não na forma do pensar e da pura espiritualidade, enquanto essa apresentação retira seu valor e sua dignidade da correspondência e da unidade dos dois momentos que constituem a idéia e sua forma, posição e grau de excelência da arte, quanto à realidade conforme a seu conceito, dependem do grau de intimidade e de unidade com o qual a idéia e a forma aparecem elaboradas uma na outra" (I, p. 103). Assim, o próprio princípio de hierarquização desdobra-se:

- A superioridade de uma forma de arte será medida inicialmente pela capacidade que possui de exprimir adequadamente, *embora de maneira sensível*, a verdade da idéia; neste sentido, a arte busca o que Hegel, depois de Kant, chama de "*ideal*", isto é, a individualidade entendida como a síntese entre o universal contido na idéia e o particular inerente à forma sensível que reveste; "pois a idéia como tal é certamente o verdadeiro em si e para si, mas o verdadeiro segundo sua universalidade ainda não objetivada", ao passo que, como idéia do belo, portanto encarnada de maneira sensível ou *individualizada* por sua união com uma forma particular, se aparenta ao ideal: desde então, pode-se dizer que a exigência que se exprime na arte é que "a idéia e sua forma, como realidade concreta, se tenham tornado perfeita-

mente adequadas" (I, pp. 104-105). E segundo essa exigência é que se deverão julgar os "progressos" que pontuam a história da estética.

- Porém, é óbvio que, assim formulado, o princípio de hierarquização continua sendo totalmente insuficiente ("abstrato"). Pois o valor da arte, e neste ponto também se exprime o classicismo de Hegel, depende ainda (veremos que de fato estão unidos) da riqueza e da profundidade (da "concretude") da Idéia. Ora, essa última diz respeito, por sua vez, a uma *historicidade*: "Pois o espírito, antes de chegar ao conceito verdadeiro de sua essência absoluta, deve atravessar um percurso marcado por etapas, fundamentado ele próprio nesse conceito, e a esse percurso do conteúdo que ele se confere corresponde, como lhe estando ligado imediatamente, um percurso das formas de arte no interior das quais o espírito adquire, enquanto espírito artístico, a consciência de si mesmo" (I, p. 103).

Ter-se-á compreendido que é neste ponto preciso que Hegel chega a reconciliar plenamente o classicismo e a historicidade, vindo a segunda a conferir ao primeiro seu poderio máximo: longe de a história da arte, como ocorria em Dubos, vir a constituir um argumento contra a tese de que a arte fosse a manifestação sensível da verdade, pelo contrário, a história vem a confirmá-la de maneira magistral; é porque a verdade "verdadeira" é ela própria histórica (e não "eterna", pelo menos no sentido ingênuo que os clássicos do século XVII "ainda" conferem ao termo) que também existe necessariamente uma história das manifestações sensíveis dessa verdade. Nada há aí, portanto, que incite a abandonar o projeto de transformar a arte em objeto científico; nada, tampouco, que possa advogar em favor de uma "insuperabilidade" da arte; muito pelo contrário, e os dois termos estão fortemente ligados, é por ser, *na ordem da sensibilidade*, manifestação histórica de uma verdade ela mesma histórica que precisaremos nos resolver a superar a arte em benefício de expressões mais apropriadas à espiritualidade de um conteúdo que, em última instância, repugna à sensibilidade, mesmo podendo comprazer-se nela por algum tempo.

Como a arte não é uma linguagem semelhante às outras, já que nela a ligação entre forma e conteúdo, *significante e significado*, não deve ter nada de arbitrário, a historicidade do conteúdo é também a historicidade das formas. Em outras palavras, podemos completar o princípio da hierarquização das artes sublinhando que a imperfeição da forma, na esfera estética, é radicalmente dependente da imperfeição do conteúdo: "O defeito da obra de arte não deve ser considerado, por exemplo, como uma falta de habilidade técnica inerente ao sujeito, mas o defeito da forma provém também do defeito do conteúdo"; e Hegel ilustra sua proposição em termos culturais: se os "chineses, indianos e egípcios" só conseguem produzir de Deus imagens "sem forma ou com uma forma que apenas oferece uma determinidade ruim e sem verdade", é porque "suas representações mitológicas" são elas próprias indeterminadas e abstratas (I, p. 105). Portanto, é somente graças ao desenvolvimento da Idéia "que a beleza artística percorre uma totalidade de etapas e de formas particulares"; os três grandes momentos: *simbólico, clássico, romântico*, são assim apenas "as diferentes relações entre conteúdo e forma, relações que se deduzem da própria Idéia e que fornecem com isso o verdadeiro princípio da divisão dessas diferentes esferas" (I, p. 107).

Essa tripartição das grandes formas genéricas, que aparece como a *primeira relação da arte com a historicidade*, é (relativamente) bem conhecida. Na óptica de uma história da estética entendida como história da subjetividade, ela oferece o imenso interesse de atestar, embora *negativamente*, a ligação íntima que une a estética ao que poderíamos chamar de *laicidade filosófica* inerente, em Kant, ao retratamento do divino: é porque Hegel realiza verdadeiramente o projeto leibniziano de uma sistematicidade perfeita, porque, assim agindo, é levado a fazer da filosofia uma tentativa de superação por parte do homem do ponto de vista da finitude humana (da *subjetividade reflexiva*) em benefício do ponto de vista de Deus (do saber ou do *sujeito absoluto*) que sua hierarquização das formas de arte assume não somente a forma de uma cronologia, de uma lógica

da temporalidade, mas também se transforma em decreto de morte da arte. Com efeito, ela é suscetível de uma dupla leitura: como autodesenvolvimento da arte através das diferentes etapas que o aprofundamento da *Idéia* impõe à variedade das formas; mas também como autodissolução da arte, já que no decorrer desse processo a arte deve inevitavelmente dar-se conta, no mesmo instante em que atinge a perfeição em seu gênero, de que não é o meio de expressão mais adequado da *Idéia*, de que é inferior à representação do divino pela religião e, finalmente, pelo próprio pensamento filosófico. Essa estrutura paradoxal da arte deve ser compreendida antes de penetrar nas duas outras formas de historicidade que virão igualmente afetá-la e assim completar essa estrutura de autodesenvolvimento e de auto-superação.

A arte começa, pois, sendo *simbólica*. Este primeiro momento não oferece nenhuma dificuldade particular, por ser muito fácil detectar nele, segundo o princípio da hierarquização, o duplo defeito que o afeta: com efeito, a forma simbólica é imperfeita porque, por um lado, "nela, a *Idéia* somente acede à consciência de maneira indeterminada, com uma determinidade abstrata e, por outro lado, por isso mesmo, a adequação entre a significação e a forma só pode permanecer também abstrata e defeituosa" (I, p. 109). Disso resultam duas consequências *visíveis*.

Como a *Idéia* ainda é indeterminada demais para poder ela mesma indicar de maneira concreta a forma que deve receber, a arte simbólica, como sugere seu nome, limita-se com frequência a utilizar objetos naturais como meros *representantes* do conteúdo a ser expresso; por exemplo, pode-se simbolizar a força pela imagem de um leão. Assim, agimos como se a *Idéia* estivesse presente na forma que é, então, o objeto natural, porém, evidentemente, a relação entre os dois momentos da arte permanece assim completamente exterior. Pois, na verdade, a *Idéia* não está no objeto natural e o relacionamento, não seria possível dizer melhor, continua sendo apenas *simbólico*.

A *Idéia* não pode, pois, satisfazer-se com tal relação exterior à sua forma, e é nessa insatisfação, que constitui para Hegel o momento do sublime, que a

arte simbólica começa a se arruinar, que seu autodesenvolvimento se torna auto-superação. Qual nexos conviria estabelecer entre o simbólico e o sublime? Em alemão, sublime se diz *erhaben*: o que se eleva *acima*. Ora, nessa busca insatisfeita de uma forma que lhe seja adequada, a *Idéia* experimenta sua própria sublimidade, ou seja, o fato de estar *acima* de todas as formas sensíveis que tentam canhestamente lhe impor. A *Idéia* se torna então tirânica para com os fenômenos naturais que literalmente tortura e por fim rejeita em sua própria tentativa de se apropriar deles; a arte simbólica se exprimirá, pois, tanto por "gigantes e colossos", que por sua característica monumental e grandiosa tentam laboriosamente traduzir essa superioridade da *Idéia* ainda muito abstrata e indeterminada, quanto por essas estátuas indianas "de cem braços e cem peitos" cujas diversidade torturada e riqueza factícia correspondem à mesma aspiração insatisfeita.

Esse esforço, ainda vão, virá a ser coroado pela arte *clássica*: se o ideal se define como adequação perfeita entre forma e conteúdo, entre apresentação sensível e *Idéia*, é apenas com a arte clássica que o atingimos e só assim penetramos na esfera da beleza perfeita. Na óptica que aqui nos interessa, é importante compreender bem o paradoxo constitutivo dessa segunda etapa: com efeito, ela vai aparecer no interior do sistema hegeliano como a perfeição suprema de uma ordem limitada, como a arte mais perfeita, mas apesar de tudo, uma arte, portanto como inadequada à *Idéia*, já que esta, como tal, não poderia jamais se satisfazer plenamente em ser encarnada numa forma sensível, ainda que fosse, ao contrário do que ocorre com a arte simbólica, a mais adequada possível, a mais intrinsecamente determinada por seu conteúdo. Com efeito, que ocorre com a passagem do simbólico ao clássico? Segundo o princípio de hierarquia, é preciso ao mesmo tempo que a *Idéia* se determine, se torne mais concreta e mais rica, mas também que, desse modo, produza por assim dizer sua própria forma, determine não somente seu conteúdo mas também a única expressão que lhe convenha plenamente. A arte clássica já não po-

deria, pois, contentar-se em tomar emprestado da natureza exterior formas que simbolizam a Idéia, a espiritualidade. E, no entanto, ela deve continuar sendo uma arte e, como tal, uma apresentação sensível e portanto, em certo sentido, apesar de tudo, natural da verdade: "Convém, pois, buscar para tal conteúdo o que, na ordem do natural, tenha por atributo *intrínseco* o espiritual em si e para si" (I, p. 110).

A única forma natural que responde à equação assim formulada é a forma humana e, no essencial, a arte clássica encarna-se aos olhos de Hegel na escultura grega, que apresenta a unidade visível entre o humano e o divino: o corpo humano, em particular o rosto, aparece assim como "o único fenômeno sensível apropriado ao espírito". Evidentemente, nessa nova etapa da vida estética, ao contrário do que ocorria com o simbólico, o corpóreo não é "mais mera existência (*Dasein*) sensível, e sim existência e forma natural do espírito; por esse motivo é preciso subtrair-lo a toda indigência do apenas sensível e da finitude contingente do fenômeno" (I, p. 110). É isso o que a arte grega, mais que qualquer outra, consegue exprimir na calma e na serenidade dos corpos e dos rostos. Ela atinge, assim, o Ideal, já que, por um lado, a Idéia se desenvolveu suficientemente para perceber-se a si mesma como subjetividade e, por outro lado, essa subjetividade encontra no homem uma expressão que nada mais tem de arbitrário. Porém, neste ponto, precisamente, é que o paradoxo da arte se mostra mais claramente.

Pois a subjetividade que se exprime na mais perfeita arte ainda é apenas uma subjetividade finita, humana, revestindo-se, justamente por esse motivo, de um corpo natural, portanto *estético* (sensível). Em certo sentido, a arte nada pode contra isso: já que é sua essência apresentar a Idéia numa forma sensível, como poderia libertar-se de toda referência à sensibilidade e, com isso, à finitude? Em outro sentido, está precisamente aí o que a condena no momento mesmo em que atinge, evidentemente, sua perfeição: antes, esse limite poderia ter sido ainda imputado a uma imperfeição acidental, provisória, o que já não é possível quando finalmente lidamos com o Ideal. Esta

é a razão pela qual Hegel evoca em termos propriamente *mitigados* o que devermos afinal decidir-nos a chamar de antropomorfismo da mais perfeita arte: "Por certo, condenou-se muitas vezes a personificação e a humanização como uma degradação do Espiritual; mas a arte, enquanto tem por vocação tornar o espiritual intuível de maneira sensível, deve usar dessa humanização..." (I, p. 110). A Idéia verdadeira é realmente essa unidade do humano e do divino que a estátua grega representa; porém, ao mesmo tempo, o fato de que essa representação permaneça na ordem da estética, da sensibilidade, já que se exprime no corpo humano, é um limite que inevitavelmente acaba atingindo a própria concepção de espiritualidade: "Com isso, o espírito é também determinado como particular e humano, não como puramente absoluto e eterno..." A forma clássica, apesar de sua perfeição, tampouco pode, pois, ser mantida: "por certo, ela atingiu o que a forma sensível própria da arte pode produzir de mais elevado e se algo lhe faz falta, isto se deve somente à arte mesma e à limitação de sua própria esfera" (I, 111). "Somente"... Essa formulação não deixa de ser interessante: confirma, como se fosse necessário, o quanto a história da estética é, numa metafísica da razão, a história de sua própria superação. Isso é ainda mais explicitamente atestado pela passagem do classicismo ao romantismo.

Realmente, com a época romântica ingressamos no que se poderia denominar "a arte da saída da arte": o romantismo define-se como "superação da arte pela arte, separação esta, no entanto, que ainda permanece no domínio próprio da arte assim como no de sua forma" (I, 113). O paradoxo merece que nele nos detenhamos. Ele se esclarece se levamos em conta a dupla estrutura (conteúdo/forma) do princípio de hierarquização.

Por um lado, o conteúdo da arte romântica pertence a um grau mais elevado que o da arte clássica: esta última havia alcançado a Idéia verdadeira de que o espírito é síntese entre finito e infinito, humano e divino, união que a escultura grega apresentava de maneira *ideal* na sensibilidade. Porém, para os gregos, essa unidade entre finito e infinito ainda continua sen-

do um *em-si*, uma unidade imediata, não desenvolvida e determinada. É precisamente por essa razão, em função mesmo de sua limitação, que esse conteúdo espiritual pode ainda encontrar na sensibilidade uma expressão que lhe seja perfeitamente adequada (I, 111). Em contrapartida, na arte romântica, esse *em-si* torna-se para-si: o espírito *toma consciência* do fato de que é unidade entre o divino e o humano, o infinito e o finito. Do deus grego passamos para o Deus cristão que é espírito, logo *interioridade, para-si*.

Essa modificação do conteúdo deve inevitavelmente refletir-se na forma: nessas condições novas, "o elemento *verdadeiro* para a realidade desse conteúdo já não pode ser a existência sensível imediata do espiritual, a forma corpórea humana, mas sim, a *interioridade consciente de si*. Eis por que o cristianismo, porque representa Deus *enquanto espírito*, e não enquanto espírito particular, individual, mas sim como espírito absoluto, no *espírito* e na verdade, deve retirar-se da sensibilidade da representação e se refugiar na interioridade espiritual; e é desta última que deve fazer o elemento material e a existência (*Dasein*) de seu conteúdo, e não do corpo", como ocorre na representação grega do divino (I, 112). Compreende-se a situação paradoxal da arte romântica: chegada enfim a uma representação correta, espiritual, do divino, ela percebe que já não pode apresentá-lo em um material sensível que o particularize e portanto o deforme, individualizando-o: "O novo conteúdo que assim foi obtido não está pois ligado à apresentação sensível como se ela lhe correspondesse, mas, ao contrário, ele se liberta dessa existência imediata que deve então ser posta negativamente, superada e refletida na unidade espiritual" (I, 113). Desde então, o *mundo interior* deve constituir o conteúdo da arte romântica, e é ele que agora deve ser apresentado.

Pois o paradoxo é este: por ser romântica, a arte não deixa de ser arte e, como tal, permanece intrinsecamente ligada ao sensível e, portanto, continua de algum modo ligada à exterioridade. Todo o problema, no que diz respeito à forma, resume-se então em saber como um conteúdo que é interioridade pura (consciência, para-si) pode ser adequadamente apre-

sentado na exterioridade sensível. Com o romantismo, "a interioridade festeja seu triunfo sobre a exterioridade e mostra essa vitória na e pela própria exterioridade" (Ib.): a arte romântica será, por conseguinte, uma arte do sentido interior, do sentimento e, por fim, se considerarmos as *formas da sensibilidade*, será mais do tempo que do espaço. Com isso, avaliamos a que ponto a estética recebe em Hegel a estranha missão de superar a sensibilidade, a que ponto a arte romântica é, neste sentido, a arte da saída da arte e do ingresso na religião. A idéia à qual ela se elevou é a do espírito, não mais exteriorizado na bela individualidade grega, mas consciente de si e, embora *racionalmente* superior à arte clássica, a arte romântica deve de algum modo ser-lhe *esteticamente* inferior: não se trata mais, com efeito, de reencontrar a adequação perfeita com uma sensibilidade que doravante é designada claramente como inimiga.

Essa é a razão pela qual a arte romântica deverá resolver-se a abandonar a perfeição clássica e reatar com a triste cisão entre forma e conteúdo que caracterizava o simbólico. Momento um tanto análogo ao do sublime, já que a idéia está acima do sensível, mas, aqui, por uma razão radicalmente inversa: é por se ter tornado demasiado rica e concreta para ele, e de modo algum por ainda ser indeterminada, que ela deve manter distância da forma: "Por conseguinte, a indiferença, a inadequação e a separação entre idéia e conteúdo reaparecem novamente - como no simbólico - mas com a diferença essencial de que no romantismo a idéia, cujo defeito no símbolo comandava os defeitos da forma, deve manifestar-se como alma e como espírito perfeitos em si e de que, em razão dessa alta perfeição, ela se subtrai a uma reconciliação adequada com a exterioridade, já que deve procurar e completar sua verdadeira realidade e sua verdadeira manifestação somente em si mesma" (I, 114).

Os três momentos (simbolismo, classicismo, romantismo) da relação da idéia com sua forma revelam-se assim os três tempos de um processo que consiste em "procurar, atingir e superar o ideal como verdadeira idéia da beleza". Esta primeira historicidade resolve-se

assim numa outra, mais particular, na qual se destaca também o caráter intrinsecamente insustentável, portanto essencialmente provisório, da estética.

2. A SEGUNDA HISTORICIDADE: ARQUITETURA, ESCULTURA, PINTURA, MÚSICA E POESIA

O exame da hierarquia, que também é, em sentido forte, *cronológica*, das diferentes artes particulares mostra-se rico em ensinamentos. Devemos, inicialmente, para compreendermos sua significação profunda, compreender como esta nova divisão da estética se distingue da primeira, ao mesmo tempo que se relaciona com ela de maneira direta; a trindade das grandes formas de arte - *simbolismo/ classicismo/ romantismo* - é a mais geral, aquela que enuncia os momentos da própria *idéia do belo*. Devemos agora, ao levarmos em conta as artes particulares, analisar a maneira concreta pela qual essas grandes etapas do conceito de beleza se encarnam no "ser-aí (*Dasein*) exterior" sob a forma de obras particulares. Haverá, pois, uma união íntima entre os diferentes gêneros artísticos e a *idéia de belo*, já que, no fundo, eles são apenas a realização sensível dessa *idéia* (I, 114-115). De acordo com o que já foi dito a respeito da arte romântica, é fácil compreender o princípio da segunda hierarquia: prosseguindo o paradoxo inerente à arte como "apresentação sensível" de uma verdade inteligível, Hegel chega muito logicamente a postular a tese de que a arte mais elevada é muito simplesmente aquela que consegue se libertar ao máximo da esfera sensível, portanto, sob certos aspectos, *do que constitui a arte como tal*. Reciprocamente, quanto mais uma arte permanecer colada à *exterioridade* do material corpóreo, mais merecerá ocupar posições in-

feriores da escala.

Portanto, antes de mais nada devemos nos libertar da *espacialidade*, enquanto forma da sensibilidade (da exterioridade) por excelência, e assim, compreendemos porque, segundo Hegel, o primeiro gênero artístico, começando evidentemente pelo ponto mais baixo, é a *arquitetura*; não somente ela se desenvolve na ordem das três dimensões do espaço, mas além disso os materiais de que se serve para representar a *Idéia* - ou antes: para abrigá-la, já que seu exercício favorito é a construção de templos - são integralmente tomados de empréstimo à natureza inorgânica. Ela se situa, por conseguinte, muito longe da espiritualidade verdadeira e por isso tem essencialmente a vocação de corresponder à arte simbólica.

É precisamente com o projeto de tornar o material sensível mais adequado à *Idéia*, portanto menos exterior a ela, que passamos da arquitetura à escultura: esta se move também, certamente, no elemento da tridimensionalidade, mas deixa de considerar o material sensível de modo somente *mecânico* para tentar dar-lhe a forma da organicidade, portanto da *Individualidade* - a escultura mostra-se totalmente adequada ao *ideal clássico*: "... Pela arquitetura, o mundo exterior inorgânico é purificado, ordenado de modo simétrico, aparentado assim ao espírito, e ali se ergue o templo de Deus, a casa de seus fiéis. Num segundo momento, é Deus mesmo quem ingressa nesse templo, quando o relâmpago da individualidade atinge a massa inerte e a penetra" (I, 118), dando ao espírito infinito a forma do corpo humano organizado.

Uma vez que a arte se satisfaz construindo o templo divino, que nele fez ingressar o próprio Deus como individualidade encarnada na organização escultórica do material, resta ocupar-se com a comunidade dos fiéis. Pode-se dizer que nessa terceira etapa Deus se humaniza: ele se torna o espírito refletido na multiplicidade daqueles que constituem sua Igreja invisível. "A unidade sólida de Deus na escultura fragmenta-se na multiplicidade de uma interioridade separada cuja unidade não é uma unidade sensível, mas puramente *ideal*": por um movimento de interiorização análogo àquele pelo qual se passava do classicismo ao ro-

mantismo, a escultura dá lugar às três artes da saída da arte, às três etapas no decurso das quais val verdadeiramente ser consumado o projeto de acabar com a espacialidade.

Começando pela pintura; não somente ela chega a prescindir do material inorgânico (ou quase: a materialidade propriamente dita é amplamente não essencial na ordem pictórica), mas também, "espiritualiza o ato de tornar visível" ao se libertar das coações da terceira dimensão. Segundo a fórmula feliz de Hegel: "A pintura liberta a arte da completeza sensível / espacial [*von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit*; no texto em alemão, os dois termos estão indissociavelmente ligados], do elemento material, enquanto a reduz à dimensão da superfície" (I, 121). Como contrapartida desse abandono da "completeza" do volume exterior, o novo gênero artístico, ao qual se acaba de chegar, permite-se uma primeira expressão de sentimentos subjetivos, uma primeira abordagem da interioridade: "Tudo o que - sentimento, representação, propósito - pode ocorrer no coração humano, tudo o que se é capaz de extrair dele, toda essa multiplicidade pode constituir o conteúdo diversificado da pintura" (*ib.*).

É essa interioridade que a música aprofunda, já que é o primeiro gênero artístico estético que consegue se desvencilhar totalmente da espacialidade: "Embora ainda sensível, seu material atinge um grau mais profundo de subjetividade e de particularização" (I, 121). O som, com efeito, supera "a coexistência indiferente própria do espaço" (*ib.*) para nos fazer penetrar na ordem da temporalidade, isto é, para falar como Kant, na ordem do sentido *interno*. As notas musicais podem ser consideradas como *pontos*: assim como ao passarmos da arquitetura e da escultura para a pintura passamos do volume à superfície, passamos aqui da linha ao ponto. E sempre segundo a mesma proporção, o que perdemos em exterioridade ganhamos em interioridade: a música é a primeira arte verdadeiramente apropriada à expressão da infinita variedade de sentimentos e paixões da alma humana.

Esse movimento de interiorização próprio das artes românticas termina com a poesia. O som, na música,

ainda está ligado à sensibilidade, mesmo se esta já não toma a forma da exterioridade, mas encarna-se no tempo da consciência. Para dizer muito simplesmente as coisas: as sonoridades musicais são *intrinsecamente sentimentais*. Na poesia, em contrapartida, o som se afasta dessa forma de sensibilidade espiritualizada: torna-se *arbitrário*, no sentido que hoje se fala, na linguística, da "arbitrariedade do signo": "O som se faz *palavra* como som em si articulado, cujo sentido consiste em designar representações e pensamentos..." (I, 122). Torna-se, assim, um "ponto espiritual": pois "esse elemento sensível, que na música ainda se unia imediatamente à interioridade, separa-se aqui do conteúdo da consciência, ao passo que o espírito determina esse conteúdo para, em e por si mesmo, conteúdo para o qual ele se serve do som, evidentemente, mas como que de um signo em si sem valor e sem conteúdo" (I, 122-123).

A poesia é, por conseguinte, a arte da saída da arte a que aspira desde o início a história da estética, arte no interior da qual, pelo menos segundo Hegel, a sensibilidade desapareceu para dar lugar à espiritualidade *representada* na consciência subjetiva. Se levamos em conta o fato de que a idéia que se tratava de expor era a idéia de divino, compreendemos que o fim da arte só pode significar a passagem para uma esfera superior do espírito; entendemos igualmente que esta só pode ser a *religião*, sempre definida por Hegel como apreensão do divino sob o modo da *representação*. Porém, com essa observação, ingressamos numa terceira forma de historicidade. As duas primeiras - que conduziam do simbolismo ao romantismo, depois da arquitetura à poesia - eram *interiores* à própria estética. Agora que abandonamos essa órbita, é-nos possível situá-la dentro de uma temporalidade que a engloba, pondo-a assim em relação com o que a precede e com o que se lhe segue no interior do sistema inteiro.

3. A TERCEIRA HISTORICIDADE: A DISSOLUÇÃO DA ARTE NA RELIGIÃO

A famosa tese hegeliana de que a arte pertenceria daí em diante a uma época finda da história humana ganha agora toda sua significação. Quando Hegel afirma tranquilamente que "a arte é e permanece para nós, quanto à sua destinação mais alta, algo do passado (*ein Vergangenes*)", que perdeu "para nós" sua "verdade autêntica" e "deixou de estar viva" (I, 25), a afirmação deve ser compreendida em dois níveis de profundidade sucessivos.

Claro está, evidentemente, que esse "para nós" se entende primeiramente num sentido histórico e significa: "para nós, modernos", que deixamos a infância da humanidade. Aqui, é em relação à Antigüidade grega que se avalla o tempo decorrido: "Acabaram os belos dias da arte grega, assim como da época de ouro da tardia Idade Média" (I, 24), e se acabaram é porque vivemos uma "cultura da reflexão", ou até da razão, que nos permite libertarmo-nos dos quadros da sensibilidade quando procuramos pensar a verdade: "Eis por que nosso presente, fundamentalmente, não se presta à arte" (I, 24). Enquanto a cultura grega era antes de mais nada uma cultura estética, uma religião da beleza, a modernidade cristã tanto espiritualizou o religioso que nosso meio cultural pôde se afastar da arte. Para nos convenceremos disso, basta considerarmos a diferença que separa a divindade antiga, tal como se manifesta de maneira *ideal* na arte clássica, e a espiritualidade dos cristãos: "O deus grego não é abstrato, e sim individual; está em harmonia com a forma natural. O deus cristão também tem, por certo, uma personalidade concreta, mas *puramente* espiritual, e deve ser conhecido como

espírito e no espírito. Seu elemento de existência (*Dasein*) é portanto essencialmente o saber interno e não a forma natural exterior na qual só pode ser apresentado de maneira incompleta, sem que se leve em conta toda a profundidade de seu conceito" (I, 103).

Precisa-se o "para nós". Significa agora: para nós, filósofos da cultura cristã, que conseguimos compreender que a divindade não precisa de uma forma sensível, logo *não precisa da arte*, para ser representada à consciência. Uma vez que ela é espiritualidade pura, é até por uma ingenuidade fundamental que a visão estética do mundo vem a pensar que seria possível ater-se a uma apreensão sensível do absoluto. Assim, é em virtude de seu classicismo, em virtude da *idéia* de que a missão da arte é a apresentação sensível da verdade, que Hegel é inevitavelmente levado a afirmar a dissolução da arte na religião - ela própria concebida como um mero modo (certamente superior, porque menos sensível) de apresentação da verdade. A lógica que vimos em ação na passagem, via Baumgarten, de Leibniz a Kant inverte-se e se confirma, simultaneamente: Kant, ao fundar, contra Leibniz, a autonomia da sensibilidade, foi levado a fazer do divino uma simples *idéia* e da religião uma modesta "fé prática", ditada no fundo pelas exigências da razão. Assim, ele nos arrastava para a esfera da *laicidade filosófica*. Ao restabelecer em seus diretos o ponto de vista de Deus, ao reassumir o conceito de um sujeito absoluto como verdade, e não como simples *idéia* da razão humana, Hegel devia inevitavelmente retomar por conta própria a velha tese leibniziana sobre a sensibilidade "reino do inteligível confuso". Portanto, não é por nenhum acaso que Hegel nos convida, ao refazer o percurso kantiano em sentido contrário, a ultrapassar a esfera da sensibilidade, ou seja, o ponto de vista da *reflexão estética*, para entrarmos na esfera da religião. É o que explicita a "terceira historicidade" da arte.

Com efeito, no próprio mundo grego, os limites da arte já começam a aparecer: "Para nós, a arte já não é considerada o modo supremo que a verdade possa assumir para ganhar existência. De fato, muito cedo o pensamento elevou-se contra a arte como re-

apresentação que torna sensível o divino: entre os judeus e os maometanos, até mesmo entre os gregos como Platão, que já se contrapunha com vigor aos deuses de Homero e de Hesíodo. Na verdade, com os progressos da cultura, chega para cada povo um tempo em que a arte aponta para sua própria superação" (I, 141-142). E, segundo Hegel, esse tempo chegou na Europa quando, com a Reforma, o cristianismo, que também se servira da arte, teve enfim de renunciar a ela, tendo a representação de Deus atingido um grau de espiritualidade alto demais para poder por mais tempo ser aviltada desse jeito: "Quando a paixão pelo saber e pela pesquisa, assim como a necessidade de uma espiritualidade interior, engendrou a Reforma, a representação religiosa também teve de se retirar do elemento sensível para ingressar na interioridade da alma e do pensamento. O depois da arte consiste em que o espírito seja possuído pela necessidade de encontrar satisfação dentro de si mesmo somente, como a verdadeira forma que convém à verdade" (I, 142). Não se poderia ser mais claro, e esta passagem pela Reforma exprime de modo concentrado tudo o que a religião acrescenta à arte ao adotar como forma a *representação*: com esta, "o absoluto desloca-se da objetividade da arte para a interioridade do sujeito", de sorte que Hegel pode falar de um "progresso da arte rumo à religião" (I, 142/143).

Esse progresso terá seu término, como sabemos, na filosofia: só ela consegue pensar a interioridade de uma maneira que convenha plenamente à natureza do espírito absoluto. Pois, embora a tenha interiorizado, a religião continua a representar Deus como um objeto exterior à consciência: isso, na verdade, é inerente à estrutura mesma da *representação enquanto tal*. Esta última, com efeito, sempre é reflexiva: permanece, pois, inevitavelmente no elemento da consciência finita, para a qual todo objeto continua de algum modo em uma certa exterioridade. Somente a filosofia especulativa - que consegue compreender que a reflexão da consciência finita é apenas um momento do desenvolvimento da subjetividade absoluta e que, neste sentido, o espírito autêntico pode encontrar ex-

pressão somente na forma de pensamento puro - pode reconciliar a objetividade da arte e a subjetividade da religião.

Pouco importam, aqui, as modalidades dessa estranha reconciliação (aliás, são as teses mais gerais do sistema, ou até mesmo o sistema inteiro, que deveriam ser desenvolvidas para justificar sua possibilidade - admitindo-se, naturalmente, que se possa conseguir isso). O que era preciso compreender, em contrapartida, é o fato de que, com ela, a idéia kantiana segundo a qual a beleza, natural ou artística, é irreduzível aos poderes do espírito também se vê "superada". Kant queria criticar a metafísica da subjetividade, e o ponto mais alto de sua crítica situava-se, sem sombra de dúvida, na estética. Que a "superação" hegeliana dessa tentativa seja ou não filosoficamente legítima é uma outra questão, que leva, no fundo, à questão de saber em que medida Kant pode ser também pós-hegeliano. Tentei em outro texto trazer uma resposta a essa questão. O que é pouco duvidoso, em todo caso, é que a posteridade da estética não deixará por um longo tempo, talvez até nossos dias, de hesitar entre esses dois modelos. Em certa medida, a própria estética nietzscheana, em sua reafirmação da autonomia do sensível, pode ser considerada uma forma de "retorno a Kant". Porém, o que a distinguirá radicalmente da estética kantiana, até mesmo do hegelianismo, é sua vontade ferrenha de acabar com a idéia de que a arte é um *mundo*.

DA ARTE COMO "MUNDO HISTÓRICO"

Se existe uma tese a que Kant se apegava é precisamente a de que existe um *mundo* da beleza; não apenas a beleza só ganha sentido em relação à idéia *cosmológica*, a única, é preciso insistir,

que lhe permite adquirir certa "objetividade" - a do "senso comum" -, mas, além disso, o próprio belo artístico, embora produto do espírito humano, guarda uma parcela de naturalidade sem a qual não poderia pretender pertencer de pleno direito à esfera da estética. Este é o sentido, como vimos, da teoria do gênio.

Assim, não é inexato pensar que o questionamento feito por Hegel, através da afirmação da superioridade do belo artístico sobre o belo natural, desfrisa um golpe decisivo na *mundanidade* da arte. No gênio hegeliano, a parcela de naturalidade está, por assim dizer, em vias de extinção. Na verdade, ela tende ao não-ser e a arte se vê inteiramente submetida aos poderes da subjetividade e da história: a metafísica retoma sua marcha triunfal. Por outro lado, porém, por ser um "clássico", isto é, no sentido aqui definido, um *racionalista*, Hegel só pode continuar considerando o universo do belo como um *mundo*, mesmo se, depois de Kant, este último se tornou de ponta a ponta *ideal* e *histórico*: assim é que Hegel explica como, na terceira parte da estética, que se ocupa das artes particulares, "estamos lidando com o belo artístico tal como se desenvolve como um *mundo* (o termo é sublinhado pelo próprio Hegel) da beleza realizada..." (I, 115). Eis a descrição feita por Hegel num texto que merece ser traduzido integralmente:

"O conteúdo desse mundo é o belo e, como vimos, o verdadeiro belo é a espiritualidade encarnada em uma forma, o *ideal*, e por fim o espírito absoluto, ou seja, a própria verdade. Essa região da verdade divina apresentada de maneira artística para a intuição e para a sensação constitui o ponto central de todo o mundo da arte, entendido como a forma divina autônoma e livre que se apropriou completamente da exterioridade da forma e do material e traz consigo tal marca apenas como manifestação de si mesma. Contudo, dado que o belo se desenvolve aqui como efetividade (*Wirklichkeit*) objetiva e se separa, então, sob a forma da particularidade autônoma, dos aspectos e dos momentos individuais, esse centro contrapõe-se agora a seus extremos enquanto estes se realizaram numa realidade particular. A obje-

tividade ainda carente de espírito, o simples mero circundante natural de Deus constituem, portanto, o primeiro desses extremos. Aqui toma forma a exterioridade como tal, que não tem em si sua meta e seu conteúdo espirituais, mas sim num outro. Em contrapartida, o outro extremo é o divino, entendido como o interior, o que é sabido, como a existência (*Dasein*) subjetiva da divindade particularizada de maneira múltipla" (I, 116).

Podemos fazer uma primeira observação: é fácil reencontrar nessa descrição do mundo da beleza, ou da beleza como mundo, o princípio das três hierarquias - das três formas de historicidade - que havíamos visto em ação no interior assim como no exterior imediato da arte. Como ocorre com elas, a essência íntima da arte (o *ideal*) está no centro, precedida pelo mais natural e seguida pelo mais espiritual. Devemos, em segundo lugar, observar que, como em Kant, é a *Idéia* do divino que estrutura a mundanidade, que constitui por assim dizer sua armadura: sem ela, não poderia haver unidade sistemática, e na ausência desta última, tampouco haveria mundo, porquanto é evidente, tanto para Kant quanto para Hegel, que o que não é *Um mundo* não é um *Mundo*. Porém, demarca-se facilmente a imensa diferença que separa essas duas visões da arte como intrinsecamente ligada à mundanidade, mesmo se suas implicações são de grande profundidade: em Kant, a *Idéia* de mundo ainda era evocada pela arte (pela beleza em geral) somente em razão de sua contingência e de sua naturalidade, ou seja: *em razão daquilo por que ela não era integralmente controlada pela subjetividade*. E é também nessa medida que podia pretender a uma validade *universal*. Isto é, em certo sentido, *intemporal* e *a-histórica*. Se o canto do pequeno rouxinol imitado pelo homem não evoca mais a *Idéia* de mundo, se não é belo, nem sequer de algum modo pungente, é porque sabemos que está *dominado* pela subjetividade e, então, mais nada nele vem evocar o cosmos.

Ora, se em Hegel a arte ainda continua sendo um mundo, esse mundo deixou, no entanto, de ser exterior à subjetividade concebida como *subjetividade ab-*

soluta: ele lhe pertence de tal forma que se encontra inteiramente historicizado, já que essa mesma subjetividade absoluta só se desenvolve no elemento da temporalidade. Cabe, então, realmente indagar se o hegelianismo não abre caminho, *a contragosto*, ao que vai ocorrer na estética de Nietzsche, a saber, o estilhaçamento do mundo em uma infinidade de pontos de vista *históricos*, de "perspectivas" para as quais, segundo a famosa fórmula de Nietzsche, "não há fatos, mas somente interpretações".

A resposta a essa questão é na verdade mais complexa do que parece. Pois o historicismo hegeliano tem uma natureza muito estranha, para não dizer simplesmente que lhe repugna a historicidade, que ele abraça a fim de melhor aniquilar. Todos hoje consideram de bom grado como algo evidente que o hegelianismo foi o primeiro enfrentamento filosófico desse problema da historicidade, que teria sido desenhado pela filosofia transcendental, de antemão "estruturalista". Isso chega mesmo a ser um lugar-comum, para não dizer uma banalidade, tão pouco duvidoso é, com efeito, que existam em todas as partes do sistema "etapas" sucessivas, quer sejam as da consciência, da *Idéia* lógica, da história universal propriamente dita, ou ainda, como acabamos de ver, da estética. Porém, em outro sentido, não se deve temer a afirmação de que essa asserção é um erro - se é que o termo tem algum sentido em filosofia. Pois o projeto hegeliano não consiste absolutamente em abrir a filosofia à história, *mas sim em absorver a historicidade no conceito*, o que, até prova em contrário, não é idêntico. Trata-se, na descendência direta de Leibniz (cuja influência, decididamente, é ignorada demais nos estudos hegelianos), de mostrar que a temporalidade, ao contrário do que pensava Kant, *nada é fora do conceito*, que ela é apenas, segundo a famosa fórmula da *Fenomenologia*, o "conceito existente" (*der daselende Begriff*).

Por esse viés é que Hegel, se ousarmos dizer, ainda resiste a Nietzsche: se ele pode manter a *Idéia* de um mundo único, *embora histórico*, não é, como Kant, fazendo da história uma realidade exterior ao conceito e do mundo uma *Idéia* da razão, mas, pelo contrário,

Integrando, bem ou mal, a historicidade no sistema, de forma tal que ela não cause mais desordens. Portanto, é essa sistematicidade muito leibniziana, essa unificação dos pontos de vista finitos numa harmonia superior agora chamada de "sujeito absoluto", que Nietzsche deverá inicialmente destruir para libertar as potencialidades historicistas contidas no hegelianismo: então, e só então, surgirá a época do não-mundo, do puro estilhaçamento dos átomos volitivos, cuja expressão apenas uma nova figura da arte poderá pretender.

CAPÍTULO V

O MOMENTO NIETZSCHEANO: O SUJEITO CINDIDO E O ADVENTO DA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

Segundo uma interpretação que se tornou predominante na França depois dos trabalhos de Deleuze e Foucault, Nietzsche seria o filósofo anti-hegeliano por excelência: deveríamos "levar a sério o caráter resolutamente antidialético da filosofia de Nietzsche", pois todo seu pensamento "permanece abstrato e pouco compreensível, se não soubermos contra quem ele se dirige", ou seja, no essencial, contra Hegel, já que, como também escreve Deleuze em seu belo livro¹, "o anti-hegelianismo atravessa a obra de Nietzsche, como o fio da agressividade". Nessa prática da desconstrução, que leva o nome de "genealogia", a filosofia da "diferença" já estaria plenamente em ação contra as categorias da identidade que caracterizaram, segundo a expressão aceita, "toda a filosofia desde Platão".

Veremos que também existe, segundo uma tese que Heidegger defendeu com muito vigor, uma continuidade subterrânea entre a obra de Nietzsche e a de Hegel. De qualquer modo, tudo opõe o pensamento trágico da multiplicidade irreduzível da Vida, pelo menos à primeira vista, à filosofia da reconciliação que é o hegelianismo. Graças à dialética, os conflitos e as contradições estão sempre fadados a ser superados por uma harmoniosa síntese. Nietzsche não se contenta em afirmar a sua impossibilidade, ou até seu caráter mentiroso: denuncia também, de um ponto de vista genealógico, a significação "nihilista" de

1. G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.

toda filosofia antitrágica. Já em *O Nascimento da Tragédia*², Nietzsche chega até mesmo a aventar a hipótese de que, se se confirmasse "que a tragédia antiga foi desviada pela pulsão dialética para o saber e para o otimismo da ciência, seria então preciso concluir que existe um eterno conflito entre a concepção trágica e a concepção teórica do mundo"³. É essa pulsão antitrágica da teoria que é levada ao extremo pela dialética, ao tornar toda "diferença", toda contradição, um mero momento de transição para a identidade da reconciliação final.

Essa "guerra dos deuses" em que se enfrentam o trágico e o teórico está subjacente às duas críticas que Nietzsche nunca deixa de dirigir à dialética hegeliana.

A primeira pode parecer trivial: visa a atingir a "submissão do filósofo à realidade", esse "fatalismo dialético"⁴ que implica a falaciosa identificação entre racional e real. Aqui, Hegel é suspeito de ter "implantado nas gerações influenciadas por ele aquela admiração pela 'potência da história' que, praticamente, se transforma a todo instante em uma admiração crua e nua do sucesso e conduz à idolatria do factual"⁵. Não nos enganemos: Nietzsche, aqui, não retoma aquela objeção que já é a dos neokantianos. Tampouco reproduz as *Teses sobre Feuerbach* de Marx. Evidentemente, seu propósito não é reabilitar alguma "visão moral do mundo" contra o fatalismo da dialética. Na confusão entre real e racional, o que se torna objeto de uma análise genealógica não é absolutamente a liquidação da noção de ideal, mas sim, muito pelo contrário, o fato de que Hegel, ao invés de se voltar para a idéia de que o que é deve ser, ainda procure demonstrar que o que deve ser é. Homem teórico por excelência, vê na história a en-

2. Salvo exceção indicada em nota, as referências entre parênteses remetem à edição Schlechta. Acreditei dever retraduzir todas as citações, e a edição Schlechta tem o mérito de ser fácil de se usar. Podem-se encontrar com facilidade as citações correspondentes na edição Kroener e na de G. Coll e M. Montinari.

3. F. NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, § 17, K. Schlechta ed., I, p. 95.

4. *Id.*, *A Vontade de Potência*, III, p. 447.

5. *Id.*, *Considerações Intempestivas*, II, § 8, K. Schlechta ed., I, p. 263.

carnação progressiva do divino, ao passo que, para o olhar mais exercitado do genealogista, é óbvio que "Deus foi criado pela história"⁶. Se "o culto hegeliano do real entendido como racional" se reduz a uma "divinização do sucesso"⁷, não é por "imoralismo", como pensam superficialmente os kantianos, mas sim, ao contrário, por um excesso de moralismo, porque Hegel ainda mantém a todo custo a idéia de que é preciso reconciliar o dever-ser e o ser, e essa reconciliação só pode, evidentemente, dar-se a partir do primeiro termo (o ideal, ou seja, a razão).

Devemos compreender sob a mesma óptica a segunda crítica que Nietzsche levanta contra a forma *sistemática* assumida pelo hegelianismo; pois o "nihilismo psicológico" também se traduz pela suposição "de uma *totalidade*, de uma *sistematzung*", ou até mesmo de uma *organização* que regeriam simultaneamente as causas dos acontecimentos e os laços que guardam entre si; embora a alma corrompida pela admiração e pela veneração se deleite com a idéia de uma forma suprema de dominação e organização globais (se a alma pertencer a um lógico, o rigor absoluto e a dialética real já bastarão para reconciliá-la com o todo). Imagina-se como que uma unidade, alguma forma de 'monismo', e em consequência dessa crença, o homem se vê situado num sentimento profundo de correlação e de dependência com relação a um todo que o supera e passa a ser um mero modo da divindade...⁸

A vontade de sistema é apenas a última face que toma a metafísica herdada do platonismo: paradoxalmente, ela traz de volta o dualismo platônico entre aparência e verdade, já que se deve, para manter a ilusão de monismo, mostrar constantemente que a pluralidade se reduz à unidade, que o particular ingressa no universal - trabalho "de operário da filosofia" que assegura de modo definitivo a vitória do teórico sobre o trágico. Pela dialética, Hegel instala "a história na posição de soberano único em lugar de outras potências espirituais, arte e religião, uma vez que a

6. *Ib.*

7. *Ib.*, p. 169.

8. *A Vontade de Potência*, III, p. 677.

2 212

história é o 'conceito realizando-se', a 'dialética do espírito dos povos' e o 'tribunal do mundo'". Essa visão de mundo conduz à afirmação da "morte da arte". Portanto, ela deverá ser superada para finalmente dar à estética o lugar que lhe convém.

CONTRA A DIALÉTICA: A REVALORIZAÇÃO DA ESTÉTICA

S e nos voltarmos para suas origens gregas, ou melhor, "socráticas", a dialética aparece não somente como antifrástica, mas também, principalmente, segundo um tema constante em Nietzsche, como inestética: "Com Sócrates, o gosto grego corrompe-se em favor da dialética: o que se passa exatamente? Antes de tudo, um gosto *distinto* é vencido; com a dialética, o povo consegue levar a melhor. Antes de Sócrates, repudiavam-se, na boa sociedade, as maneiras dialéticas. Elas eram consideradas más maneiras" ("O caso Sócrates", § 5). Como ocorre com frequência em Nietzsche, o juízo lapidar dissimula uma *forma de argumentação*; devemos restabelecê-la para compreendermos exatamente a essência antiestética da dialética e como a inversão do platonismo pretendida por Nietzsche deve culminar na dupla reabilitação do sensível e da arte. Em certo sentido, que resta a precisar, o "momento nietzscheano" mantém com a negação dialética, platônico-hegeliana da arte, uma relação *análoga* (o que não significa idêntica) àquela que o "momento kantiano" mantém com o racionalismo clássico: ainda que os caminhos tomados sejam, aqui e ali, muito diferentes, trata-se, nos dois casos, de conquistar ou de reconquistar a autonomia da sensibilidade - com relação ao "conceito"

213

em Kant, à "vontade de verdade" dialética em Nietzsche - e assim abrir o espaço necessário para a própria existência da estética.

Antes de mais nada, em que é "popular" a dialética, e portanto deselegante (Nietzsche também compara o dialético a alguém que "se serve com as mãos")? A resposta, aqui, pode ser sucinta: se o método socrático toma de empréstimo as vias do diálogo, é para melhor refutar as posições do adversário a fim de chegar a uma verdade que é a da *Idéia* (do inteligível). Ora, ao contrário do erro, que é múltiplo, como todos sabem, a verdade pretende-se única. Pretende valer para todos os tempos e todos os lugares, *para todos*. É nisso que ela é "democrática", "plebéia", até mesmo, no sentido que Nietzsche dá ao termo, "reativa", já que só pode se colocar como reação *contra* as forças da ilusão e da mentira, sobretudo, portanto, contra a arte - que Platão por isso denuncia num dos trechos mais célebres de *A República*.

Em oposição ao homem teórico (cientista ou filósofo) que é o dialético, sempre animado pela vontade de verdade, o artista aparece como uma personagem aristocrática: ainda vivendo no mundo pré-democrático da tradição (por exemplo, no universo dos "grandes Helenos" de antes de Sócrates), ele afirma valores sem discutir, sem argumentar, *com autoridade*. As forças com as quais joga não são reativas: ao contrário da verdade, elas não precisam negar outras forças para se afirmarem. Compreende-se então a assertiva decisiva contra a dialética: "O que precisa ser inicialmente provado não vale grande coisa. Em toda parte em que a autoridade ainda é de bom-tom, em toda parte em que não se demonstra, mas manda-se, o dialético é uma espécie de polichinelo" (*ib.*). E se Sócrates é "o polichinelo que se fez levar a sério", é porque, extraindo toda sua "ferocidade" de um profundo "ressentimento popular" (*ib.*, § 7) contra o aristocratismo estético, ele empreendeu, com êxito, inocular a "má consciência" em seus interlocutores, pondo-os continuamente em contradição com eles mesmos. Com sua "maldade de raquítico", munido da dialética e da "facada do silogismo" (*ib.*), ele consegue extirpar as tentações ilusórias da beleza sensível

em benefício da verdade. A *felúria* e a origem popular são nele, neste sentido muito preciso, indissociáveis, como Nietzsche não deixa de salientar: "Sócrates pertencia, por sua origem, ao mais baixo povo: Sócrates era do populacho. Sabemos, vemos até, o quanto ele era feio", o que deve levar a duvidar de que fosse realmente grego (*ib.*, § 3).

Eis aqui talvez o essencial: a dialética só pode ser exercida no quadro de uma teoria das *Idéias* segundo a qual o mundo sensível deve ser negado em benefício do mundo inteligível. Todos sabem que o sensível é enganoso, mostra as mesmas realidades sob diferentes aspectos (pense-se, por exemplo, nas variações de um pedaço de cera...) e, por conseguinte, viola as mais sagradas regras da lógica, a começar pelo famoso princípio de Identidade. As verdadeiras *Idéias*, pelo contrário, são estáveis: são o que permanece sob a contingência das mudanças que não cessam de afetar o mundo sensível. Tudo isso é bem conhecido e Nietzsche, contrariamente à opinião aceita, não se contenta em inverter os termos da oposição entre temporal e eterno, sensível e inteligível. Antes de mais nada, é o olhar do *genealogista* que ele lança sobre a negação da estética que é o platonismo enquanto *protótipo de toda teoria*: "Esses sentidos, que por outro lado são tão imorais, - esses sentidos nos enganam sobre o mundo verdadeiro". Assim é, segundo a ironia nietzscheana, o fundo do discurso científico-filosófico. O "por outro lado", evidentemente, não tem nada de acessório: na verdade, por temor da sensualidade (sempre "imoral") é que se chega a depreciar a *sensibilidade* (sempre "falaciosa"). Aos olhos do "genealogista" (como mais tarde aos olhos do psicanalista), as teses filosóficas são sempre apenas "racionalizações", "sintomas", como já diz Nietzsche (*ib.*, § 2), são a expressão fetichizada de certo *pathos*, ou até de uma patologia.

Se como afirma Nietzsche num célebre aforismo, "minha filosofia é um *platonismo invertido*", que resulta dessa inversão quanto à fundação (ou à refundação) da estética? A resposta nos é fornecida no capítulo de *Crepúsculo dos Ídolos* intitulado: "Como o 'Mundo-verdade' torna-se uma fábula". Heidegger nos deixou

um comentário irrepreensível a respeito. Limito-me a lembrar sua principal conclusão. O tema central do texto de Nietzsche é limpo: trata-se de mostrar o quanto o "mundo-verdade", que deve ser oposto ao "mundo-aparência", assim como o mundo inteligível opõe-se ao mundo sensível, revela-se, ao cabo de uma longa história que começa com Platão e termina em Zaratustra, a ilusão por excelência. Em contrapartida, o que é mais importante observar é que ao fim desse percurso não se trata de modo algum de valorizar a aparência (o sensível) como tal, mas sim de suprimir a *Idéia* de que exista algo como a aparência: "O 'mundo-verdade', nós o abolimos: que mundo nos resta? O mundo das aparências, talvez? /.../ Mas não! com o mundo-verdade abolimos também o mundo das aparências". A esse preço, e somente a esse preço, são criadas as condições de possibilidade que vão permitir à arte tomar a dianteira da filosofia. Pois aquela liberação do sensível e da aparência que realiza a genealogia do mundo-verdade é igualmente liberação da arte, já que esta "afirma precisamente o que a avaliação do mundo pretensamente verdadeiro nega"¹⁰.

Com efeito, a arte "nada mais é do que vontade de aparência enquanto sensível"¹¹ e como essa aparência, já o vimos, não é "na realidade" uma aparência, é preciso dizer com Nietzsche que a "vontade de aparência, de ilusão, de impostura, de devir e de mudança é mais profunda, mais 'metafísica' do que a vontade de verdade, de realidade, de ser". Também é nesse sentido que a arte, antiplatônica por essência, "tem mais valor que a verdade", é a mais transparente expressão da vida, dessa vontade de potência que forma "a essência mais íntima do ser". Como Nietzsche já afirmava laconicamente em *O Nascimento da Tragédia*: "Única vida possível: na arte. Senão, afastamo-nos da vida" - com isso pressentimos que a desconstrução genealógica da verdade platônica não suprime toda noção de verdade, que talvez exista uma verdade mais profunda que a ver-

10. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, I, p. 72.

11. *ib.*, p. 73.

dade das Idéias, mais "real", se pudermos dizer, que aquela que anima o racionalismo filosófico ou científico, *verdade esta que só a arte, talvez, seja capaz de satisfazer, assim como, neste plano, só os sentidos deixam de nos mentir "enquanto nos mostram o devir, a desapareição, a mudança..."*. Haveria, assim, pelo menos duas verdades e duas mentiras, umas benéficas e muito reais, outras reativas e irreais... e é esta dualidade que viria a ser recoberta pela dualidade da teoria (falsa verdade e má mentira) e da arte (boa verdade e boa mentira).

NIETZSCHE ANTI-HEGELIANO? TRÊS TESES SOBRE NIETZSCHE

Em primeiro lugar, toda a questão se resume, evidentemente, em saber em que medida aquela "inversão do platonismo" continua de algum modo dependente do que pretende subverter - o que outra grande "inversão" do fim do século XIX, a de Hegel feita por Marx, não contradiria. Em oposição a Deleuze e a Foucault (quanto a este ponto preciso, entende-se, pelo menos sobre Foucault, a influência de Heidegger foi aliás decisiva), Heidegger pôs em evidência certa continuidade entre Nietzsche e a metafísica com a qual ele pretendia romper de maneira definitiva. Sem entrar nos pormenores dessa interpretação que faz de Nietzsche o pensador da técnica, delinearei sucintamente seu princípio antes de sugerir três teses sobre o nietzscheísmo como fundamento, não tanto de nosso mundo técnico, mas sim de uma estética contemporânea, da qual não é certo que o próprio Heidegger esteja tão distante quanto pensava.

Heidegger nunca deixou de instigar um pensamento sobre a técnica a partir de sua essência, que reside, a seu ver, no acabamento da metafísica moder-

na como "metafísica da subjetividade". Redigidas entre 1936 e 1946, as notas que levam o título de *Superação da Metafísica* consagram-se a mostrar que o termo "técnica", entendido a partir de sua essência, equivale ao de "metafísica acabada" e que esta encontra afinal uma expressão adequada na teoria nietzscheana da "vontade de potência". Para ir ao essencial, poderíamos dizer que, desde Descartes, a metafísica foi, segundo Heidegger, uma antropologia, um pensamento do homem como *fundamento*, de acordo com os dois eixos tradicionais, teórico e prático, da interrogação filosófica. Como antropologia teórica, a metafísica moderna consiste em conceber o real como algo que obedece aos princípios constitutivos do espírito humano, por exemplo (em Leibniz) em transferir o princípio de razão (princípio lógico ou "subjetivo") para o próprio real e, ontologizando-o, afirmar que *nilhil est sine ratione*. Tal antropologia teórica, que culmina com a afirmação hegeliana da identidade entre racional e real, não constitui, no entanto, por si só, o embasamento da dominação da técnica como "metafísica acabada".

Para perceber na relação técnica com o mundo a presença da "metafísica acabada" é preciso, com efeito, levar em conta a vertente prática da metafísica da subjetividade: como a antropologia prática, ela se representa o ente não mais somente como em conformidade com os princípios subjetivos da racionalidade, mas também como "objeto para a vontade". Ao longo do aprofundamento moderno da essência da subjetividade como vontade, o ente tendeu cada vez mais, com efeito, a só ter realidade como objeto manipulável pelo sujeito em vista da realização de seus fins, como instrumento ou como ente uniformemente disponível para a vontade. Sob este aspecto, a reinterpretação kantiana do *eu penso* como um *eu quero* e principalmente a doutrina da autonomia da vontade teriam preparado o passo decisivo em direção da interpretação técnica do mundo que a filosofia de Nietzsche tematiza. Pois, até então, a vontade ainda estava subordinada a algo que não ela mesma, a saber, aos fins que devia perseguir. Em contrapartida, em Kant, a razão prática não quer nada

além de si mesma, quer-se a si mesma como liberdade: no "concelto kantiano de razão prática como vontade pura" é a própria realização da *Idéa* de vontade, portanto, que estaria em jogo, "a chegada à perfeição do ser da vontade", que se torna vontade incondicionada por algo que não ela mesma, "vontade absoluta" ou, já que não quer nada além de si mesma, "vontade de vontade".

Elo essencial no processo de tecnicização do real, a "autonomia da vontade", tal como Kant a entendia, já não estaria, a bem dizer, separada da absolutização última da vontade, a não ser por uma mediação ainda indispensável: a da teoria nietzscheana da vontade de potência como "penúltima etapa do processo". Com a vontade de potência nietzscheana surge explicitamente, com efeito, uma figura da vontade que, na aparência, quer também algo que não ela mesma (a potência), mas que - segundo uma interpretação construída, desde 1936, pelos cursos sobre Nietzsche - só quer, de fato, mais potência (mais dominação) para melhor se provar indefinidamente como vontade que controla o real; em suma, "o ser da vontade de potência só pode ser compreendido a partir da vontade de vontade"¹², a partir dessa vontade incondicionada pela qual encontraria seu acabamento o projeto cartesiano de domínio e posse da natureza. Compreendemos então como Heidegger pôde estimar que é com o reino da técnica que verdadeiramente começa o "desenvolvimento da dominação incondicionada da metafísica", quando por fim encontra uma época à sua altura¹³. Pois, no caminho que levava de Descartes a Nietzsche, o devir da razão terá consistido - e aqui a análise heideggeriana está bastante próxima da de Max Weber - em não mais fixar objetivos por si mesma, em se transformar, de razão objetiva como tentava ser, em razão puramente instrumental.

Paralelamente, a própria vontade já não está ligada a nenhum fim: o domínio do mundo não visa mais, como em Descartes ou na época do Iluminismo, a emancipar os homens ou a lhes proporcionar a fe-

12. *Id.*, *Essais et Conférences*, Gallimard, p. 95.

13. *Ib.*, p. 88.

licidade, mas se torna busca do domínio pelo domínio ou, se se preferir, da força bruta pela força bruta. No entanto, essa ruptura com o cartesianismo seria mais aparente do que real, já que Nietzsche, ao emancipar a vontade de toda submissão a fins, apenas realiza a essência do querer, apenas o eleva ao nível de seu concelto, completando assim o pensamento do sujeito que, no fundo, ainda estava somente em germe no cartesianismo. Por conseguinte, seria como metafísico que Nietzsche, de acordo com um tema central de sua estética, pensaria a arte mais a partir do *artista*, ou seja, do *criador* (de sua vontade) do que a partir da obra mesma; seria também na descendência direta dessa metafísica da subjetividade, que ele devia inverter através de sua crítica genealógica da dialética platônico-hegeliana, que sua filosofia da arte tomaria a forma de uma "fisiologia", isto é, de uma teoria das "forças vitais" que estão no princípio da atividade criadora: eis por que Nietzsche, segundo essa interpretação, "a despeito de sua alta apreciação do pensamento grego das origens", o pensamento pré-platônico, pensa absolutamente no sentido dos Tempos Modernos"¹⁴.

Difícilmente podemos contestar a força da leitura heideggeriana, mesmo se conduz a este estranho paradoxo segundo o qual a genealogia estaria muito menos distante da dialética do que parece numa primeira abordagem. No entanto, parece-me igualmente difícil negar que o pensamento de Nietzsche já esteja muito mais próximo do de Heidegger do que este dá a entender. Pois, afinal, aquela subjetividade que Heidegger se compraz em reencontrar no concelto de vontade de potência não tem mais completamente, longe disso, as características habituais do sujeito metafísico: consciência, racionalidade, identidade, transparência a si mesmo etc., tanto faltam ao concelto que mal se vê como aqui se pode ainda falar de "subjetividade". Aliás, essa vontade de potência, sobre a qual Nietzsche afirma identificar-se com a *Vida* para constituir a essência mais íntima do ser, caracteriza-se por uma diversidade tal que dificilmente

14. Nietzsche, I, p. 428.

poderíamos ainda relacioná-la com a permanência de alguma substância: mais que isso, poderíamos dizer, com razão, que a Vida é multiplicidade, *diferença*, de sorte que a distância entre o Ser de Heidegger e o estilhaçamento radical que Nietzsche tenta pensar seria, também aqui, menor do que Heidegger quer sugerir. Como ocorre nele com frequência, a interpretação dos Tempos Modernos como *uniformemente* fadados a desenvolver as diversas etapas do tornar-se mundo da metafísica conduz a negligenciar a tarefa que consistiria em tornar a narrar a história, não do sujeito metafísico, mas sim das diversas concepções modernas da subjetividade. O livro de Heidegger sobre Nietzsche é admirável, por vezes grandioso: não estou seguro de que ele ganhe alguma coisa esmagando o pensamento nietzscheano do sujeito contra o de Descartes.

Daí a primeira tese que eu gostaria de formular, para depois alicerçá-la no se segue: a estética de Nietzsche - ou seja, no fundo, sua filosofia (já que a arte é a expressão mais adequada da vida) - não está tão inscrita na "metafísica da subjetividade" que não abra caminho para uma *forma nova, ou até radicalmente inédita, de individualismo*. De resto, Heidegger sugeriu com muita força o que constituiria talvez a especificidade de tal individualismo. Comentando um aforismo da *Vontade de Potência*, segundo o qual o "perspectivismo" seria uma propriedade do próprio ser, Heidegger faz a seguinte observação decisiva: "Absolutamente não seriam necessárias maiores provas para mostrar que essa concepção do ente seria exatamente a de Leibniz, se Nietzsche não excluísse a metafísica teológica, ou seja, o platonismo de Leibniz"¹⁵. Em outras palavras: Nietzsche = Leibniz, menos a harmonia, menos Deus, entendido como aquela mônada das mônadas que *combina* entre si as múltiplas perspectivas das diferentes mônadas particulares para que elas formem um mundo, um universo. Isto é, uma totalidade coerente e não, como em Nietzsche, uma multiplicidade radicalmente caótica. Não saberíamos dizer melhor. De qualquer modo, ain-

15. *Ib.*, p. 192.

da temos de perceber que significação atribuir a um individualismo - ou, se se preferir, a uma monadologia - em que, ao mesmo tempo, a noção de indivíduo é cindida (o sujeito não mais está fechado em si mesmo na identidade de sua consciência, como nos pensadores do século XVII) ao mesmo tempo que se desvanece a idéia de uma harmonia reconciliadora - quer esta leve o nome, como na filosofia política, de "mão invisível", quer, como na filosofia especulativa, de "teodicéia", "astúcia da razão", "sistema" etc.

A segunda tese só pode ser enunciada enquanto antecipação do que virá a seguir, já que vem a precisar o teor dessa nova figura do individualismo. Uma leitura dos textos que Nietzsche consagra ao conceito de indivíduo em confronto com aqueles que tratam da estética propriamente dita, muito mais numerosos e mais conhecidos, revela claramente uma dualidade central:

- Por um lado, o abandono de todo projeto "dialético" que pretenda integrar em alguma sistematicidade a multiplicidade radical da vida (se se preferir: o trágico da existência) faz do individualismo nietzscheano o protótipo da era contemporânea, uma vez que assume a forma de um historicismo e de um relativismo como jamais haviam sido vistos em toda a história da filosofia. A tão conhecida tese de que "não há fatos, somente interpretações" pode e deve ser entendida, não somente, como em Deleuze e Foucault, no sentido de uma crítica genealógica do racionalismo metafísico ou científico, mas também, e talvez principalmente, como a inauguração do que se poderia chamar um "ultra-individualismo": cada qual possui doravante o "direito" (as aspas se impõem aqui, pois o termo quase não tem mais sentido) de exprimir o que constitui, propriamente falando, seu "ponto de vista". Nada mais, com efeito, vem a *coaglar* as diversas perspectivas para que entrem à força numa ordem. Sob este aspecto, não há nada de surpreendente no fato de que Nietzsche se tenha tornado o pensador fetiche de uma geração intelectual próxima dos diversos movimentos libertários que pontuaram a vida intelectual e política dos anos 60-70.

- Por outro lado, no entanto, nada seria mais absur-

do do que ver em Nietzsche um pensador da "liberação dos costumes". Conhecemos seu gosto pelo rigor clássico e sua aversão por tudo que se assemelhe, de perto ou de longe, a um rebentar das paixões, começando evidentemente pelo romantismo. Nietzsche, contudo, não é, obviamente, um clássico, no sentido "cartesiano" do termo, no sentido de que, como ainda em Hegel, na arte se trataria de exprimir a razão. Porém, apesar de tudo, trata-se do mesmo classicismo: pois a arte continua, para ele, a manter um laço direto com a verdade. O verdadeiro deixou por certo de ser identidade, transparência, harmonia para se tornar essa *diferença* pura que é a multiplicidade das forças vitais. Mas a "fisiologia" nietzscheana da arte nos ensina que a beleza nada mais é do que a expressão sabiamente hierarquizada (em "grande estilo") daquela multiplicidade. Simétrico ao ultra-individualismo, poderíamos pois falar de um hiperclassicismo¹⁶, já que, mais do que nunca, é precisamente a verdade que a arte tem por função traduzir na sensibilidade - com a condição, porém, de precisar que este novo classicismo é, por assim dizer, um classicismo da "diferença" e não mais da identidade harmoniosa.

Assim - terceira tese que será desenvolvida no próximo capítulo - Nietzsche pode ser considerado o verdadeiro pensador do vanguardismo. Não que ele tenha escrito sobre o tema ou tenha pertencido a algum movimento que pudesse ser considerado de "vanguarda". Tampouco testemunhou em seus próprios gostos alguma audácia particular. Porém, em sentido menos anedótico, Nietzsche antecipa a dualidade que estará no fundo de todos os movimentos de vanguarda que marcaram a estética do século XX até o fim dos anos 60: por um lado, o ultra-individualismo, que, ao perseguir os valores revolucionários da emancipação individual com relação às tradições, irá consagrar a inovação como critério supremo do juízo estético e fazer assim com que ele oscile para a esfera da historicidade; por outro lado, uma preocupação hiperclássica de atribuir à arte a função da verdade, ou até de alinhá-la ao progresso das ciências para

16. O uso deste termo será justificado mais amplamente no capítulo seguinte.

permitir que traduza uma realidade que, ao contrário do que ocorria no classicismo original (o do século XVII), já não é racional, harmoniosa, *euclidiana*, mas ilógica, caótica, disforme e não euclidiana.

O INDIVÍDUO: UM CONCEITO EQUÍVOCO

A teoria nietzscheana da arte como única perspectiva honesta sobre a vida traz uma contribuição particularmente importante para a lógica do individualismo filosófico tal como se instala na história da estética através do conflito entre sentimentalismo e racionalismo - duas faces do individualismo: sobre elas se disse como tomavam a forma, cada uma à sua maneira, de *monadologias* em que os indivíduos se comunicam entre si apenas de maneira mediata, por intermédio de uma estrutura psicológica comum (Hume) ou de um sistema harmônico (Leibniz, Hegel). Gostaria de indicar aqui como Nietzsche retoma e subverte ao mesmo tempo o que havia surgido verdadeiramente com Leibniz, ou seja, ontologicamente, a instalação da individualidade como princípio do real (com a afirmação de que o real é em seu fundo mais íntimo o tecido de *mônadas*) e, axiologicamente, a promoção dos valores da independência e da criatividade pessoais.

Esta hipótese - a de que Nietzsche deu acabamento ao individualismo filosófico - é evidentemente paradoxal: não apenas se choca com a idéia de que Nietzsche, como todos sabem, antecipa a crítica freudiana das filosofias da consciência, portanto, ao que parece, do individualismo filosófico (Nietzsche não se cansou de denunciar a idéia de *mônada* ou de *átomo* e sua pertinência para a teorização da idéia de sujeito); ela se expõe igualmente a um certo número

de dificuldades "factuais" que não poderíamos subestimar. Para dizê-lo sucintamente: quando lemos atentamente os textos de Nietzsche consagrados às noções de individualismo ou de indivíduo, eles parecem trabalhados por uma tensão constante que parece a priori proibir todo projeto de leitura um pouco harmônico.

Por um lado, com efeito, é evidente que Nietzsche faz do indivíduo um valor absoluto e, em primeiro lugar, um princípio ontológico: lemos, por exemplo, na *Vontade de Potência* que não existem espécies, mas "somente indivíduos diferentes" - uma espécie de reformulação do princípio dos indiscerníveis em virtude do qual, como se sabe, Nietzsche apresenta, em múltiplos e bem conhecidos textos, os conceitos e as palavras (a razão e a linguagem) como processos de homogeneização das diferenças, de supressão da individualidade e, neste sentido, como figuras da perda do real entendido como jogo do "puro diferenciado", segundo a fórmula utilizada em outro fragmento.

Na lógica desse individualismo ontológico, Nietzsche instaura, pois, um individualismo axiológico que culmina na defesa dos valores da originalidade contra o que por vezes denomina de "vulgaridade"¹⁷, isto é, a dissolução do individual diferenciado no comum nivelado. Participam dessa crítica da vulgaridade alguns momentos bem conhecidos do discurso nietzscheano, que mencionarei agora apenas para que se tenham em mente:

- A genealogia dos valores gregários e da civilização de rebanho, cujas diversas etapas Nietzsche reconstitui de acordo com uma filiação que vai do judaísmo até o socialismo, passando por Sócrates, o cristianismo, Rousseau, a Revolução Francesa e a democracia.

- A análise crítica da gênese da consciência e da linguagem, também ela inscrita em certa evolução da vida. Aqui está o muito importante § 354 de *A Gaia Ciência*, intitulado "Do gênio da espécie", onde Nietzsche desenvolve de maneira particularmente brilhante a idéia de que o nascimento da consciência

no vivente que é o homem (seu surgimento seguido de sua valorização) não era óbvio, não era uma fatalidade, mas se achava ligado às exigências (também não fatais) da comunicação e da linguagem: certo tipo de homens não pôde enfrentar, explica Nietzsche, as necessidades da vida sem precisarem uns dos outros, isto é, sem substituírem os valores de independência pelos valores de ajuda mútua e de solidariedade. Ora, a necessidade do outro fazia assim aparecer simultaneamente a necessidade de se exprimir e comunicar tal necessidade, ou seja, de se "compreender mutuamente" e em primeiro lugar, para tanto, de aceder a uma consciência dessa necessidade; esta é a razão pela qual, segundo Nietzsche, a consciência nasce ao mesmo tempo que a linguagem: a consciência "só se desenvolveu sob a pressão da necessidade de comunicação". Disso resulta que o homem só se tornou consciente pelo que era comunicável, pelo que podia ser compartilhado com outro, portanto comum e, deste ponto de vista, o que acede à consciência e à linguagem nunca é, pois, algo individual, mas sim o gregário ou a vulgaridade: "Penso, como se vê", conclui Nietzsche, "que a consciência não pertence essencialmente à existência individual do homem, mas sim, pelo contrário, à parte de sua natureza que é comum a todo o rebanho /.../ e a despeito da melhor vontade que se possa ter de 'se conhecer', cada um de nós sempre tomará consciência apenas de seu lado não individual e 'mediânico'. /.../ O pensamento que se torna consciente representa somente a parcela mais ínfima, digamos a mais superficial, a pior parte de tudo o que pensa o indivíduo" - ou seja, a parte que não corresponde à individualidade. Ao passo que "todos os nossos atos são, no fundo, supremamente pessoais, únicos, individuais, incomparáveis", a consciência e a linguagem procedem dessa "grande falsificação" que consiste numa "generalização" e, como tal, numa "superficialização" do que é.

Percebemos aqui como um tema tão importante em Nietzsche como a crítica da consciência e da linguagem se inscreve diretamente na perspectiva de uma revalorização da individualidade: se a generaliza-

17. F. NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, § 268.

ção é falsificação, superficialização, o verdadeiro (o não falsificado) e o profundo (o não superficial) residem precisamente na afirmação do indivíduo como tal. Temos aí a primeira linha de análise em que o pensamento de Nietzsche adquire timbres próximos aos do pensamento de certos jovens hegelianos anarquistas. Disso resulta muito logicamente uma crítica da modernidade como civilização em que, sendo os valores da consciência afirmados através da filosofia do *cogito* e de seus apêndices científicos, o individual se dissolve no geral entendido como gregarismo. A modernidade como triunfo do "gênio da espécie" contra o indivíduo, contra aquelas grandes individualidades que os gregos, por exemplo, encarnavam (antes de Sócrates, bem entendido) e, paralelamente, a democracia, valor supremo do mundo moderno, científico, por conseguinte, "plebeu", por visar a uma verdade que "vale para todos", a democracia como igualação dos homens, portanto como supressão das diferenças constitutivas da individualidade: eis aí, sem sombra de dúvida, uma primeira vertente do pensamento de Nietzsche, que encontra sua coerência em torno do estabelecimento do indivíduo como verdadeira realidade e como valor absoluto - o que é resumido da melhor maneira possível no seguinte fragmento da *Vontade de Potência*: "Nada se opõe tanto aos *Instintos de rebanho* quanto a soberania do indivíduo"¹⁸.

Como sempre é o caso em Nietzsche, a dificuldade está em que outros textos, igualmente numerosos e importantes, contradizem os primeiros para apresentar uma crítica radical da noção de indivíduo e, correlativamente, do individualismo. Nietzsche insiste neste ponto repetidamente: na realidade, a noção de indivíduo não vale muito mais do que a de espécie ou, como afirma um fragmento da *Vontade de Potência*, "o conceito de 'indivíduo' e o de 'espécie' são igualmente falsos e somente aparentes"¹⁹ - palavras que desta vez parecem dizer respeito a um antiindividualismo ontológico (o indivíduo como aparência e não mais como fundo do que é), ao qual irá corresponder um antiindividualismo axiológico: "o 'bem

18. A *Vontade de Potência*, III, pp. 612-613.
19. *Id.*, p. 525.

do indivíduo' é tão imaginário quanto o 'bem da espécie'"²⁰. Em suma: o indivíduo não é nem um bom princípio ontológico, nem um princípio axiológico legítimo - o que parece estar em perfeita contradição com as passagens que acabamos de citar.

De fato, quando Nietzsche faz da noção de indivíduo um "erro" (segundo uma expressão empregada no *Crepúsculo dos Ídolos*), pretende atingir uma particularidade muito precisa de individualidade. Sobre este ponto, os textos concordam:

- *Crepúsculo dos Ídolos*: "O homem isolado, 'o indivíduo' - *Individuum* - tal como o povo e os filósofos o entenderam até agora, é um erro: ele nada é em si, não é um átomo, um 'elo da cadeia', nada senão uma herança deixada pelo passado..."²¹ e, neste sentido, o valor do indivíduo varia conforme "representa a evolução ascendente da vida" ou "a evolução descendente, o declínio, a degenerescência crônica, a doença". O indivíduo não pode, pois, nem ontologicamente nem axiologicamente ser considerado em si mesmo. Não existe isoladamente, nem tem valor independentemente do processo que se realiza com ele. Valorizar-se-á, por conseguinte, aquele momento que é a individualidade quando ela é um momento de intensificação e de aumento da vontade de potência - e será desvalorizada quando constituir um momento de extenuação ou de esgotamento.

- Encontramos um texto paralelo na *Vontade de Potência*²²: é preciso recusar o conceito de indivíduo, explica então Nietzsche, para perceber que, de fato, "todo ser particular é justamente a totalidade do processo em linha reta (não simplesmente uma herança desse processo, mas sim o próprio processo), e constitui, na realidade, *toda a vida anterior em uma só linha e não seu resultado*"²³.

Tais afirmações, que podem parecer estranhas quando comparadas à valorização nietzscheana do individualismo, que, aliás, existe, devem, para serem corretamente interpretadas, ser aproximadas da crítica

20. *Id.*, p. 542.

21. *Id.*, *Crepúsculo dos Ídolos*, III, p. 1008.

22. A *Vontade de Potência*, III, p. 558.

23. *Id.*, p. 545.

das noções de átomo e de mônada tais como Nietzsche as compreende. No importante fragmento da *Vontade de Potência* citado acima²⁴, Nietzsche evoca a construção da noção de sujeito, designando-a como aquela "falsa substancialização do Eu" pela qual o Eu foi artificialmente "separado do devir", posto "como algo que é" (juntamente com, graças à operação fetichizante, a "crença na imortalidade pessoal"). Nietzsche também descreve essa substancialização do Eu como uma "declaração de autonomia do Eu", que quiseram considerar como um "átomo".

O que se mostra, então, errôneo na noção de individualidade não é o conceito de indivíduo em geral, mas sim um conceito particular do indivíduo, a saber, o indivíduo *autonomizado* relativamente ao mundo e ao devir e posto como um átomo ou como uma "mônada"²⁵, quer dizer como uma unidade última, estável, duradoura, até mesmo indestrutível (imortal), fonte última de seus próprios atos e de suas próprias representações. Contra tal visão da individualidade, uma passagem da *Vontade de Potência* afirma que "não existem unidades últimas duradouras, nada de átomos, nada de mônadas", que "a unidade não existe na natureza do devir", que não há "vontade" que possa ser a fonte última e idêntica a si mesma do que poria etc. A "autonomização do indivíduo sob a forma de átomo" remete, na verdade, a essas imagens estabilizadas do mundo que foram construídas ao mesmo tempo pela religião, pela metafísica e pela ciência, quando inventaram, no lugar do jogo caótico do "puro diferenciado" e do puro sucessivo, um "mundo-verdade" de seres, de causas, de unidades etc. (por exemplo, na física, "uma sistematização rígida dos átomos, idêntica para todos os seres, nos movimentos necessários"²⁶).

Portanto, antes de Heidegger mas com o mesmo sentido, Nietzsche critica o indivíduo "metafísico", ou seja, o indivíduo centrado nos valores da unidade (atômica ou monádica) e da autonomia - quando, na realidade, em cada homem, reina antes uma plurali-

dade de centros de forças que se combinam e se combatem a cada instante (a unidade do Eu é apenas uma ficção), e o que chamamos vontade é mais o termo último de um conflito incontrolável entre aqueles centros de forças do que um livre arbítrio no sentido de uma vontade que ponha suas próprias leis (a autonomia é uma ilusão).

Paralelamente a esses textos que desenvolvem uma crítica da individualidade metafísica que antecipa, sob vários aspectos, a desconstrução heideggeriana, esboça-se em Nietzsche um interessante questionamento do individualismo. Com relação à valorização do indivíduo contra o rebanho, essas passagens de sua obra são também espantosíssimas à primeira vista, já que nelas ele denuncia explicitamente o individualismo como um dos componentes característicos de uma civilização gregária. A título de exemplo, podemos citar dois fragmentos da *Vontade de Potência*:

- "O individualismo é o grau *mais modesto* da vontade de potência"²⁷, palavras estranhas, aliás, se nos lembrarmos da maneira como Nietzsche faz da soberania do indivíduo o valor mais oposto ao do rebanho.

- "Minha filosofia tende a estabelecer uma *hierarquia*, não uma moral individualista"²⁸ - quando poderíamos ter acreditado que a afirmação da soberania do indivíduo constituísse, precisamente, contra a moral do rebanho, o princípio de uma autêntica moral individualista.

No mesmo espírito, podemos ficar confusos ao vermos que a valorização do indivíduo é imputada ao cristianismo, isto é, a uma das expressões mais características, aos olhos de Nietzsche, dos valores do rebanho: "Na realidade, o cristianismo foi quem primeiro instigou o indivíduo a se erigir em juiz de todas as coisas; a mania de grandeza se tornou quase um dever para ele, pois deve fazer valer direitos *eternos* contra tudo que é temporal e condicionado"²⁹. O cristianismo contribui, assim, para a gênese do individualismo, ao nos habituar, explica Nietzsche, ao conceito

24. *Ib.*, pp. 612-615.

25. *Ib.*, p. 689.

26. *Ib.*, pp. 704-705.

27. *Ib.*, p. 604.

28. *Ib.*, p. 907.

29. *Ib.*, p. 822.

supersticioso "de alma, alma imortal, alma-mônada, alma que, na verdade, possui sua verdadeira morada em lugar completamente distinto" e cujo ser não é nem um pouco condicionado pelas coisas terrestres³⁰. Por certo, nessa descrição da contribuição cristã inter-vém de novo a versão monádica da individualidade, e vimos como Nietzsche a criticava; podemos, contudo, ficar um pouco surpresos de que, em certo sentido que falta precisar, o individualismo tenha sido rejeitado para as cercanias do cristianismo, cujas avaliações plebéias e anti-aristocráticas tratava-se, no entanto, de superar.

Essa interrogação impõe, com evidência, que se aborde mais de perto aquilo cuja genealogia Nietzsche pretende fazer quando visa a atingir o individualismo negativo. O texto chave a este respeito poderia ser este fragmento da *Vontade de Potência*: "São aparentemente opostos os dois traços que caracterizam os modernos europeus: o individualismo e a exigência de direitos iguais. Finalmente, acabou entendendo"³¹. Que entendeu Nietzsche? Que na realidade o individualismo moderno é inseparável do igualitarismo, através do qual ele se exprime e se completa. A respeito da gênese desse laço (paradoxal, já que o individualismo deveria ser a afirmação da diferença e da alteridade, e não a valorização da identidade e da igualdade), Nietzsche dá a seguinte explicação: a individualidade moderna é "fraca e temerosa" ("o indivíduo é uma vaidade infinitamente vulnerável"); para não sofrer com as diferenças, o indivíduo moderno tentará, pois, negá-las; a única maneira, para ele, de defender o valor de sua existência será "exigir que todos os outros sejam reconhecidos como iguais a ele, que se encontre sempre *inter pares*"; portanto, 'o princípio de individualidade' elimina os grandíssimos homens e exige que se saiba, entre os homens aproximadamente iguais, graças ao mais arguto olhar, com a mais viva lucidez, distinguir os talentos"³². A valorização da individualidade e das "pequenas diferenças" será assim efetuada com base num igualmente e

30. *Ib.*, p. 821.

31. *Ib.*, p. 374.

32. *Ib.*

numa homogeneização prévias, com base, neste sentido, em certa *despersonalização*. Nietzsche, portanto, contraporá ao individualismo dos Modernos o que chama de "personalismo dos Antigos"³³, para os quais a individualidade era valorizada como tal, em sua distância e diferença.

A oposição entre o antigo e o moderno ou, se quiserem, entre a tradição e a democracia, revela a seguinte estrutura:

1. O individualismo moderno, que valoriza mais a igualdade do que a diferença: por isso, ele é inseparável do cristianismo (igualdade diante de Deus) e da democracia (igualdade diante da lei) - por isso também ele é "o grau mais baixo da vontade de potência", pois o indivíduo só se afirma ao se considerar como igual a outros, em vez de impor sua diferença com autoridade, sem comparação, nem argumentação, como salienta claramente este outro fragmento da *Vontade de Potência*: "O individualismo é uma modesta e ainda inconsciente variedade de 'vontade de potência'; aqui, parece já ser suficiente ao indivíduo libertar-se da dominação da sociedade (quer a do estado, quer a da igreja). Ele não se opõe enquanto pessoa, e sim enquanto mero indivíduo. Representa todos os indivíduos contra a coletividade. Isto quer dizer que ele se *igual* instintivamente a qualquer outro indivíduo; o que ele conquista, não conquista como pessoa, mas enquanto representa os indivíduos contra a coletividade"³⁴. Por essa razão, o individualismo moderno é assimilado por Nietzsche a uma forma de "egoísmo individual"³⁵, à vontade ridícula de se considerar isoladamente perante a sociedade, a humanidade em seu conjunto. Portanto, não é por acaso que essa figura do individualismo esteja associada, no plano metafísico, à ilusão do Eu, do sujeito monádico transparente a si mesmo, ou, pelo menos, fonte última de seus atos e idéias. Pois a verdade desse indivíduo como "homem isolado", na realidade, esse "erro", constitui precisamente o individualismo como vontade do Eu de se separar egoisticamente pa-

33. Cf. F. NIETZSCHE, *Obras Póstumas*, Kroener ed., X, p. 277.

34. A *Vontade de Potência*, K. Schlechta ed., III, p. 604.

35. *Ib.*

ra se colocar "contra a coletividade". O objetivo aqui não é a cultura autêntica de sua própria originalidade, a afirmação criativa de si, mas nessa versão ainda embrionária, ou antes "degradada", "decadente", da vontade de potência, trata-se somente de se posar como "um" contra o "todo". Grau zero da vida, pois, já que essa emancipação relativamente ao todo se realiza sob a égide do Igualeamento de todos; ao me colocar, conforme a concepção kantiana/liberal do direito, como idêntico a todos os outros e ao colocar todos os outros como meus iguais, instauramos uma sociedade (a sociedade democrática) onde se acha garantida, através do tema dos direitos do indivíduo (esse sufrágio universal que Nietzsche abomina), esse mínimo de independência em que a vontade de potência conhece sua expressão menos elaborada.

A análise nietzscheana do individualismo moderno como intrinsecamente ligado ao advento do universo democrático faz lembrar a de Tocqueville, com a reserva de que, no essencial, e malgrado as nostalgias tocquevillianas, os sinais estão invertidos; aqui, a modernidade nada tem de um "progresso"; ela deve, evidentemente, ser lida como uma decadência, como um recuo da vida em direção de uma forma estiolada: "Queremos a liberdade (isto é, a diferenciação relativamente ao todo pela identificação com todos) enquanto não tivermos a potência", ao passo que "quando a temos, queremos hegemonia".

Em contrapartida, estaríamos equivocados se apressadamente comparássemos a crítica nietzscheana do individualismo liberal (entendido como "egoísmo" do "homem isolado") com a crítica marxiana. Apesar da semelhança das fórmulas - e ainda que a denúncia do individualismo já seja muito apreciada no século XIX -, Nietzsche associa de maneira sutil o liberalismo e o socialismo numa mesma rejeição. Em termos próximos aos de Tocqueville quando vê na gênese de um estado "tutelar" um dos horizontes possíveis do individualismo moderno, Nietzsche explica³⁶ como o socialismo é, na verdade, apenas "um meio de agitação do individualismo", uma vez que "o instinto dos

socialistas" absolutamente não é fazer da sociedade "o fim do indivíduo", mas sim utilizar a sociedade "como um meio de realizar muitos indivíduos" - sendo o estado socialista concebido como aquele que deve proporcionar aos indivíduos um acesso *igual* à maior felicidade possível, conforme uma exigência que assim se mostra a mesma do "egoísmo individual".

2. A esse individualismo moderno (democrático, cristão e socialista), Nietzsche opõe a atitude que consiste em se afirmar, não como indivíduo contra o todo, e sim como pessoa em sua diferença *incomparável* (porque comparar já é pressupor termos, portanto *identidades*). Assim é o "personalismo dos Antigos", que corresponde, não ao espírito da democracia, e sim ao espírito da aristocracia; não mais se valoriza, então, a igualdade, e sim a distância e a hierarquia, e o modelo encontrado por Nietzsche está no que denomina "as grandes individualidades", que ele descobre nos gregos anteriores a Sócrates, ou até no Renascimento³⁷. O valor supremo já não é, então, a autonomia dos indivíduos relativamente ao todo, mas a afirmação de si com toda *independência* relativamente ao outro. Sob este aspecto, são significativos os fragmentos³⁸ em que Nietzsche evoca o princípio de sua moral, a saber, essa "individualização" que, por ser anti-social, "nega a igualdade universal e a equivalência entre os homens"³⁹; bem ao contrário do que ocorre no individualismo moderno, trata-se afinal "de dizer 'eu' com mais frequência e mais força do que a maioria dos homens", de se impor a eles, "mesmo que seja submetendo ou sacrificando os outros", se a independência é realizável apenas a esse preço⁴⁰.

37. *Ib.*, p. 585.

38. *Ib.*, p. 423.

39. *Obras Póstumas*, Kroener ed., XI, 2ª parte, § 504.

40. *Ib.*, § 196.

36. *A Vontade de Potência*, K. Schlechta ed., III, p. 604.

A VERDADEIRA RUPTURA NIETZSCHEANA: DO INDIVIDUALISMO MODERNO AO INDIVIDUALISMO CONTEMPORÂNEO OU PÓS-MODERNO

Essas ambigüidades da noção de individualismo tal como tratada por Nietzsche oferecem ao menos um duplo interesse para a análise e a compreensão de sua filosofia entendida como filosofia da arte.

Torna-se claro, antes de mais nada, que o conceito de individualidade pode ser tomado em diversos sentidos e, principalmente, pode ser entendido, ao contrário do que se vê, por exemplo, em Tocqueville - como algo que designa uma realidade antiga, um estado pré-moderno da vontade de potência, que se extenuará tardiamente com o nascimento do igualitarismo. Ainda é preciso compreender o que está em causa nessa oposição entre o antigo e o moderno no pensamento de Nietzsche; como sempre para os contemporâneos (isso valeria tanto para Heidegger como para Leo Strauss), a revalorização do antigo contra o moderno não é um fim em si, mas um dispositivo estratégico que tem sentido apenas na óptica de uma *pós-modernidade*: se as "considerações" de Nietzsche são "extemporâneas", evidentemente elas o são no sentido de que se chocam com a modernidade "democrática" igualitarista; mas também por isso são mais atuais do que essa mesma modernidade, preparam um futuro que se pretende inédito; no caso, já que se trata antes de tudo de filosofia, a transformação do estatuto do filósofo, que de operário deve se tornar *artista*, conforme um tema constante no pensamento nietzscheano.

É por essa óptica que o antigo individualismo deve servir, senão de modelo, ao menos de fio condutor na busca de uma nova figura do individualismo; e se esta nova figura do individualismo deve encontrar sua expressão mais acabada na arte, entendida em seu sentido mais geral como sendo ela própria a manifestação mais adequada da vontade de potência, é porque, num universo afinal plenamente perspectivo, num mundo que voltou a ser infinito por proporcionar a possibilidade de uma infinidade de interpretações, apenas a arte se apresenta *autenticamente* como o que é: uma avaliação que não pretende ser uma verdade. Também aqui se verifica a assertiva segundo a qual a filosofia de Nietzsche assume a forma de uma monadologia sem sujeito nem sistema. Nem monadas (indivíduos no sentido moderno), nem ponto de vista único a partir do qual, como em Leibniz ou Hegel, as perspectivas possam ser sintetizadas segundo uma harmonia (importando afinal muito pouco se essa harmonia é pensada como dialética ou não): tal poderia ser a fórmula do individualismo nietzscheano, pós-moderno, pelo qual a arte se torna o modo de ser próprio da vontade de potência.

Tal individualismo ainda permanece sendo "monológico", embora num sentido radicalmente novo, pois só conserva da teodicéia leibniziana-hegeliana a idéia de uma multiplicidade de pontos de vista que ele renuncia a integrar na unidade de uma síntese harmoniosa. Para precisar seus contornos, ainda devemos considerar duas séries de indícios particularmente significativos, concernentes em primeiro lugar ao que Nietzsche considera especificamente alemão na filosofia de Leibniz a Hegel e em segundo lugar à natureza de seu perspectivismo, entendido como uma forma inédita de relativismo ou de historicismo.

A CISÃO DO SUJEITO

○ Interessantíssimo § 357 de *A Gaia Ciência*, intitulado "Acerca do velho problema: o que é alemão?", consagra-se à análise de três pensadores tipicamente representativos da germanidade: Leibniz, Kant e Hegel. A crítica desses autores como inscritos na tradição do racionalismo platônico é habitualmente de rigor em Nietzsche. Porém, o que distingue este texto deve-se justamente ao fato de que adota uma atitude laudativa - para variar - ; e, através da homenagem que presta aos filósofos alemães, delineiam-se pouco a pouco os traços característicos de um individualismo estético que se sustenta numa nova teoria da subjetividade.

Com efeito, o que Nietzsche julga "positivo" na obra filosófica dos alemães é sua *profundidade*, aqui entendida em sentido próprio como a capacidade de trazer à luz os "mundos subjacentes". Ela atesta o fato, como ainda diz Nietzsche a propósito de Leibniz, de que "nosso mundo interior é um mundo muito mais rico, mais vasto, mais oculto" do que se pensava até então. Aqui, ao mesmo tempo que se delineia a tarefa do genealogista, também se desconstrói a visão moderna, metafísica, do sujeito - visão *trivialmente* individualista, que concede à *superfície*, à *consciência*, uma primazia totalmente injustificada.

Para compreendermos com fidelidade o que Nietzsche aqui atribui a Leibniz, Kant e Hegel, precisamos perceber o significado que reveste para ele, ao contrário do que ocorre em toda filosofia de inspiração platônica, a preocupação de superar as aparências, de tornar visíveis os mundos subjacentes. Tal vontade de parusia poderia parecer paradoxal. De fato, vimos como uma das principais críticas dirigidas ao platonismo, assim como à sua versão popular forne-

da pelo cristianismo, se atinha a que ambos se esforçam por negar o mundo sensível em nome de um mundo inteligível - sendo o primeiro designado como a aparência em relação à qual o segundo vem a desempenhar o papel de um mundo subjacente desmistificador (segundo o conhecido mito da caverna). Por que, então, o que é negativo para Platão (a crítica das aparências em nome de um mundo subjacente acessível somente à reflexão filosófica) se tornaria positivo para os alemães? Não estaríamos lidando, nos dois casos, com uma relativização do mundo real em nome de um mundo oculto?

Na verdade, a "aparência", de Platão aos alemães, deslocou-se tanto e tão bem que não é mais a mesma ilusão, aqui e ali, que vemos denunciada; se em Platão e no cristianismo (aquele "horror pelo toque") se critica o mundo sensível em nome de um além cujo modelo é oferecido pela teoria das Idéias, em Leibniz, Kant e Hegel, muito pelo contrário, é a verdade platônica que se encontra no lugar e na posição da aparência. A crítica ao platonismo, tanto para Nietzsche como também mais tarde para Heidegger, terá seu natural prolongamento em uma desconstrução da ciência moderna, que se limita a desenvolver e realizar o que já está em germe na metafísica; de fato, as ciências perseguem incansavelmente a tarefa que consiste em denunciar as opiniões ingênuas, *sensíveis*, em nome de uma verdade oculta, *acessível* apenas à razão do cientista. Somente a inversão do platonismo pode criar as condições de possibilidade da genealogia. Para ela, não mais se tratará de "salvar os fenômenos", de desvelar sob o confuso caos das imagens sensíveis a imutável clareza das Idéias. Muito pelo contrário, a verdadeira *profundidade* consiste em revelar, sob a aparência *superficial* da luz inteligível, esse mundo obscuro e louco que o jovem Nietzsche denominava "dionisíaco". Eis por que tal atividade "arqueológica" é tipicamente germânica.

Em Leibniz, antes de mais nada: o que se questiona *profundamente* são as pretensas "evidências" da filosofia cartesiana e, em particular, essa primazia da consciência, em nome da qual a vida "interior" deveria ser identificada à vida clara e distinta. Com efeito,

Leibniz é o primeiro a introduzir na filosofia o conceito de Inconsciente, com as famosas "pequenas percepções" que, em virtude do princípio de continuidade, devem necessariamente preceder o aparecimento da consciência clara, ou seja, ligar um grau zero de consciência a um grau N. Assim é que ele teve de conceber "a incomparável Idéia que lhe dava razão não somente contra Descartes, mas também contra todos que haviam filosofado antes dele, a Idéia de que a consciência é um mero *accidente* da representação e não seu atributo necessário, essencial, de modo que o que chamamos de consciência apenas constitui um estado (e talvez até mesmo um estado doentio) de nosso mundo espiritual - e de forma alguma, longe disso, nosso próprio mundo". O parêntese é evidentemente um acréscimo de Nietzsche; indica o que ainda separa a "descoberta" leibniziana de uma verdadeira genealogia. Pois, embora tenha "descoberto o Inconsciente", é claro que Leibniz ainda continua pensando nos termos do individualismo moderno: o sujeito se define como mônada/substância, e a consciência, mesmo tendo sido parcialmente questionada, continua sendo o ideal do filósofo, ao mesmo tempo que o inteligível permanece sendo a verdade de um sensível que não tem muito mais autonomia do que tinha em Platão. Contudo, segundo Nietzsche, existem algumas razões para se pensar "que um latino não conseguiria facilmente chegar a essa inversão da evidência" e que, neste caso, a profundidade germânica abra caminho para uma autêntica *genealogia do sujeito*; é o fundo metafísico desse individualismo moderno que se acha subvertido.

Quanto a Kant, vemos que se contesta nada menos do que a secular supremacia da razão, tanto científica como filosófica: devemos lembrar aqui "o formidável ponto de interrogação que Kant pôs diante do conceito de 'causalidade'; não que ele, a exemplo de Hume, tenha contestado de um ponto de vista geral os direitos dessa Idéia; pelo contrário, começou delimitando cautelosamente o domínio no interior do qual ela conservava um sentido (é uma tarefa que ainda hoje não foi terminada)". Belo exemplo do estilo de Nietzsche: poderíamos esperar que

ele preferisse Hume a Kant, que apreclasse a dúvida que o ceticismo fazia pairar sobre a própria categoria de causalidade (tanto sobre a legitimidade de seu uso quanto sobre sua capacidade de superar o estádio da "crença" para atingir o estádio da verdade). No entanto, julga a crítica kantiana mais profunda que a do empirismo; pois se Kant, ao contrário de Hume, admite uma certa validade do princípio de razão, é para imediatamente relativizá-la, postulando a conhecida tese segundo a qual a lei da causalidade só se aplica aos fenômenos, furtando-se talvez a esfera da prática à sua influência. Assim, com Kant, "é como alemães que duvidamos do valor último dos conhecimentos fornecidos pelas ciências da natureza e, de um modo mais geral, de tudo o que pode ser conhecido de maneira causal: o próprio cognoscível, enquanto tal, já nos parece de *menor valor*".

Por fim, é "o admirável achado de Hegel" que deve ser creditado à profundidade alemã. Seu mérito é duplo: consiste, de início, em pôr fim à primazia da identidade, em aceitar a Idéia de contradição no interior da lógica; em seguida, e sobretudo, reside no fato de introduzir a historicidade nas categorias da razão e de romper, assim, com a teoria platônica das Idéias estáveis e eternas.

Muito evidentemente, esses avanços na direção de uma verdadeira genealogia ainda continuam sendo fugazes e, em relação à metafísica tradicional, a dependência do individualismo moderno continua evidente nos três casos; em Kant, porque a primazia da razão prática ainda está ligada ao platonismo e à tradição racionalista; em Leibniz e Hegel, porque a descoberta do Inconsciente e da história ainda está a serviço da sistematização do que é, de modo que, em ambos os casos, a "descoberta" logo se vê anulada - o Inconsciente é retomado pela consciência, a história pela Razão, e não o inverso.

De qualquer forma, a aprecação feita por Nietzsche sobre o valor do que é alemão é altamente significativa de uma nova era em que o individualismo se adapta à desapareição do sujeito e do objeto em proveito de um perspectivismo puro, de um estilhaçamento absoluto dos pontos de vista num historicismo radical.

Com o surgimento do Inconsciente em Leibniz, o que está em jogo é, efetivamente, a extenuação do sujeito - extenuação esta que deverá por fim se consumir com o advento de um indivíduo estilhaçado, que já não aspira ao domínio de si mesmo ou à autonomia. Esta é a razão pela qual a palavra "sujeito" só remete, em última instância, a uma "terminologia que é a de nossa crença na unidade comum aos múltiplos momentos de nosso mais alto sentimento de realidade; concebemos essa crença como o efeito de uma única causa"⁴¹ e é por essa hipótese da identidade que chegamos à idéia de que o eu seja o substrato último de nossas representações. O *cogito* cartesiano revela-se apenas um efeito do que Nietzsche chama de "armadilha das palavras" ou "hábito gramatical"⁴². Na verdade, "o 'sujeito' é a ficção segundo a qual muitos estados idênticos em nós seriam o efeito de um mesmo substrato; mas fomos nós que criamos a identidade desses estados"⁴³.

Com a hipótese do Inconsciente, é essa ficção que se vê abalada, pois, como também explica Nietzsche, é preciso afinal se resolver a considerar a consciência apenas como um epifenômeno da vida, e absolutamente não como a vida mesma: a "consciência do eu" passa a aparecer então apenas como "o último traço que se acrescenta ao organismo quando já funciona perfeitamente, ela é quase supérflua" - de sorte que se a ficção da unidade do eu possui alguma verdade, não poderia ser, em todo caso, no plano da consciência, como acreditou ingenuamente toda a filosofia de inspiração platônico-cartesiana: "Se possuo alguma unidade em mim, certamente ela não consiste em meu eu consciente", que é sempre apenas um "fenômeno terminal", cujas causas são para mim totalmente desconhecidas, mas sim no que Nietzsche designa como a "sabedoria do organismo"⁴⁴. Portanto, existe um fetichismo do sujeito - no sentido marxista do termo - que é literalmente dissolvido pela genealogia ao mostrar que o eu é apenas uma

41. *A Vontade de Potência*, K. Schlechta ed., III, p. 627.

42. *Id.*, p. 577.

43. *Id.*, p. 627.

44. *Obras Póstumas*, Kroener ed., 2ª parte, § 63.

"criação", "uma simplificação para designar como tal a força que põe, inventa, pensa, em oposição a todo ato particular de pôr, inventar, pensar"⁴⁵. Cremos assim exibir com o "eu" uma real faculdade, mas, na verdade, essa faculdade não é nada, ou, mais exatamente, é apenas a concreção, a reificação de uma atividade que só existe como atividade particular.

A erradicação do sujeito, através da qual Nietzsche reata com "o personalismo dos Antigos", vem acompanhada de uma inevitável desapareção do objeto, como sugere, através de uma argumentação sutil, um trecho decisivo da *Vontade de Potência*⁴⁶. Antes de mais nada, é claro que a liquidação do sujeito/substância (da consciência cartesiana) leva a pensar o mundo como um tecido de interpretações irreduzíveis a qualquer unidade (falta-lhes todo substrato estável); portanto, com todo rigor, já não temos "o direito de perguntar: quem interpreta?" porque "é a própria interpretação, enquanto forma da vontade de potência, que possui uma existência (não a de um 'ser', e sim a de um processo, de um *devenir*) enquanto é um efeito". E se somente a interpretação constitui o fundo do que é, então já não é só o sujeito que é uma ilusão, um efeito do fetichismo, mas também a idéia de que existam "em si" "fatos" independentes da interpretação: "Uma 'coisa em si'? - tão absurdo quanto um 'sentido em si'! Não existem 'estados de fato em si'". A partir daí, assim como é vão procurar um "sujeito" da interpretação, no sentido metafísico, assim como é preciso renunciar, sempre nesse sentido metafísico, à questão "quem interpreta?", devemos também decidir-nos a abandonar "a questão 'o que é?'" - pois esta questão, por sua vez, é apenas "uma maneira de pôr um sentido" e, como tal, sempre remete a esta outra questão: "o que é para mim (para nós, para tudo o que vive etc.)?" - e o parêntese pretende mostrar que o eu já não é entendido, *aqui*, no sentido de um sujeito metafísico idêntico a si mesmo na transparência de sua consciência, mas sim como um sujeito cindido, uma força interpretativa entre outras, um puro ponto de vista: "Em suma, a essência de uma col-

45. *A Vontade de Potência*, K. Schlechta ed., III, p. 487.

46. *Id.*

sa é, também ela, apenas uma opinião sobre essa 'coisa'. O 'Isso é considerado como' é o resíduo verdadeiro do 'é'; é o único 'Isso é'".

A este respeito, Nietzsche não se cansa de insistir: se "não existem fatos", mas somente interpretações, é porque, segundo a fórmula do *Crepúsculo dos Ídolos*, "todo juízo é um sintoma" ou, como também é afirmado em um fragmento da *Vontade de Potência*: todo juízo de valor só tem sentido "numa perspectiva definida, a da conservação do indivíduo, de uma coletividade, de uma raça, de um estado, de uma Igreja, de uma fé, de uma civilização" e esquece-se simplesmente de "que só existem juízos perspectivistas"⁴⁷. Em suma: "Não há coisa em si, não há conhecimento absoluto"⁴⁸, porque, ao contrário do que se vê em Leibniz ou Hegel, a multiplicidade dos pontos de vista se mostra irreduzível no individualismo pós-moderno aqui inaugurado e isto pela excelente razão de que não existe mais sujeito capaz de fundar em si mesmo alguma junção sistemática.

Que essa forma extrema de individualismo seja explicitamente assumida por Nietzsche, eis algo que não dá margem a dúvidas quando se deixa claro como ele prolonga a crítica da ciência que percebe, ou crê perceber, em Kant. Não só a esfera da verdade científica se encontra privada de toda objetividade, mas também a da *significação*. Ali onde Kant tentava, sobretudo no domínio da estética, manter a possibilidade de um "senso comum", de um acordo contingente das subjetividades ou das sensibilidade fora das regras conceituais da objetividade, Nietzsche postula uma radical heterogeneidade: "Nossos valores são interpretações introduzidas por nós nas coisas. Existe um sentido no em-si? Todo sentido não seria necessariamente um sentido relativo, uma perspectiva?"⁴⁹

Porém, também é a partir de Hegel que se determina a natureza última do individualismo nietzscheano. Na superação hegeliana de Leibniz e de Kant, ainda demasiado platônicos, o relativismo desvela sua verdadeira significação: a de um historicismo radical, como

47. *Ib.*, p. 441.

48. *Ib.*, p. 503.

49. *Ib.*

também sugere o seguinte fragmento: "O que nos separa de Kant, assim como de Platão e de Leibniz, é que cremos no devir... Somos totalmente *historiadores*" - e Nietzsche evoca aqui os nomes de Lamarck e Hegel, dos quais Darwin é apenas o avatar.

Já dissemos o quanto Nietzsche se afastava do espírito sistemático, reconciliador, da dialética hegeliana. Sem sombra de dúvida, Deleuze tem razão em insistir sobre este ponto. De qualquer forma, sua interpretação, contrariamente à de Heidegger, subestima essa filiação, reconhecida, porém, pelo próprio Nietzsche, segundo a qual a referência à história permite desfazer um golpe fatal no Idealismo platônico. Como observa com razão Leo Strauss, até Hegel, "todos os Ideais pretendem ter uma base objetiva: na natureza, em Deus ou na razão. O sentido histórico destrói essa pretensão e, com ela, todos os Ideais conhecidos"⁵⁰. Nietzsche saúda essa virtualidade no hegelianismo antes de tirar todas as suas conseqüências - o que implica evidentemente que a historicidade seja despojada de sua ganga sistemática. Segundo Strauss, os Ideais e as diferentes culturas "não se ordenam mais em Nietzsche num sistema" porque se tornou impossível fazer "uma verdadeira síntese"⁵¹. Na estela de Heidegger, Strauss convida-nos, pois, a ver no perspectivismo nietzscheano mais um prolongamento do hegelianismo do que sua refutação, no sentido de que 1º tudo aí se torna ao final histórico e 2º todo Ideal tem como fundo (na medida em que o termo ainda conserva algum sentido) a subjetividade entendida como vontade de potência: "A transvaloração de todos os valores que Nietzsche tenta realizar justifica-se enfim pelo fato de que sua raiz está na maior vontade de potência - uma vontade de potência maior do que aquela que dava lugar a todos os valores anteriores", ou seja, para retomar a terminologia de Heidegger: mais um triunfo da metafísica da subjetividade do que sua superação, ou melhor, segundo a formulação que adotamos aqui: um triunfo do individualismo pós-moderno, já que com Nietzsche assistimos "ao fim do reino do acaso", tendo o homem se tornado "pela primeira vez

50. Leo STRAUSS, *Les Trois vagues de la modernité*, Nova York, 1975.
51. *Ib.*, p. 96.

senhor de seu destino", numa apologia da criatividade artística que não conhece mais nenhuma limitação substancial.

UMA "FISIOLOGIA DA ARTE": UMA NOVA FACE DO HISTORICISMO

Para tornar radical o historicismo hegeliano, precisamos, como já foi sugerido, extrair a história do quadro dialético que ainda é o seu em Hegel. A esse preço, podemos realizar um relativismo perfeito, que pode ser demarcado em Nietzsche por dois índices particularmente decisivos:

1. Em primeiro lugar, o fato de não poder existir nenhuma exterioridade, nenhuma transcendência relativamente ao perpétuo *devir* que é a vida (eis por que o vitalismo é um historicismo). Em Hegel ainda, o *devir* possuía um fim e a razão englobava a história mais do que era por ela produzida. Já tive a oportunidade de analisar em outro texto⁵² este aspecto fundamental do nietzscheanismo e indicar em que sua definição do Ser como vida ou "vontade de potência" implicava uma inevitável recusa do direito - a bem dizer, de toda questão do tipo: *Quid juris?* Ora, é exatamente essa posição de princípio que é designada em Nietzsche pelo termo "fisiologia", como vemos em particular no muito explícito § 2 de *O Problema de Sócrates*: Nietzsche ali defende a tese de que o "consenso dos sábios" em torno do platonismo em nada provaria que tivessem razão: no máximo, é o índice de que "esses sábios dos sábios possuíam entre si algum acordo fisiológico para adotar a mesma atitude negativa diante da vida, para serem coagidos a

tomar tal atitude". Mais que isso: não somente o dualismo platônico entre mundo sensível e mundo inteligível comporta-se de maneira inamistosa perante a vida (anuncia sua depreciação cristã em nome do além); mas principalmente, tem base em uma "estupidez" que, infelizmente, lhe é consubstancial: aquela que consiste em crer que podemos julgar a vida quando, com toda evidência, todos os nossos juízos sobre a vida são apenas expressões da vida, de sorte que "juízos de valor sobre a vida, pró ou contra, nunca podem, em última instância, ser verdadeiros". Como "o valor da vida" não pode "ser avallado nem por um vivente, porque faz parte dela e é até mesmo objeto de litígio e não seu juiz, nem por um morto, por uma outra razão", há na pretensão platônica de querer julgar este mundo um verdadeiro círculo hermenêutico: compreender esse círculo é também compreender que nenhum enunciado filosófico possa escapar à história (da vida como historicidade), que não existe, em nenhum sentido, uma "metalinguagem": "Uma condenação da vida por parte do vivente é sempre apenas o sintoma de uma espécie determinada de vida".

Porém, talvez não atinjamos o essencial se não percebermos que esse historicismo vitalista é uma consequência direta da "cisão do sujeito" - o que o distingue das formas mais antigas de relativismo. Pois uma das consequências dessa cisão é justamente que nossas avallações, nossos pontos de vista, nossas interpretações do mundo jamais podem ser fundamentadas por alguma referência ao saber, em sentido próprio, absoluto (não relativo à historicidade da vida). É assim que devemos compreender o parágrafo de *A Gaia Ciência* que se intitula "Nosso novo infinito", segundo o qual "o mundo, para nós, voltou a ser infinito, no sentido de que não podemos recusar-lhe a possibilidade de se prestar a uma infinidade de interpretações". Assim, tampouco poderia haver alguma objetividade, não há mais, para empregar um vocabulário tomado de um outro registro, significado, somente significante, ou ainda, como afirma Foucault com razão num comentário de Nietzsche: "Se a interpretação nunca pode completar-se, é muito simplesmente porque não

52. Cf. L. FERRY e A. RENAUT, 68-86, *Itinéraires de l'individu*, Gallimard, 1987, cap. III.

há nada a interpretar /.../ pois, no fundo, tudo já é interpretação".

2. O filósofo acaba então por se confundir com o genealogista, isto é, no sentido mais radical, com aquele que percebe como, por trás das avallações, não existe fundo, mas sim abismo, por trás dos próprios mundos subjacentes, outros mundos subjacentes para sempre inapreensíveis, pois não têm em si nenhuma existência, a não ser como hipótese de uma interpretação, também ela inapreensível. Também neste sentido, Foucault tinha razão em insistir que "a genealogia não se contrapõe à história como a vista altaneira e profunda do filósofo se contrapõe ao olhar de toupela do cientista. Pelo contrário, ela se opõe ao desenvolvimento meta-histórico das significações ideais..." Mais que isso: "ela precisa da história para conjurar a quimera da origem"⁵³. O genealogista, personagem típico do individualismo pós-moderno, é portanto um "solitário". À margem do rebanho, cabe-lhe enfrentar a angustiante tarefa de olhar o abismo de frente: "O solitário /.../ até mesmo duvida que em geral um filósofo possa ter opiniões 'verdadeiras e últimas'; ele se indaga se não existe, se nele não deve existir, necessariamente, por trás de cada caverna uma outra ainda mais profunda, por baixo de cada superfície um mundo subterrâneo mais vasto, mais estranho, mais rico, e sob todo fundamento, sob toda 'fundamentação', um abismo. 'Toda filosofia é uma filosofia de fachada', eis o juízo de um solitário. /.../ Toda filosofia oculta ainda outra filosofia, toda opinião também é um esconderijo, toda palavra é também uma máscara"⁵⁴. De fato, a caverna do solitário não é mais a caverna de Platão.

Na filosofia moderna, o historicismo e o relativismo sempre tomaram a forma de um *subjetivismo* (mesmo se o sujeito era constantemente reduzido ao átomo isolado que é o indivíduo dos empiristas e dos racionalistas dogmáticos): se havia relativismo – por exemplo, na estética do sentimento ou ainda nas diversas formas do empirismo cético –, é justamente porque a "subjetividade" do indivíduo era afirmada a um ponto

53. M. FOUCAULT, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*.

54. F. NIETZSCHE, *Além do Bem e do Mal*, § 289.

tal que acabava por tornar impossível toda esperança de encontrar critérios aceitáveis para a objetividade do gosto (ou até da verdade ou da moralidade). Nada de semelhante se encontra em Nietzsche, para quem, como vimos, o historicismo toma a forma de um perspectivismo sem sujeito nem objeto, de um perspectivismo em que, no limite – mas, é preciso dizer-se nisso –, só existe a interpretação enquanto tal, independentemente de toda idéia de um sujeito que interprete ou de um objeto interpretado.

A teoria nietzscheana da arte como única expressão adequada da vontade de potência é, por excelência, o lugar em que essa nova concepção da relatividade, em que esse novo *individualismo sem sujeito nem objeto* encontra sua mais autêntica tradução. Entretanto, toda a dificuldade dos textos de Nietzsche está no fato de que, por sua feição relativista, tomam a forma e o vocabulário do subjetivismo cético inerente ao individualismo moderno, ao passo que, no fundo, implicam pelo contrário uma crítica radical a todas as formas de subjetividade conhecidas até então – eis por que, ao que me parece, seria preciso distinguir entre esse individualismo contemporâneo e a "metafísica da subjetividade".

Com respeito à primeira vertente, seria preciso, evidentemente, mencionar a tão conhecida tese de *Nietzsche contra Wagner*, segundo a qual "a estética nada mais é que uma fisiologia aplicada". Para formular essa tese, Nietzsche recorre tantas vezes ao registro da psicologia e da biologia que por vezes temos a impressão de estarmos diante de um materialista francês do século XVIII. É nessa óptica *aparentemente* subjetiva (no sentido de uma recusa da idéia mesma de critério para a objetividade do gosto) que se devem compreender as conclusões a que chega aquela "fisiologia" e, principalmente, a conclusão de que o belo e o feio absolutamente não existem "em si", mas somente como "sintomas" de certos "estados estéticos" mais ou menos úteis ao desenvolvimento e à intensificação da vida: "Uma experiência imemorial prova-nos que, do ponto de vista estético, o que nos *desagrada* instintivamente revela-se nocivo e perigoso para o homem, profundamente suspeito. /.../ Assim, o

belo se situa na categoria geral dos valores biológicos do útil, do benéfico, do que aumenta a vida...⁵⁵ Como em Hume, ao que parece, o belo é *relativo* a uma *estrutura material*, no caso, a uma estrutura instintiva, cuja potência ele intensifica.

Esse "materialismo" relativista sempre se apresenta sob uma dupla forma - biológica (referência ao corpo) e psicológica (referência às pulsões inconscientes), dualidade esta que encontra, evidentemente, sua unidade no conceito de vida, a respeito do qual Heidegger tem razão em salientar que é, em Nietzsche, um conceito metafísico (ontológico) e de modo algum uma noção científica⁵⁶:

- É nesse primeiro sentido que se afirma que a arte age "como uma sugestão sobre os músculos e sentidos"⁵⁷, uma vez que "todo movimento interior (sentimento, pensamento, emoção) vem acompanhado de mudanças vasculares e, por conseguinte, de variações na cor, temperatura, secreção", fenômenos estes que convêm todos, segundo Nietzsche, relacionar com a "força sugestiva da música"⁵⁸. No mesmo espírito, somos convidados a essa estranha recusa da concepção aristotélica da tragédia: "Em diversas ocasiões, apontel o grande equívoco de Aristóteles, que acreditava reconhecer em dois afetos deprimentes, o pavor e a piedade, os afetos trágicos, por excelência. /.../ Essa teoria pode ser refutada com a maior tranquilidade: basta simplesmente medir com o dinamômetro o efeito de uma emoção trágica. Chega-se, então, a um resultado que só a mais perfeita má-fé sistemática pode desconhecer: a tragédia é um *tônico*"⁵⁹. Em suma, tudo parece aqui puramente material, a tal ponto que, segundo Nietzsche, "a arte nos faz pensar em estados de vigor animal: por um lado, é o excedente, o transbordar de uma constituição corpórea florescente no mundo das imagens e dos desejos; por outro lado, é uma excitação das funções animais pelas imagens e pelos desejos da vida intensificada; é um

55. *A Vontade de Potência*, K. Schlechta ed., III, p. 576.

56. Ver, por exemplo, M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, I, p. 119.

57. *A Vontade de Potência*, III, p. 753.

58. *Ib.*, p. 716.

59. *Ib.*, p. 829.

aumento do sentimento da vida, um estimulante da vida"⁶⁰ - e não um "calmante", como rasteiramente acreditou Schopenhauer.

- A psicologia das pulsões artísticas tampouco dá lugar ao surgimento de algum critério objetivo do belo, e o relativismo de Nietzsche mostra-se, ainda aqui, radical: ele leva pura e simplesmente a fazer da criação artística o efeito de um excesso de sensualidade. Um fragmento da *Vontade de Potência* explica neste sentido que os artistas, pelo menos "aqueles que têm algum valor, são dotados (também do ponto de vista corporal) de um temperamento vigoroso", de modo que, "sem um certo aquecimento do sistema sexual, não poderíamos imaginar um Rafael..."⁶¹ Trata-se de uma versão da teoria freudiana - bastante trivial, ao menos à primeira vista - e tudo se passa como se a criação artística fosse considerada o análogo da atividade sexual: "Fazer música", escreve Nietzsche, "também é uma maneira de fazer filhos"⁶². Daí o tema, longamente desenvolvido nos aforismos consagrados à "fisiologia da arte", segundo o qual existiria como que um jogo de soma zero na relação entre os dois tipos de criação (sexual e artística), devendo o artista permanecer casto se quiser conservar toda a energia estética: "a castidade é somente a economia do artista", pois, "é uma única e mesma força que se despende na criação artística e no ato sexual".

Também como em Hume, "o belo existe tão pouco quanto o bem e o verdadeiro"⁶³. Não há beleza "em si", beleza "objetiva", porque tudo se reduz a avaliações, também elas dependentes do *Indivíduo* ou, para falar como Nietzsche, do "tipo de homem" que avalia: "O homem de rebanho experimentará o sentimento de valor do belo diante de objetos diferentes daqueles diante dos quais o experimenta o homem de exceção ou o super-homem", pois, "não é possível permanecer *objetivo*, isto é, suspender a força que interpreta, acrescenta, completa, inventa (esta última força é a que produz a cadeia de tomadas de posi-

60. *Ib.*

61. *Ib.*, p. 756.

62. *Ib.*

63. *Ib.*, p. 576.

ção afirmativas em favor da beleza)⁶⁴.

A equívocidade do individualismo pós-moderno manifesta-se aqui em plena luz: por um lado, o historicismo parece se confundir com alguma forma de subjetividade, uma vez que uma de suas principais características consiste em rejeitar a "objetividade" do belo, em fazer com que dependa radicalmente do "tipo de homem" que avale - o que sugere a idéia de que o belo permanece preso a certa forma de "subjetividade". E, no entanto, vimos que se a condenação do individualismo moderno dava lugar a um outro tipo de individualismo, aquele que Nietzsche atribui aos Antigos, ela se efetuava com base numa recusa, ou até numa verdadeira "desconstrução" (no sentido de Heidegger), da concepção cartesiana, metafísica, da subjetividade. Assim, se os critérios do belo não podem ser "objetivos", isso não poderia ocorrer no sentido de que remeteriam a escolhas conscientes, realizadas por um *sujeito autônomo* dotado daquela livre capacidade de decisão voluntária que a filosofia moderna se acostumou a designar com a expressão: "livre arbítrio".

Nietzsche não se cansa de salientar: a noção de livre arbítrio implica a de "causa de si". Encerra a idéia de que o sujeito consciente, o *cogito*, deve ser considerado uma "substância", o substrato único e último de decisões e escolhas que teriam suas raízes, por assim dizer, em si mesmas: "A exigência de livre arbítrio, no sentido metafisicamente superlativo que infelizmente ainda reina no cérebro dos semi-letrados, a exigência de assumir por si mesmo a inteira e última responsabilidade de suas ações e dela isentar Deus, o mundo, a hereditariedade, o acaso, a sociedade, é nada menos que a exigência de ser *causa sui*"⁶⁵. Ora, essa idéia é muito simplesmente absurda: "a *causa sui* é a mais bela contradição interna jamais concebida, uma espécie de atentado contra a lógica, uma espécie de monstro" comparável, menos quanto ao humor, às extravagantes histórias do Barão de Münchhausen que pretendia "safar-se do pântano do nada puxando-se pela peruca e assim alçar-se à existência"⁶⁶. A genea-

64. *Ib.*

65. *Além do Bem e do Mal*, § 21.

66. *Ib.*

logia nietzscheana é aqui bem conhecida: consiste em mostrar como a ilusão do livre arbítrio deriva de uma reificação dos conceitos de causa e efeito em sua aplicação à vontade ali onde, "na vida real, existem somente vontades fortes e vontades fracas", mas de modo algum vontade "livre" no sentido da *autonomia*.

Se o individualismo de Nietzsche, entendido como uma reativação do individualismo dos Antigos, denuncia a crença na objetividade em geral, isto não poderia acontecer, portanto, com base em alguma concepção metafísica, quer empirista, quer racionalista, da subjetividade. Para que a objetividade seja denunciada e também para que a noção de individualidade guarde algum significado, mesmo mínimo, é preciso, porém, que se preserve a possibilidade de uma referência à subjetividade. De qual natureza? Eis aí a questão que devemos resolver se quisermos interpretar corretamente o novo individualismo que se exprime na teoria estética de Nietzsche.

Um aforismo de *Além do Bem e do Mal* pode nos orientar. Nietzsche interroga-se sobre essa "superstição do lógico" que consiste em relacionar o verbo a um sujeito (sempre essa crença na gramática!). Contra tal superstição, é preciso que se afirme "que um pensamento vem quando ele quer e não quando 'eu' quer; portanto, é falsificar a realidade dizer: o sujeito 'eu' é a condição do verbo 'penso'; isso pensa (*es denkt*), porém, que esse 'isso' seja o antigo e famoso 'eu' é apenas, para empregar um eufemismo, uma suposição, uma alegação - certamente não 'uma certeza imediata'"⁶⁷. A genealogia nietzscheana assume a forma, como de costume, de uma "desfeticização" dessa hipótese que é a ilusão do eu: "Aqui se deduz, segundo a rotina gramatical: pensar é uma atividade, ora, toda atividade supõe um sujeito que age, portanto..."⁶⁸. A análise é bem conhecida, mas aqui Nietzsche a leva a seu termo: não somente é preciso desvencilhar-se do fetichismo do sujeito (do sofisma que consiste, como Kant já havia pressentido, em considerar uma ontologia o que é apenas mera

67. *Ib.*, § 17.

68. *Ib.*

"filologia"), mas também acabar com a Idéa de que haja "alguma coisa" que pense. Mesmo que essa "alguma coisa" tivesse uma forma diferente da do cogito cartesiano, retomado pela *Fenomenologia* de Hegel, à qual Nietzsche alude aqui, continuaria a ser ilusória ao sugerir a Idéa de um substrato *Idêntico* a si mesmo: "Já é demais dizer 'isso pensa'; esse 'isso' já comporta uma interpretação do processo e não faz parte do próprio processo. /.../ Talvez, um dia, também os lógicos se habituem a viver sem esse pequeno 'isso' que deixou o bom e velho 'eu' ao se evaporar"⁶⁹.

A desconstrução nietzscheana da subjetividade metafísica parece, na verdade, infornulável: estaríamos propensos a substituir a fórmula "eu penso" por esta outra: "isso pensa em mim" - porém, continuaríamos correndo o risco de confundir o "isso" com o "substrato", de que Nietzsche nos convida a nos desvencilharmos. Aliás, é duvidoso que tal desconstrução da subjetividade possa chegar a seu termo sem acarretar contradições performativas, demasiado triviais para que tentemos dar aqui suas inevitáveis ilustrações (qual é o sujeito que afirma que não existe sujeito? Que significa "nós" pelo qual Nietzsche identifica, como já identificava Hegel, a posição do filósofo, ou seja, sua própria posição? Que sentido conferir aos "de fato", "na verdade" etc., em nome dos quais as Idéas de facticidade e de verdade são denunciadas como "interpretações"?...)⁷⁰. O que importa aqui é compreender que tal "posição" filosófica (admitindo-se que ela se "sustente") significaria dizer ao final que não existe nenhum dos dois termos, objetividade e subjetividade, que há apenas interpretações sem *Interpretações* nem *interpretandum* e que é isso que justifica o eminente lugar que deve ocupar a arte como expressão enfim adequada da essência do que é, ou seja, da vida ou da vontade de potência.

Compreenderemos então em que sentido podemos dizer que o historicismo de Nietzsche se estela numa nova forma de individualismo, num individualismo sem

sujeito e sem sistematicidade, numa monadologia sem mônadas e sem harmonia preestabelecida: é que só as avaliações como tais - os "pontos de vista" ou as "perspectivas" - constituem, em sua particularidade absoluta, *momentos*, sempre fugitivos, de *Individualidade*, por representarem, a cada vez, *expressões particulares e temporais* da vontade de potência ou da vida.

Deixaremos de lado, portanto, a questão da coerência interna desse individualismo pós-moderno - questão cuja pertinência seria evidentemente rejeitada por um nietzscheanismo ortodoxo - para nos interrogarmos sobre a sua tradução estética. Na primeira parte de seu *Nietzsche*, Heidegger formula nos seguintes termos a dificuldade que enfrenta, ao que parece, um relativismo tão radical no que tange à questão do belo: "Por um lado, com efeito, a arte deve representar o movimento antinilista, a base dos valores novos, e assim preparar e fundamentar a medida e as leis da existência historicamente espiritual. Porém, ao mesmo tempo, queremos que a arte seja compreendida pelo modelo da fisiologia e através dos meios desta..." Ora, é claro porém que "a partir do momento em que a arte só pertence ao âmbito da fisiologia, a essência e a realidade da arte se dissolvem em estados nervosos e em processos nas células nervosas. Ou então haveria nesses cegos movimentos algo que pudesse por si mesmo determinar um sentido, pôr valores, estabelecer critérios?"⁷¹

A questão levantada por Heidegger deve ser explicitada do seguinte modo: a arte é dita antinilista porque, ao contrário da ciência, da filosofia ou da religião, apresenta-se sem rodeios como uma interpretação, quer dizer, aos olhos de Nietzsche, como uma expressão "honestas" da vontade de potência. Afasta-se, pois, em princípio daquelas negações fetichistas da vida que constituem a recusa platônica do sensível (que conduz a retirar toda legitimidade à arte), ou ainda daquela ingênua crença no eu pela qual se reconhece o individualismo de rebanho - com seu cortejo de valores "democráticos" à frente dos quais figura essa "verdade" que cada um pode pretender al-

69. *Ib.*

70. Sobre esta dificuldade, cf. L. FERRY e A. RENAUT, 68-86, *Itinéraires de l'individu*.

71. M. HEIDEGGER, *op. cit.*, I, p. 89.

cançar e que pretende valer para todos. A modalidade "fisiológica", segundo a qual Nietzsche encara a criação estética, exprime essa oposição entre a vontade artística, perspectivista, e a vontade de verdade que sempre esvazia a esfera da *aisthêsis*. Porém, nessa subversão da filosofia platônica, a posição de Nietzsche não estaria correndo o risco de perder, por sua vez, toda legitimidade, já que estaria reduzida a um puro relativismo? Pois, como ainda acrescenta Heidegger, segundo o ponto de vista da fisiologia, "não há nenhuma hierarquia, nem estabelecimento de critérios; tudo é como é e permanece o que é e tem sua razão muito simples no fato de que é. A fisiologia não conhece nenhum domínio onde algo seria objeto de uma decisão ou de uma escolha. Entregar a arte à fisiologia equivale a rebaixar a arte ao nível das secreções gástricas. Como então poderia a arte assim concebida fundar e determinar valores? Definir a arte como movimento antinilista e, ao mesmo tempo, como objeto da fisiologia é querer misturar a água e o fogo"⁷².

Portanto, é preciso - Heidegger tem razão - que após esse momento de dissolução e de crítica do platonismo novos critérios sejam afinal estabelecidos - sem o que o individualismo relativista soçobrarla na mais trivial contradição: se não existe fato, nada além de interpretações, se essas interpretações são apenas a emanção de uma "fisiologia", de que serve discutir o platonismo? Por que não ficar com a mera constatação de que "as coisas são o que são", de que o ponto de vista de Platão e o de Nietzsche se "equivalem", ao menos no sentido de que não existe com evidência nenhuma exterioridade, nenhum lado de fora da fisiologia a partir do qual seja possível separá-los?

72. *Ib.*, p. 90.

DO ULTRA-INDIVIDUALISMO AO HIPERCLASSICISMO: O "GRANDE ESTILO"

A questão dos critérios, isto é, no sentido mais geral, a questão da verdade, é reintroduzida na esfera estética. O paradoxo de tal enunciado é evidente: Nietzsche nunca deixou de afirmar que a arte possuía "mais valor que a verdade", que tínhamos a arte "para não perecermos pela verdade" etc. Como poderia ele, a exemplo dos clássicos, tornar a fazer, por sua vez, da beleza uma apresentação sensível da verdade?

Como já sugeri: isso só é possível às custas de uma revolução da noção de verdade. Evidentemente, ela não mais designa a identidade estável das *Idéas* em nome das quais os filósofos pretendem "salvar os fenômenos", exibir sua verdadeira racionalidade dissimulada pela miopia dos sentidos. Em termos que Heidegger demarcou muito bem: a verdade não é mais a "retidão da representação". Mas não deixa de residir em certo tipo de "acordo": entre "avaliação" e real⁷³. Para tornar o paradoxo totalmente explícito, deveríamos dizer que a arte é verdadeira por ser falsa e isso pelo menos em dois sentidos:

- Em primeiro lugar porque, como interpretação que não pretende ser nada além do que é - portanto: porque renuncia a toda pretensão de ser uma verdade absoluta -, a arte está de acordo com o caráter perspectivo da existência, com a "verdade" segundo a qual todos os nossos juízos são apenas sintomas, simples avaliações. Como escreve Deleuze, ao comentar uma fórmula célebre de Nietzsche: "A arte

73. *Cf. ib.*, pp. 425, 482.

é o falso em sua mais alta potência, ela magnifica o 'mundo enquanto erro', santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. /.../ Então, a verdade ganha talvez uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetivação da potência, elevação à mais alta potência. Em Nietzsche, temos: nós, os artistas = nós, os pesquisadores de conhecimento ou de verdade = nós, os inventores de novas possibilidades de vida⁷⁴. Não saberíamos dizer melhor que o ideal clássico de uma arte enquanto expressão da verdade não desapareceu em Nietzsche. Mais que isso, ao olharmos mais de perto, a definição da verdade não mudou tanto assim e a "revolução" nietzscheana do platonismo nos reconduz, em parte, ao seu ponto de partida: pois, se a arte é verdadeira, não é, apesar de tudo e sejam quais forem as palavras que se utilizem, por que é *adequada ao real*, ou até muito mais adequada que essa mentira que temos o costume, desde Platão pelo menos, de designar com o nome de verdade? Neste sentido, Deleuze tem razão ao afirmar que, para Nietzsche, o artista procura a verdade: é até mesmo aquele que, por excelência, está em busca da "verdadeira verdade", o único que não mente (assim como os sentidos tampouco poderiam mentir) - e é por isso, em última instância, que o "verdadeiro" filósofo também deve fazer-se artista.

- Não somente a arte "tem direito" de se apresentar de maneira explícita como uma simples interpretação, como uma pura avaliação, mas também, jogando com as aparências, produzindo ilusão, ela se mostra infinitamente mais verdadeira que qualquer outra atividade, a começar pela atividade intelectual. É este o sentido último do famoso fragmento segundo o qual "a vontade de *aparência*, de ilusão, de logro, de devir e de metamorfose é mais profunda, mais 'metafísica' do que a vontade de verdade, de realidade, de ser", porque mais *adequada* ao fundo do que é, a saber, a essa multiplicidade da vida que leva o nome de "vontade de potência". Já que, como também escreve Nietzsche, "a aparência tal como a

compreendo é a real e única realidade das coisas", aquela que se recusa e sempre se recusará a "toda metamorfose em um imaginário 'mundo da verdade'", compreendemos não somente que a arte seja mais verdadeira que a verdade, mas também como a filosofia, por sua vez, deve se tornar uma estética. Todos os intérpretes de Nietzsche observaram o caráter não anedótico, filosófico, da escrita aforística: muitos viram aí, seguindo neste ponto a evidência mais visível, uma "subversão" da idéia de verdade, uma espécie de revolta contra a "sistematicidade" inscrita até na gramática e na sintaxe da escrita tradicional. Podemos advogar com mais vigor, creio, que se trata antes de uma concessão muito clássica à idéia de verdade.

Claro que, à primeira vista, "um aforismo encarado formalmente apresenta-se como um *fragmento*; é a forma do pensamento pluralista"⁷⁵, não no sentido "liberal" e democrático do termo, e sim no sentido de que a escrita fragmentada deve opor-se, por sua "abertura", ao "fechamento" do "sistema", entendido como acabamento da teoria platônica da verdade. Assim, o aforismo é por excelência a *forma artística* da filosofia; como diz o mesmo Deleuze: "Só o aforismo é capaz de dizer o sentido, o aforismo é a interpretação e a arte de interpretar"⁷⁶. Sem dúvida. Porém, a subversão está longe de ser tão profunda quanto se imagina e, sob muitos aspectos, a forma aforística é também sinal de uma espantosa ingenuidade: porque com a vontade de ser *adequado* à "cisão" e à multiplicidade do ser como vida pela cisão e pela multiplicidade da escrita, no fundo, é sempre o velho conceito de verdade como adequação ao real que se vê trazido de volta e quase que confirmado - de sorte que o pensamento de Nietzsche, como o dos seus epígonos, parece sofrer de uma cruel ausência de auto-reflexão. Para retomar uma fórmula que Fichte aplicava a Spinoza: ele pensa bem, "mas não pensa seu próprio pensamento".

Resta, assim, compreender os motivos que levam Nietzsche a tomar partido, com tanto vigor, pelo classicismo contra o romantismo. Por certo, como acabel

75. *Ib.*, p. 35.

76. *Ib.*

74. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 117.

de sugerir, existe, em última instância, uma analogia profunda entre o classicismo e a estética de Nietzsche, já que nos dois casos vemos confiada à arte a tarefa de exprimir a verdade de maneira sensível e vívida. Mas apesar da profundidade da analogia, uma diferença fundamental continua de pé. Na estética cartesiana (em sentido amplo, englobando o hegelianismo), a verdade que se tratava de apresentar era definida como racionalidade. Em Nietzsche, é a uma "potência" superior que a arte se manifesta como exposição da verdade: já não se trata de exprimir uma verdade platônico-cartesiana, e sim a "verdadeira verdade" que é "diferença" - e permite qualificar a *estética nietzscheana* como um *"hiperclassicismo da diferença"*. Como então interpretar o fato de que Nietzsche veja no classicismo, e em particular no século XVII francês, a encarnação mais bem-sucedida do ápice da arte, que tem por nome "grande estilo"?

Ao menos sobre este ponto, seu pensamento apresenta uma perfeita limpidez e sua definição da "grandeza" é, em toda a obra da maturidade, de uma univocidade perfeita. Como explica muito bem um fragmento da *Vontade de Potência*, "a grandeza de um artista não se mede pelos 'belos sentimentos' que provoca, mas reside no 'grande estilo', isto é, na capacidade de 'nos tornarmos senhores do caos que somos em nós mesmos, em forçar nosso próprio caos a se tornar forma; tornarmo-nos lógicos, simples, sem equívoco, matemáticos, tornarmo-nos lei, eis aí a grande ambição neste assunto'⁷⁷. Só poderão ficar surpresos com esse texto aqueles que cometem o erro, tão absurdo quanto freqüente, de ver no nietzscheanismo uma espécie de anarquismo, ou até uma teoria que antecipsse os movimentos libertários dos anos 60 de nosso século. Nada de mais falso, e a apologia do rigor "matemático" também tem seu lugar na definição das forças múltiplas que compõem a vontade de potência. A razão disso pode ser indicada simplesmente; se admitirmos que as forças "reativas" são as que não podem ser desenvolvidas sem negarem outras forças, devemos convir que a crítica do platonismo, por mais

77. *A Vontade de Potência*, K. Schlechta ed., III, p. 782.

justificada que seja, não pode levar a uma pura e simples eliminação da racionalidade. Tal erradicação, com efeito, seria por definição reativa.

Portanto, devemos, se quisermos alcançar essa grandeza que é sinal de uma expressão bem-sucedida das forças vitais, hierarquizar essas forças de tal modo que elas deixem de se mutilar reciprocamente - e numa tal hierarquia, a racionalidade deve também ter seu lugar. Mais que isso, segundo um tema constante em Nietzsche, a "simplicidade lógica" própria dos clássicos é a melhor aproximação dessa hierarquização "grandiosa", como sugere de maneira explícita este outro fragmento da *Vontade de Potência*: "O embelezamento é a consequência de uma maior força, o embelezamento como expressão de uma vontade vitoriosa, de uma coordenação mais intensa, de uma harmonização de todos os desejos violentos, de um infalível equilíbrio perpendicular. A simplificação lógica e geométrica é uma consequência do aumento da força"⁷⁸. Estamos longe, como se vê, da imagem de um Nietzsche apologista da "liberação dos costumes".

No lado oposto ao grande estilo, situam-se todas as formas de atividade, estéticas ou não, que, incapazes de alcançar o domínio de si exigido pela hierarquia dos instintos, dão livre curso ao desabrochar das paixões, isto é, à reação, pois esse desabrochar é sempre sinônimo de mutilação recíproca das forças. Tal mutilação define a fealdade: esta significa sempre: "decadência de um tipo, contradição e coordenação insuficiente das aspirações interiores. Significa uma diminuição de força organizadora, de 'vontade'..."⁷⁹ (Schlechta, III, 75). Na esfera da filosofia, como se sabe, é o platonismo que fornece o protótipo da reação. Ainda devemos compreender exatamente em que ele se opõe simetricamente ao "grande estilo": como é longamente explicado no *Crepúsculo dos Ídolos*, se Sócrates inventa o "mundo-verdade", é no fundo para pôr fim à "anarquia dos instintos" que vem à tona quando se deixa o universo aristocrático da tradição e, a partir daí, o questionamento, a interrogação e a dúvida vêm tomar o lugar da autoridade,

78. *ib.*, p. 755.

79. *ib.*

do mando e da vontade que põe valores sem discussão. Sócrates é um "filósofo-médico"; mas a "cura" que propõe consiste na "castração", na supressão de todos os instintos (do mundo sensível) em nome da pretensão "verdade" (do inteligível). Ora, a verdadeira solução, para Nietzsche, teria consistido não em mutilar as forças em nome de outras forças (o sensível em nome do inteligível), mas sim em as hierarquizar: Sócrates, no fundo, pecou por falta de maestria.

No campo da arte, o romantismo aparece, por uma razão análoga, como o cúmulo do reativo: nele, as paixões são tão desenfreadas que acabam por se contradizer. O personagem romântico por excelência é *infeliz, dilacerado, pálido e doente*. Como sugere, de modo significativo, um fragmento da *Vontade de Potência*: "Quem sabe se, sob a antinomia do clássico e do romântico, não se oculta a antinomia do ativo e do reativo?"⁸⁰ Por isso, a concepção schopenhaueriana e wagneriana da arte como consolação surge como o equivalente estético do que é a reação socrática no plano filosófico. Se o classicismo é a encarnação do grande estilo, uma vez que "para ser um clássico é preciso possuir todos os dons, e desejos violentos, contraditórios em aparência, mas de tal modo que caminhem juntos, sob o mesmo jugo"⁸¹, de modo que se "precisa de certa dose de frieza, de lucidez, de dureza, de lógica antes de tudo!"⁸², por exemplo das "três unidades", é preciso romper a todo custo com a estética do sentimento que anuncia o romantismo: "Somos hostis às emoções sentimentais"⁸³ - e Nietzsche rompe com ela em termos que não deixam dúvida alguma a respeito do partido que tomou no conflito que contrapõe classicismo e sentimentalismo: convida todo artista digno desse nome a cultivar "o ódio ao sentimento, ao espírito, ódio ao que é múltiplo, incerto, vago, aproximado..."⁸⁴ - em suma: ódio a tudo que era valorizado na estética de Bouhours ou de Dubos.

80. *ib.*, p. 533.

81. *ib.*, p. 516.

82. *ib.*, p. 646.

83. *ib.*, p. 617.

84. *ib.*, p. 646.

Como também se vê: a reabilitação nietzscheana do sensível e da estética não é tão unívoca como se poderia crer. Reconhecer-se-á até mesmo que, sob a pluma de Nietzsche, esse convite ao ódio ao "sensível", ao "múltiplo", poderia parecer estranho. Contra Victor Hugo, Nietzsche reabilita Corneille como um daqueles "poetas de uma civilização aristocrática /.../ que faziam uma questão de honra submeter a um conceito [é Nietzsche quem sublinha] seus sentidos talvez ainda mais vigorosos, e impunham às pretensões brutais das cores, dos sons e das formas a lei de uma intelectualidade requintada e clara: por isso, ao que me parece, eles prosseguiram na trilha dos grandes gregos..."⁸⁵ O triunfo dos clássicos gregos e franceses consiste assim em combater vitoriosamente o que Nietzsche de maneira singular chama de "essa plebe sensual" que provoca a admiração dos pintores e dos músicos "modernos" (românticos). Porém, como ele mesmo indica em outro fragmento, tais termos são ambíguos, podem ser tomados em muitos sentidos: por exemplo, "a necessidade de destruição, de mudança, de devir" pode ser um sinal "dionisíaco", ativo, antiplatônico; também pode ser um indício do ressentimento que impele o fraco a querer destruir tudo (Wagner, Schopenhauer são aqui tomados como exemplo).

Todo o problema, como se vê, está em saber como articular a crítica *ultraperspectivista* ou *ultra-individualista* do platonismo com esse *hiperclassicismo* que leva Nietzsche, tudo bem ponderado, a considerar que os clássicos são muito superiores aos românticos, portanto, em certo sentido, a reencontrar, dentro de certa concepção da verdade, um privilégio da obra sobre o artista.

85. *Obras Póstumas*, Kroener ed., XIV, 1ª parte, § 370.

COERÊNCIA DE NIETZSCHE. PROXIMIDADE DE HEIDEGGER

Depois de ter lido ou relido todos os textos que Nietzsche consagrou à arte, é difícil abdicar de certo sentimento de estranheza. Conforme considerarmos os textos que evocam o projeto de uma "fisiologia da arte" ou os que definem o "grande estilo", poderíamos ser tentados a elaborar duas interpretações completamente diferentes, até mesmo opostas, de sua teoria estética:

- Quando se expressa como "fisiólogo", Nietzsche parece, com frequência, estar flirtando com um relativismo materialista que ameaça a obra com uma redução completa à realidade psicológica ou biológica do *artista*. E mesmo se seguirmos a interpretação de Heidegger (como devemos seguir, a meu ver, sobre este ponto) segundo a qual o "biologismo" de Nietzsche não é uma forma de cientismo, mas sim uma *ontologia* (uma definição do ser do ente como vida), resta que sua estética parece continuar presa aos quadros do individualismo: continua a pensar a obra a partir do sujeito ou, ao menos, a partir do *artista* e de seus estados "estéticos", por exemplo, a partir daquela "embriaguez dionisíaca" sem a qual não poderia haver criação autêntica.

- Quando, pelo contrário, Nietzsche considera a arte como um "clássico", quando nos convida a pensar o grande estilo como uma hierarquização do múltiplo que implica um domínio de si, a tendência para o "psicologismo" é atenuada: então é o sujeito que tende a se apagar diante da verdade da obra.

Esses dois momentos - que designei aqui pelas expressões: "ultra-individualismo" e "hiperclassicismo" - estão, na verdade, ligados entre si de maneira indissolú-

vel, segundo uma modalidade que pode, ao termo desta análise, ser indicada de modo muito simples. Com efeito, basta perceber como ambos vêm de uma origem comum, são igualmente o efeito de uma mesma causa: a "cisão" do sujeito. Longe de se oporem, eles se unem e se completam mutuamente.

Antes de mais nada, isto fica claro no que diz respeito ao ultra-individualismo. Efetivamente, não é duvidoso que o radical relativismo de Nietzsche, seu perspectivismo, se ligue de maneira direta à genealogia, ao longo da qual o *cogito* se vê desconstruído: se já não há "mundo", nem "fatos em si", nem "objetividade", é porque se torna doravante impossível, estando o próprio sujeito aberto para o infinito de "seu" inconsciente, que ele pretenda enunciar qualquer verdade absoluta. Deve, pelo contrário, decidir-se, como vimos, a considerar todos os seus juízos como sintomas, avaliações ou interpretações meramente *relativas* à sua situação particular. E a infinidade de pontos de vista assim fundada (a que Nietzsche chama "novo infinito") jamais se deixa, por sua vez, reduzir à unidade de uma totalidade, de um *uni-verso* - o que diferencia no fundo o perspectivismo da monadologia.

Contudo, se pensarmos bem, perceberemos que o classicismo de Nietzsche, enquanto classicismo da *diferença* (um convite a se pensar a arte como expressão de uma "realidade" que não é mais a do ser, e sim a do devir), tem também sua origem na cisão do sujeito: é porque o sujeito está clivado que o mundo deixou de ser, que a objetividade se desvaneceu, que o real é mudança; portanto, é também pela mesma razão que a verdade não poderia por mais tempo ser definida como *identidade*, como não-contradição, validade universal etc., mas tornou-se *Vida*, ou seja, multiplicidade, *diferença* e *temporalidade*.

Assim interpretados, os dois momentos da estética nietzscheana combinam-se e, tudo bem ponderado, são mais uma antecipação do pensamento heideggeriano da arte do que uma prévia contraposição a ele. Pois também em Heidegger a desconstrução da subjetividade leva a fazer da arte que surge - na medida em que a arte, segundo a profecia hegeliana que ele parece perto de partilhar, não está morta -

um classicismo da diferença, e da obra uma expressão da verdade do Ser.

Segundo uma fórmula muitas vezes retomada na *Origem da Obra de Arte*, "a arte é a verdade em operação"; ainda mais precisamente: "a arte é a salvaguarda criadora da verdade na obra. [...] A arte faz brotar a verdade. Faz surgir assim na obra, como salvaguarda instauradora, a verdade do ente"⁸⁶. Tais formulações exigem ao menos duas precauções, se não quisermos deformar seu sentido:

- Cometeríamos um erro total se não vissemos que aqui a verdade já não é entendida como adequação a um objeto, a um ente visível na representação. Como salienta justamente um de nossos melhores filósofos da estética: em Heidegger, "a arte está, pois, fadada por essência à verdade. Porém, quer isso dizer que a arte seja a reprodução 'verdadeira' do real? Isso seria retomar a concepção tradicional da verdade como adequação a um objeto. Ora, a análise da obra vai nos levar a uma definição mais original da verdade como desvelamento"⁸⁷ - termo que traduz a palavra alemã *Unverborgenheit* e a palavra grega *alêtheia*. Não cabe aqui lembrar a significação dessa teoria da verdade. Baste-me dizer que o essencial, segundo a fenomenologia de Heidegger, não está na representação, mas sim na presentificação do ente enquanto tal, no desvelamento. O que a obra de arte "mostra" é, se ousarmos dizer, invisível, o que ela manifesta é que existe o visível, a representação, e que esse fato simples não tem nada de banal, como tende a nos persuadir o universo cotidiano. No entanto, em outro sentido, a *Idéia de adequação não perdeu toda legitimidade*: se a verdade não é mais o acordo entre juízo e coisa, se ela se tornou desvelamento, resta então que, a uma *potência superior*, a noção de adequação reencontra uma significação. A arte autêntica é, com efeito, a que nos porá "em presença" desse invisível que é a presentificação do ente; é o que, para retomar uma fórmula que Lyotard, por sua vez toma emprestada de Kant, "apresen-

tará o que há de inapresentável" e, por isso, se mostrará mais *fiel*, portanto, se se quiser, mais *adequada*, senão à "coisa mesma", pelo menos ao "negócio do pensamento"; embora não mais seja um ente visível, um objeto presente na representação, identificável e estável, mas sim um nada, uma ausência, uma *diferença*, não deixa de ser dela que se trata na obra de arte, é dela que se deve dar a medida e é neste sentido que a arte conserva como tarefa *clássica* exprimir a verdade.

- Assim, a parcela de subjetividade - ou se se preferir: o papel do artista - tende a ser reduzida em benefício da obra. Quando Heidegger faz da arte uma "verdade em operação", é para acrescentar logo em seguida: "Aqui se oculta uma ambigüidade essencial: a verdade é ao mesmo tempo 'sujeito' e 'objeto' da operação". Mesmo se "sujeito" e "objeto" sejam inapropriados, uma vez que se referem a uma concepção metafísica da verdade entendida como adequação do juízo a um estado de fato representado, são termos que dizem bem o que querem dizer: a obra é "*salvaguarda instauradora*". Em outras palavras: nem tudo nela é *inventado*, sua verdade não reside inteiramente *no artista*, ela não é, ao menos não de modo essencial, a expressão de seus estados psíquicos, de sua "embriaguez" ou de sua "fisiologia", como sugerem certas fórmulas de Nietzsche (mas vimos como essas fórmulas eram menos "subjetivistas" do que pareçam). Daí a ambigüidade da obra, que por certo é *criação*, portanto *instauração*, mas *instauração* não subjetiva, uma vez que o essencial, nela, é a *salvaguarda* de uma verdade que não *pertence* ao artista, da qual ele não é senhor nem possuidor.

Se aceitarmos a *Idéia* de que a noção de sujeito, já em Nietzsche, está dissociada da noção de autor - "senhor e possuidor da obra" -, se conviermos também que a vontade de potência, que define o fundo do que é - o ser do ente -, deve ser pensada muito mais como diferença e temporalidade puras que como resíduo de alguma concepção da subjetividade, talvez então admitamos que o pensamento nietzscheano sobre a arte não está tão longe do pensamento de Heidegger.

86. M. HEIDEGGER, *L'Origine de l'œuvre d'art*, trad. francesa Gallimard, p. 1.

87. J. LACOSTE, *La Philosophie de l'art*, PUF, 1985.

Seja qual for a resposta a essa questão, que afinal é somente "filológica", esse novo classicismo da diferença que surge em Nietzsche e se exprime com maturidade em Heidegger legou-nos uma dificuldade que, como veremos, atravessa as principais correntes da arte chamada "contemporânea". Vou formulá-la brutalmente, ressaltando que em seguida matizarei esta interrogação: podemos imaginar que uma arte que se atribui como principal tarefa afirmar a "diferença", "apresentar o que existe de inapresentável", possa dar lugar a obras de mesma ordem que as que marcaram a história da estética conhecida até nossos dias? Mais claramente, talvez - porque, afinal, poderíamos muito bem caçoar da velha concepção "metafísica" da obra: se a arte foi sempre, como pensa o próprio Heidegger, com Hegel, expressão de um mundo, como conceber que obras que pretendam dizer o inapresentável, o que escapa à representação, o não-ente, possam vir a se estruturar como mundo da mesma forma que as obras que, por assim dizer, "classicamente clássicas", pretendiam "somente" exprimir algo como "uma visão do mundo"? Posso ainda entender que a "desconstrução" da tradição metafísica possa tomar um certo lugar, sem dúvida provisório, na história da filosofia, porque tal desconstrução, queramos ou não, *pertence à ordem conceitual*. Em contrapartida, que um *análogo* do discurso desconstrutivo possa vir a se instaurar na arte parece-me algo improvável, salvo se essa arte, como foi feito com tanta frequência no decorrer do século XX, adote explicitamente como tema e finalidade sua própria morte. Assim, porém, ela não poderia pretender constituir-se como mundo.

Paradoxo: esse novo classicismo que faz da verdade desvelada pela obra uma diferença e não mais uma identidade irá encontrar seu caminho nas "vanguardas" que, de Cézanne a Malevitch, de Mallarmé a René Char, irão fascinar a filosofia contemporânea. Nietzsche o anunciara de maneira profética: "a razão, assim como o espaço euclidiano, não passa de uma *idiosincrasia*". E enquanto os pensadores desconstruíam a primeira, os pintores de vanguarda não deviam abster-se de subverter o segundo.

CAPÍTULO VI O DECLÍNIO DAS VANGUARDAS: A PÓS-MODERNIDADE

"A neurose e a ARTE MODERNA. Esse é o título de uma conferência anunciada numa universidade de vassistas da praia onde passo o mês de agosto. Se eu conhecesse o professor que vai conferenciar (*sic*), eu o convidaria para ver de perto nossos pintores modernos. Então ele decidiria por si mesmo se a neurose ou a patologia têm algo a ver com eles. Veria André Derain, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, Fernand Léger, quase gigantes, esplendidamente calmos e sensatos em seus propósitos, veria Pícabia, tranqüilíssimo *sportman*, Marcel Duchamp, G. de Chirico, Pierre Roy, Metzinger, Gleizes, Jacques Villon e muitos outros, mentes primorosas, dotados de talentos, e talvez então ele se pergunte se não deveria modificar, senão o título da conferência, ao menos suas conclusões."

Guillaume Apollinaire,
Chroniques d'art,
1902-1918

DIALÉTICA DO FIM DAS VANGUARDAS

Com suas exposições sem quadros e concertos de silêncio, as vanguardas em fase terminal¹ levaram a arte ao ridículo e, sem saberem, abriram

1. Desde o final dos anos 70, as vanguardas vêm atravessando um período sombrio, para não dizer uma crise irreversível. O diagnósti-

caminho para o ecletismo pós-moderno: com o pretexto de chocar ou de subverter, as obras de arte se tornaram modestas. As colunas de Buren não escandalizam mais; divertem ao provocarem sentimentos de irritação ou de aquiescência na verdade tão fugazes que se aproximam da indiferença.

O caso das primeiras vanguardas foi bem diferente: ainda guiadas por projetos estéticos de envergadura, visavam não tanto à morte da arte quanto à sua renovação radical. No entanto, por vezes décadas depois de sua criação, certas obras se tornaram letra morta junto ao público chamado culto - para não falar do "grande público", que no mais das vezes continua na mais completa ignorância da cultura contemporânea mais reconhecida pelos amadores esclarecidos. Estudos recentes a este respeito ressaltam a impressionante marginalidade econômica e sociológica da "música moderna"². Paradigmática desta crise, ela quase só tem como público os profissionais ou semi-profissionais. Quer-se incriminar as instituições estatais

co é ainda mais difícil de ser recusado porque emana no mais das vezes das próprias vanguardas. Alguns, como Philippe Albéa, diretor da revista *Contrechamps*, admitem-no com lucidez: "As idéias de ruptura radical, de luta revolucionária, a agressividade do artista que quer chocar o burguês e derrubar a ordem estabelecida já quase desapareceram" (*Contrechamps*, nº 3, "Vanguarda e Tradição"). Quase velada, a mesma constatação é proclamada no programa da IRCAM: "Precedida por um período de evolução radical, a música contemporânea das décadas 1970-1980 parece procurar um caminho" em tempos "em que algumas das tendências recentes - portadoras de ilusões - já se esgotam por si mesmas" (IRCAM, Programa de 1987, Editorial). E, por seu lado, Jean Clair, que dirigiu uma das mais importantes revistas de vanguarda e organizou exposições que deviam marcar o renascimento de Paris no campo da arte contemporânea, redige um verdadeiro atestado de óbito: "A estética da modernidade, enquanto estética da *Innovation*, parece ter esgotado suas possibilidades de criação. Em seu interior, o desenvolvimento nos anos 10, depois a institucionalização acelerada nos anos 50 que exasperou e acelerou suas tendências [...] lhe desferiram o golpe de misericórdia. A utopia do *novum* expirou" (J. CLAIR, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, Gallimard, 1983, pp. 115-116). Em suma, a própria idéia de vanguarda tem tão má fama que um músico contemporâneo como Luciano Berio pode tranquilamente declarar: "Quem se diz de vanguarda é um cretino [...] A vanguarda é um vazio" (*Libération*, novembro de 1983).

2. Estranhamente, esse termo designa apenas a música chamada "erudita", como se as outras formas de música (jazz, rock, variedades etc.) não fossem também contemporâneas. Isso é um efeito próprio do elitismo das primeiras vanguardas.

que estariam entretendo o desabrochar de uma arte subversiva? Mas não! São essas instituições que a apóiam e subvencionam com uma parcela três vezes superior à que proporciona um mercado aliás amplamente dominado, pelo menos até recentemente, pela rádio e televisão públicas³. Pierre Michel Menger o salienta ao final de uma pesquisa sociológica cerrada: "A função e a necessidade de uma justificação político-ideológica do vanguardismo perderam amplamente sua importância. A cultura de oposição tornou-se cultura oficial; o turbilhão das inovações estéticas 'revolucionárias' está sendo orquestrado pelo mercado e/ou de modo muito amplo apoiado pelo estado; a audácia, a provocação⁴ e a vontade de ruptura banalizaram-se"⁵.

Objetar-se-á, aliás não sem razão, que "o compositor sério" - por definição, dir-se-ia - "não está em busca de um pedaço do mercado", ele é movido por uma necessidade interior perante a qual "a sanção do público, medida quantitativamente, tampouco é um critério para a realização estética"⁶. Aceitaríamos de bom grado esse argumento se tivesse em vista distinguir o artista autêntico do demagogo. Porém, a ló-

3. Como declara Maurice Fleuret: "Vivemos, pela primeira vez na história, sem teoria dominante, sem referência, sem balizas. Nenhuma grande personalidade surge da geração jovem. A revolução estética destes últimos anos não é qualitativa, mas sim quantitativa: a história da música recente está reduzida a um catálogo de obras e nomes. Multipliquei por seis o financiamento à criação sem conseguir suscitar o desabrochar que esperava". (*Le Point*, 21 de abril de 1986.) Esse texto deve ser lido, evidentemente, mais como um sintoma do que como análise, tão claro é que a multiplicação tecnocrática do financiamento tem pouco a ver com a criação.

4. Aliás, os jovens compositores não se enganam a esse respeito, como atesta a seguinte declaração dada por Alain Daniel - aliás, autor de uma notável peça para quinteto de cordas - a um jornalista que o entrevistou após um dia inteiro consagrado à sua música pela rádio France-Culture: "As pessoas que buscam o tempo todo experimentar por experimentar são um saco! Tentam mostrar que tudo o que vai ser ouvido é experimental, desse jeito, é fácil, se não agrada, será sempre possível desculpar-se dizendo que a experiência deu em nada. [...] Hoje, os compositores se matam querendo produzir algo novo. [...] Essa é a idéia que agrada na música contemporânea, neste caso, a reação contra o que foi feito e se faz, mas é a própria música? Não acho que ela agrade". (*Restons simples*, nº 2, janeiro de 1986.)

5. P. M. MENER, "L'Élitisme Musical", *Esprit*, março de 1985, p. 5 ss.

6. J.-C. RISSET, "Le compositeur et ses machines", *Esprit*, março de 1985, p. 71.

gica da vanguarda vai mais além: no conflito que contrapõe público e artista, a vanguarda considera evidente que o artista, à frente de uma massa abestalhada e manipulada, tem necessariamente razão: "Quem não gostaria de reconciliar a arte com a sociedade?", prossegue o argumento. "Mas, com qual sociedade? Para a sociedade de consumo, artes 'para a satisfação', como dizia uma expressão de Mallarmé. A arte inovadora deve mostrar o caminho, não seguir o rebanho: ela ativa de uma sociedade mercantil, a arte não se ajusta bem ao mercado"⁷.

Frases atraentes, sem dúvida. Porém, atingem no momento um tema demasiado sensível para o coração do grande público: o tema do gênio desconhecido, mártir solitário de um mundo sem alma, abandonado à dominação da técnica. Frases tranquilizadoras, também: a arte de vanguarda estaria passando bem, estaria até mais viva do que nunca e a deserção do público seria, por assim dizer, seu sinal mais certo. Tranquilizadoras porque, para essa visão elitista que as vanguardas sempre tiveram, o inferno, evidentemente, são os outros: a indústria cultural submetida aos imperativos da rentabilidade capitalista (Marx) e técnica (Heidegger); os meios de comunicação de massa - que ao mesmo tempo transmitem e sacralizam o conformismo eclético secretado pela economia; e por fim a própria "massa" que não se deixa - mas é preciso perdoá-la, pois é manipulada - educar, iniciar-se nas mais altas criações da cultura contemporânea.

Que precisemos nos perguntar sobre os perigos de um mundo dominado pela técnica, que a sociedade burguesa também viva da produção de uma cultura débil e debilitante, ninguém poderia ignorá-lo. Daí a concluir que a "subcultura" e os meios de comunicação de massa venham abafar uma criação autêntica que hoje estaria em sua melhor condição, significa dar um passo a que falta um mínimo de senso trágico, sem o qual a interrogação filosófica parece como que mutilada. No caso da cultura contemporânea, mais que qualquer outra, devemos conservar certa

distância da Idéia sempre simples demais de que "os responsáveis estão em outro lugar". Pois o destino dessa cultura está em boa parte ligado ao das vanguardas, e as vanguardas, no oposto exato do que sugerem os defensores *pro domo* que acabamos de evocar, vivem da banalidade cotidiana: se não houver banalidade, não haverá vanguarda, já que a vanguarda é o movimento pelo qual um pequeno grupo, uma elite, animada por um projeto novo, rejeita radicalmente o conformismo ambiente, as idéias aceitas, as heranças da tradição. A crise das vanguardas jamais poderia, portanto, derivar das oposições que elas enfrentam. Muito pelo contrário, talvez a verdadeira questão seja hoje a prostração dessa oposição, a ausência mesma de conflito entre os artistas de vanguarda e um público quase inexistente.

Arrisquemos a hipótese: e se as vanguardas estivessem morrendo por se terem tornado banais? E se tivessem as vanguardas, desde o começo do século, secretamente e às vezes sem saberem, trabalhado para a abolição de toda distinção entre "subcultura" e "alta cultura"? O mictório que Duchamp introduziu no museu não é um símbolo dessa vontade de romper com a banalidade, vontade que se torna também banal e banalizante quando apaga toda distinção entre obra de arte e objeto técnico?

Logo, é por uma dialética interna às vanguardas que se devem buscar as origens da crise que hoje as atinge. Como sugere Octavio Paz em suas conferências de 1972 sobre o destino da poesia moderna: "A arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos, suas negações vêm sendo rituais que se repetem: a rebelião se tornou um receituário; a crítica, retórica; a transgressão, cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que estejamos vivendo o fim da arte: estamos vivendo o fim da Idéia de arte moderna"⁸. Embora mantenha distância de Hegel, que foi quem mais radicalmente decretou a morte da arte, Paz desvenda uma contradição que é precisamente uma contradição dialética no sentido hegeliano: ao se mostrar puramente crítico, o moder-

8. O. PAZ, *Point de Convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, trad. francesa Gallimard, 1974, p. 190.

nismo das vanguardas volta-se contra si mesmo. Animado por uma única obsessão - a busca da originalidade e da novidade enquanto tais -, o modernismo pendeu para seu contrário, a simples repetição vazia e melancólica do gesto da inovação pela inovação. A ruptura com a tradição torna-se ela própria tradição, "tradição do novo", por certo - para retomar a expressão de Harold Rosenberg -, mas ainda assim tradição e, segundo Paz, uma tradição hoje vazia de sentido e de conteúdo.

O raciocínio de Paz toca numa das principais dificuldades que enfrenta a "alta cultura" contemporânea: a crise discernida por ele é muito mais grave por ser uma crise interna e de modo algum devida a uma "reação" que, do exterior, viesse a frear um movimento em pleno florescimento. Porém, seria legítimo incriminar, sem mais, a "arte moderna"? A bem dizer, a fórmula é tão vaga que perde quase todo seu significado e não poderíamos deixar de nos admirar que seja retomada com tanta unanimidade pelos críticos mais solertes e pelos filósofos mais sutis. Eu preferiria, no que se segue, referir-me ao conceito mais limitado de vanguarda. Stravinski e Ravel são sem dúvida "modernos": sua arte teria sido impensável no século XIX. Não são vanguardistas. A noção merece ser precisada se quisermos compreender a natureza da crise.

A expressão "vanguarda" pertence originalmente ao vocabulário militar⁹. É notável, porém, que sua primeira utilização em sentido figurado¹⁰, para designar ao mesmo tempo movimentos radicais no campo da arte e da política, apareça no contexto do clientismo de uma filosofia da história: a de Saint-Simon. No decorrer do diálogo entre o artista e o cientista que figura nas *Opiniões Literárias, Filosóficas e Industriais*, o

9. Cf. Donald D. EGBERT, "The Idea of 'avant-garde' in Art and Politics", *The American Historical Review*, dezembro de 1967, p. 343. Sobre o histórico do conceito, os livros de Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968 (original italiano: Il Mulino, 1962) e de Peter BURGER, *Théorie des avant-gardes*, Suhrkamp, 1974, não trazem nenhum elemento notável.

10. Tanto quanto é possível datar com absoluta precisão o surgimento de um conceito. C. H. de SAINT-SIMON, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, 1825, p. 331 (esse texto foi redigido de fato por Olinde Rodrigues e co-assinado por Saint-Simon e Léon Halévy).

primeiro declara ao segundo que os artistas devem "servir de vanguarda"; na "grande empresa" que tem como propósito "o estabelecimento do sistema de bem público", "os artistas, os homens de imaginação abrirão o caminho"¹¹; proclamarão o futuro da espécie humana; furtarão ao passado a idade de ouro para com ela enriquecer as gerações futuras¹². Teremos de voltar à interpretação desse elemento indissoluvelmente ligado ao clientismo e ao progressismo que ao longo de todo o século XX deixará sua marca nas vanguardas aparentemente mais distantes dessa ideologia herdada do Iluminismo.

No plano, não da história das idéias, e sim dos movimentos¹³ reais, o grupo dos "Incoerentes"¹⁴ parece ter constituído, no contexto francês, a primeira vanguarda estética digna desse nome. Ocupando grande espaço na crônica dos anos que vão de 1882 a 1889 (data em que o movimento se esgota por si mesmo e se autodissove), os Incoerentes se formam com a fusão de grupúsculos em que se encontram os frequentadores habituais dos cabarés parisienses: "Hydropathes", "Hirsutes", "Zutistes", ou "Jemenfoutistes"; sua principal atividade consistia na organização de exposições mais ou menos humorísticas destinadas essencialmente a "chocar o burguês", a marcar simbolicamente a distinção entre a vida de boêmia e a vida do filisteu. Os sinais de reconhecimento desempenham, portanto, um papel capital na vida do grupo, como atesta o seguinte manifesto em que se expressam os elementos mais característicos de uma ideolo-

11. Cf. também as *Lettres de H. de Saint-Simon à messieurs les jurés*: "Novas meditações provaram-me que a ordem em que as coisas deveriam caminhar tinha os artistas à frente, depois os cientistas, e os industriais somente após essas duas primeiras classes". (*Lettres de H. de Saint-Simon à messieurs les jurés*, Coméard, Paris, 1820, A. VI, p. 422.)

12. *Opinions littéraires...*, op. cit., p. 137.

13. Como observa Poggioli (op. cit., pp. 12-13), as vanguardas não tomam mais a forma de escola, considerada demasiado "acadêmica", mas sim a forma mais flexível de "movimento".

14. Sobre esse estranho movimento, mais engraçado que realmente inovador, cf. *Encyclopédie des farces et attrapes et mystifications*, J.-J. Pauvert, Paris, 1964, como também o artigo de Daniel Grojnowski publicado em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, de onde tomo de empréstimo algumas das observações que se seguem.

14 glia ao mesmo tempo elitista e estudantil: "O Incoerente é jovem, precisa de fato da agilidade dos membros e da mente para se entregar a perpétuos desmembramentos físicos e morais /.../ O Incoerente, conseqüentemente, não tem reumatismos, nem enxaquecas, é nervoso e robusto. Tem todas as profissões que se aproximam da arte: um tipógrafo pode ser Incoerente, um operário que trabalha com zinco, nunca. /.../ O Incoerente se aposenta quando se casa ou pega um reumatismo!"

De modo mais sério, é no decorrer dos primeiros anos deste século que os próprios artistas põem em discussão a temática da Ideologia de vanguarda, de que o ensaio de Kandinsky, *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular* (1912) constitui sem dúvida a expressão exemplar. Para descrever a "vida espiritual", Kandinsky usa de uma metáfora que merece atenção, pois encerra todos os elementos exigidos para determinar o tipo ideal da vanguarda: "Um grande triângulo dividido em partes desiguais, das quais a parte menor e mais aguda no ápice representa esquematicamente bastante bem a vida espiritual. Todo o triângulo, por um movimento quase imperceptível, avança e sobe lentamente e a parte mais próxima do ápice atingirá 'amanhã' o lugar em que a ponta estava 'hoje'. Em outras palavras, o que hoje, para o resto do triângulo, é apenas uma lenga-lenga incompreensível e só tem sentido para a ponta extrema, parecerá amanhã, para a parte mais próxima dele, chela de emoções e de significações novas"¹⁵. Na seqüência do texto, Kandinsky compõe longamente a metáfora e destaca suas principais implicações.

A primeira implicação é sem dúvida o elitismo: "Na ponta extrema do triângulo", diz Kandinsky, "existe apenas um homem, sozinho. Sua visão iguala sua infinita tristeza". Tem por missão "fazer avançar a carruagem recalcitrante" do povo abestalhado, situado na base do triângulo. De um lado, portanto, estão "os homens superiores" que ousam questionar as tradições e estão, por conseguinte, fadados à solidão; do outro, "os partidários da representação popular", "republica-

15. W. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, tradução francesa Denoël, 1969, p. 43.

275 nos" ou "socialistas", soterrados pelo conformismo de massa. Entre estes "não há ninguém que tenha conseguido resolver nenhuma dificuldade. São outros homens, superiores a eles, que sempre fizeram avançar a carruagem da humanidade"¹⁶. A metáfora da vanguarda retoma então as inflexões militares que, na origem, a inspiravam: os homens superiores, artistas ou cientistas de gênio, "vão na frente, esquecendo-se de toda prudência e sucumbem na conquista da cidadela da ciência nova, como aqueles soldados que, tendo oferecido em sacrifício a si próprios, morrem no assalto desesperado a uma fortaleza que não quer capitular"¹⁷. O gênio está, pois, sozinho e o ápice do triângulo é apenas um ponto. "Ridicularizam-no", "chamam-no de louco"¹⁸. Mas essa solidão é o sinal mais seguro de que pertence à elite, como Schönberg confessa a Kandinsky numa carta de 24 de janeiro de 1911: "Foi provisoriamente recusado às minhas obras ganhar o favor das massas. Assim elas até atingirão mais facilmente os indivíduos. Esses indivíduos de grande valor que são os únicos que contam para mim"¹⁹. O tema é tão importante para Schönberg que se tornará, em 1937, o centro de um ensaio intitulado *Como se vem a ser um homem só*, onde o elitismo e a questão do público (sua ausência) se articulam em torno da noção de individualidade: a solidão do artista seria o indício de sua personalidade, o sinal de sua individualização frente a uma massa informe que absorve cegamente os valores da tradição contra os quais o artista se revolta.

Poderíamos designar o segundo aspecto sugerido pela metáfora do triângulo pelo termo *historicismismo*. Apesar de certo pessimismo ligado à estrutura triangular de uma vida espiritual que impõe ao artista o estado de solidão, uma crença inabalável no progresso permite ressuscitar o otimismo no plano da história: "A despeito da cegueira [da massa], o triângulo espiritual continua na realidade a avançar"; "sobe lentamente

16. *Ib.*, p. 53.

17. *Ib.*, p. 58.

18. *Ib.*, p. 46.

19. "Correspondance Kandinsky-Schönberg", *Contrechamps*, n° 2, abril de 1984.

com uma força irresistível". A elite pode ficar tranqüila: sua solidão é apenas provisória, cedo ou tarde será compreendida pela massa para a qual serve de precursora e guia. "A dissonância pictórica e musical de hoje nada mais é que a consonância de amanhã"²⁰. Em virtude dessa filosofia da história mesma, porém, o artista se vê obrigado a romper com a tradição para criar sem cessar algo de novo. Assim, "cada época cria uma arte que lhe é própria e que nunca renascerá". A partir daí, a imitação das formas passadas e superadas da arte é apenas "a arte dos micos" cuja "mímica carece de qualquer significação"²¹. A vanguarda está ligada à ideia de revolução: tem por missão abalar "ousadamente a ordem estabelecida", entendendo-se que esse movimento não tem fim. Portanto, a originalidade ou a individualidade do artista não se situam somente em relação a regras, mas são concebidas explicitamente em função de certa historicização da arte.

Como consequência desse elitismo e desse historicismo, a vanguarda pretende-se expressão do *Eu* ou, para retomar a própria fórmula de Kandinsky, "expressão pura da vida interior" de quem, por sua originalidade, se acha ao mesmo tempo no ápice do triângulo (elitismo) e à frente de seu tempo (historicismo) e, portanto, constitui sozinho uma verdadeira *individualidade* (os outros "indivíduos", mesmo os que estão imediatamente abaixo do ápice, começam a formar uma "massa": eles se assemelham, possuem pontos comuns e são, portanto, menos individualizados do que o gênio). Esse tema é propriamente central: proporcional a principal justificação teórica do abandono da "figuração" na pintura e da tonalidade na música. Se é preciso acabar com a arte figurativa, se é preciso deixar de imitar a natureza, é para enfim estar plenamente à altura de exprimir a subjetividade, o que Kandinsky resume nesta fórmula capital: "Essa total recusa das formas habituais do belo leva a admitir como sagrados todos os procedimentos que permitam manifestar a personalidade"²².

20. Carta a Schönberg de 18 de janeiro de 1911.

21. *Du spirituel dans l'art...*, op. cit., p. 31.

22. *Id.*, p. 67.

Veremos que, neste ponto, a posição dos cubistas é diferente. Contudo, em função daquele critério último e com referência aos que situam na ponta do triângulo - Picasso e Schönberg -, Kandinsky delinea uma história da arte contemporânea em que transparecem de maneira muito significativa os três pressupostos implícitos (elitismo, historicismo, individualismo) de toda ideologia vanguardista: enquanto Debussy, embora apresente certas inovações apreciáveis, ainda cede aos "encantos de uma beleza mais ou menos convencional", Schönberg, "sozinho nesse caminho" e "reconhecido apenas por raros admiradores [...]" nos faz penetrar em um novo reino onde as emoções musicais não são mais somente auditivas, mas antes de tudo interiores. Aqui começa a música futura". A situação é análoga no campo da pintura. Desta vez, é Picasso que "supera" Cézanne e Manet: ao contrário deles, que, porém, já estavam "à frente" de seu tempo, Picasso "nunca sucumbiu àquela beleza (convencional)". Constantemente impellido pela necessidade de se exprimir, arrastado por seu ímpeto, ele se lança de procedimento em procedimento. Se um abismo os separa, Picasso, dando um pulo insensato, atravessa-o e já está na outra margem, para grande desespero da coorte compacta de seus fiéis admiradores. Eles acreditavam tê-lo alcançado, mas têm de começar tudo de novo"²³. Os três momentos do vanguardismo estão aqui claramente articulados: por ser o artista de gênio dotado de uma personalidade que o situa "à frente" de seu tempo - seus admiradores, embora já formem uma elite, têm algo de "compacto" - está fadado à solidão reservada à elite dessa elite.

23. *Id.*

UMA INTERPRETAÇÃO "INDIVIDUALISTA" DA VANGUARDA

Se entendermos por individualismo a ideologia moderna segundo a qual, em nome da liberdade e da autonomia, o indivíduo deve romper com a heteronomia das tradições herdadas²⁴, parece que se impõe uma interpretação da vanguarda em termos de individualismo. O princípio dessa interpretação foi delineado por D. Bell em seu ensaio sobre *As Contradições Culturais do Capitalismo*²⁵. Retomando alguns dos traços da análise marxiana da sociedade civil burguesa²⁶, Bell mostra como a emergência do capitalismo arruína definitivamente a noção de tradição, ao mesmo tempo que a visão holista do social a ela vinculada: "A idéia fundamental do modernismo, a tendência que se difundiu na civilização ocidental desde o século XVI é a seguinte: a unidade da sociedade não é o grupo, nem a corporação, nem a tribo, nem a cidade, mas sim o indivíduo"²⁷. E a partir do momento que esse indivíduo é concebido não somente como uma mônada dotada de liberdade e de autonomia, mas também como verdadeiro átomo social, ele confere a si mesmo inelutavelmente a capacidade e o direito de questionar todos os valores que ele próprio não tenha estabelecido e de modificar à vontade as normas que institui. Para acompanhar Bell, poderíamos acrescentar que, no plano da filosofia política, esse princípio recebe sua justificação

24. Para uma análise mais desenvolvida deste conceito, cf. L. FERRY e A. RENAUT, 68-86, *Itinéraires de l'individu*, Gallimard, 1987.

25. D. BELL, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, 1979, p. 27.

26. Aliás, é óbvio que Bell se distancia muito do marxismo que anteriormente havia abraçado.

27. *Ib.*, p. 26.

no *Contrato Social* de Rousseau: os indivíduos reunidos em assembléia dão-se a si mesmos suas leis, são senhores e possuidores das leis; ninguém pôderia, pois, ser impedido de mudá-las à vontade, já que seria "um absurdo que a vontade ponha grilhões no futuro"²⁸. No plano sociológico, Bell cita o trecho do *Manifesto* em que Marx descreve a essência revolucionária da sociedade burguesa: "A burguesia não pode existir sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção [...]. Dissolvem-se todas as relações sociais tradicionais e cristalizadas, com seu cortejo de noções e idéias antigas e veneráveis; todas as que as substituem envelhecem antes mesmo de se ossificar". Desde a origem, portanto, o individualismo "burguês" teria um alcance revolucionário, sua temporalidade estaria orientada para o futuro e percebemos em que sentido Bell, antigo marxista, pode pretender estabelecer uma continuidade paradoxal entre o mundo burguês e o nascimento das vanguardas, cuja principal preocupação será romper com as tradições, criar incessantemente o novo, revolucionando continuamente o mundo da cultura.

Continuidade realmente paradoxal, já que o universo espiritual das vanguardas parece estar, aparentemente, nos antípodas do modo de vida burguês: a vida do artista, do "boêmio", pretende-se o oposto da vida do filisteu e, como salienta Malevitch, entre as vanguardas estéticas e políticas os laços são por vezes muito estreitos: "O cubismo e o futurismo foram as formas da arte que anunciaram a revolução da vida econômica e política de 1917"²⁹. No entanto, é esse paradoxo que Bell pretende pôr no centro de sua interpretação: "É impressionante ver que", escreve ele, "enquanto introduzia um individualismo radical no domínio econômico e estava prestes a suprimir todas as relações sociais tradicionais, a sociedade burguesa temesse as experiências do individualismo moderno no domínio da cultura. Reciprocamente, os inovadores do meio cultural, de Baudelaire a Rimbaud e Alfred Jarry, apressavam-se em explorar todas as dimensões da experiência, mas detestavam a vida burguesa. Até ago-

28. J.-J. ROUSSEAU, *Do contrato social*, livro II, cap. I.

29. Este texto é comentado por Bell, *op. cit.*, p. 28, nota 17.

ra, ninguém escreveu a história desse problema nem explicou esse antagonismo³⁰. Trata-se, pois, para Bell, de saber como a idéia de um fundo individualista comum à burguesia e às vanguardas (ambos subvertem as tradições em nome da autonomia individual) pode ser mantida sem contradição, mesmo quando é patente o conflito que opõe as duas formas de vida:

A resposta de Bell faz previamente uma crítica dos paradigmas dominantes da sociologia contemporânea: o marxismo e o funcionalismo. Contra esses paradigmas, deve-se, segundo ele, afirmar a heterogeneidade dos diferentes níveis que constituem a sociedade capitalista. Em vista disso, distinguem-se três esferas: em primeiro lugar, a *estrutura tecno-econômica* que pode ser, no essencial, descrita em termos weberianos. Regida por um modo de organização burocrático, essa estrutura tem por princípio a eficácia, a rentabilidade máxima (a *Zweckrationalität* ou "racionalidade instrumental"). A segunda esfera é a do *político*: desde o aparecimento do individualismo moderno - digamos, para o contexto francês e para nos limitarmos ao mais visível: desde a Revolução de 1789³¹ - essa esfera vem se orientando cada vez mais, de acordo com as análises de Tocqueville, por uma legitimidade democrática que tem por fundamento último a exigência de igualdade - primeiro formal, depois cada vez mais real³². A *esfera da cultura*, por fim - e Bell refere-se aqui, não mais a Weber ou a Tocqueville, mas sim a Cassirer³³ - tem como princípio, no mundo moderno, a expressão do Eu ou "o desabrochar da personalidade"³⁴.

Ora, o marxismo e o funcionalismo, que aliás são opostos em tudo, apresentam uma tendência comum, segundo Bell, de representar esses três níveis como integrados numa totalidade coerente (ao menos do ponto de vista do intérprete): por um lado, afirma-se que as superestruturas exprimem (com atraso, retroa-

30. *Ib.*, p. 28.

31. É óbvio que as primícias do individualismo e sua teorização nas doutrinas do contrato social são bem anteriores à Revolução Francesa.

32. *Ib.*, p. 22.

33. *Ib.*

34. *Ib.*, p. 8.

ção etc., mas mesmo assim...) as infra-estruturas; por outro lado, supõem-se sistemas de valores partilhados no interior de um consenso³⁵. Essa visão unitária do todo social é que Bell tenta questionar ao desvendar as discordâncias que, cada vez mais, vêm à luz entre as três esferas da economia, da política e da cultura. A aparição dessas discordâncias é, aliás, relativamente tardia na história do capitalismo (o que explica, em parte, o erro dos paradigmas sociológicos incriminados). Na origem, a infra-estrutura e a superestrutura da sociedade burguesa eram relativamente harmoniosas: como mostram as análises de Max Weber, a ideologia do capitalismo, durante muito tempo puritana e protestante, soube conservar até o fim do século XIX sua coerência com a esfera econômica. As treze "virtudes úteis" a que Benjamin Franklin pretendia consagrar treze semanas quatro vezes por ano são a própria encarnação dessa homogeneidade: a temperança, o silêncio, a ordem, a decisão, a economia, o trabalho, a sinceridade, a justiça, a moderação, o asselo, a serenidade, a castidade e a humildade - são outras tantas qualidades cuja valorização (senão o exercício real) pôde legitimar o espírito de iniciativa de um capitalismo nascente.

É claro, porém, que essa "ética protestante" hoje desapareceu, dando lugar a uma nova cultura que Bell qualifica de "hedonista" e "narcisista". Duas etapas marcam seu advento no contexto da história americana: os anos 1910, em primeiro lugar, vêm nascer em Harvard, em torno do grupo dos "jovens intelectuais", a exigência de uma grande liberação dos costumes: "A abundante riqueza da vida resumia-se em uma série de palavras que serviam de bandeiras para o movimento. Uma delas era o adjetivo 'novo': Havia a 'nova democracia', o 'novo nacionalismo', a 'nova liberdade', a 'nova poesia' e até mesmo a 'nova república' (Iniciada em 1914). Outra bandeira era a sexualidade. A leitura dessa palavra arrepiava os leitores de jornais. /.../ A terceira palavra do movimento era libertação"³⁶. Esse vento de liberdade deveria levar os Estados Unidos a descobrirem não só

35. *Ib.*, p. 21, nota 10; cf. também pp. 46-47.

36. *Ib.*, p. 72.

Freud e Bergson - em dois anos foram vendidos mais exemplares da *Evolução Criadora* do que em quinze anos na França - mas também os principais representantes da vanguarda estética da velha Europa.

A esse primeiro ímpeto de emancipação com relação à ética protestante, Bell fornece duas razões principais: o fim do reino da "cidade pequena", sob o efeito do crescimento demográfico, e sobretudo o nascimento de uma verdadeira sociedade de consumo onde o desenvolvimento do crédito vem literalmente subverter a existência das massas, arruinando a antiga ideologia ascética da poupança e da abstinência³⁷.

A segunda etapa é a dos anos 60. No essencial, ela não inova, mas retoma, democratizando-os, os temas que já eram os dos "jovens intelectuais"³⁸. Os anos 60 vêem difundir-se uma *moral da autenticidade* cujo imperativo categórico cabe em duas palavras: *Be yourself*. Programa simples, sem dúvida, mas que passa por uma virulenta crítica dos valores burgueses e dos costumes da América profunda. Ao término dessa época de "contracultura", observa Bell, "a moral tradicional foi substituída pela psicologia, a culpabilidade pela ansiedade"³⁹: psicologia, pois não se trata mais de impor normas, mas sim de compreender e de fazer desabrochar a personalidade individual; ansiedade e não culpabilidade, pois o "mal-estar", tendo como pano de fundo a extenuação da "lei moral", se reduz ao efeito de um conflito intrapsíquico. Consequência dessa nova visão do mundo sobre a cultura: os principais temas das primeiras vanguardas passam para dentro da existência cotidiana. "Com o desaparecimento da distinção entre a arte e a vida (palavra de ordem já presente no movimento surrealista), a autenticidade de uma obra de arte passa a se definir apenas em termos do imediato, do imediato na intenção do artista e, ao mesmo tempo, no efeito sobre o espectador. No teatro, só conta a espontaneidade; o

37. "De modo singular, a transformação cultural da sociedade americana se deve ao aparecimento do consumo de massa e à difusão do que antes era considerado objeto de luxo pelas classes médias e pelo povo" (*ib.*, p. 75).

38. *ib.*, p. 79.

39. *ib.*, p. 83.

texto é praticamente eliminado e se improvisa; exalta-se a 'naturalidade', a sinceridade assume a dianteira sobre o julgamento, a espontaneidade sobre a reflexão: quando Judith Malina, diretora do Living Theatre, afirma: 'Não quero ser Antígona (no palco), sou e quero ser Judith Malina', quer se desvencilhar da ilusão no teatro, como os pintores a eliminaram na arte"⁴⁰.

Ao final desta análise, a oposição entre o burguês e o artista aparece como o efeito paradoxal de uma nova face do individualismo: tendo ingressado na era do consumo de massa, a sociedade capitalista não pode mais se adaptar a uma ética ascética que restrinja esse consumo. Daí o conflito entre uma esfera econômica, que exige sempre os mesmos esforços e permanece regulada pela preocupação com a rentabilidade, e uma esfera cultural que, sob a aparência de uma crítica radical da sociedade de consumo, na verdade apenas a provoca como nunca antes: "As duas esferas que historicamente haviam sido unidas para produzir uma única estrutura de mentalidades, a do puritanismo, são agora separadas. [...] Por um lado, a corporação dos negócios exige que o indivíduo trabalhe enormemente, acelte deixar para mais tarde recompensas e satisfações...", mas, por outro lado, a corporação da cultura "encoraja o prazer, o relaxamento, a negligência. É preciso ser consciencioso durante o dia e farrista à noite. É o que se chama realização, pleno florescimento de si mesmo"⁴¹.

Essa interpretação - não vejo como se pode ficar insensível a ela, pois desvenda uma das mais profundas características dos comportamentos contemporâneos - leva a um paradoxo: embora se apresente de bom grado, para não dizer com complacência, como subversiva e antiburguesa, na verdade a arte de vanguarda seria apenas a expressão suprema de uma sociedade burguesa que, para satisfazer às novas exigências de consumo que ela mesma gerou, soube renunciar à moral ascética que Max Weber ainda descrevia para dar lugar às ideologias hedonistas da libertação cultural.

40. *ib.*, p. 142.

41. *ib.*, p. 81.

Não retomarei aqui as dificuldades que levanta, no plano metodológico, esse tipo de interpretação⁴²: claro está que, malgrado a distância que pretende manter do marxismo, essa interpretação retorna à idéia, a meu ver duvidosa, de que as "superestruturas" são apenas o efeito das "infra-estruturas" (a Ideologia da vanguarda, o efeito da era do crédito). Contudo, por meio de uma certa elaboração do conceito de Individualismo⁴³, parece-me que ela dá conta de maneira bastante adequada do que poderíamos chamar de "forma vanguarda" dos movimentos modernistas, fazendo-se abstração de seus conteúdos particulares: com efeito, é claro que os três momentos que vimos em ação no texto de Kandinsky - o elitismo, o historicismo e o culto do eu - recebem uma interpretação plausível na perspectiva delineada por Bell.

Ao que me parece, é aliás no plano do conteúdo das diferentes vanguardas que se situam os limites de sua leitura. Duas dificuldades principais me parecem dever ser demarcadas, por exigirem uma interpretação mais complexa do fenômeno:

1. A primeira se deve ao fato de Bell subestimar, ao insistir na continuidade que liga o modernismo ao Individualismo clássico "desde o século XVI", a ruptura que introduziu na história da arte o abandono da perspectiva e da tonalidade. Essa ruptura inscreve-se, a seu ver, se ousarmos dizer, na continuidade das rupturas que desde o início pontuam a história das sociedades individualistas/democráticas. Passar-se-ia assim do Impressionismo ao cubismo ou à arte abstrata como se havia passado, por exemplo, do romantismo ao Impressionismo - e a única diferença notável entre os séculos XIX e XX foi, no fundo, que neste século as rupturas se fizeram mais e mais frequentes, graças a um Individualismo cada vez mais exacerbado. Numa perspectiva bastante próxima, Gilles Lipovetsky deu toda sua força a essa visão continuísta da história da

42. Cf. L. FERRY e A. RENAULT, *La Pensée 68, essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985. Tradução brasileira de Roberto Markenson e Nélci Nascimento Gonçalves: *Pensamento 68: Ensaio sobre o Anti-Humanismo Contemporâneo*, São Paulo, Editora Ensaio, 1988.

43. Cf. Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983, que introduz uma perspectiva toquevilliana na análise do modernismo.

arte: "O modernismo", escreve ele, "não é uma ruptura primeira e incomparável: em sua fúria de destruir e de inovar radicalmente, o modernismo prossegue na ordem cultural, com um século de diferença, a obra das sociedades modernas que visam a se instituir no modo democrático [...]. Assim como a revolução democrática emancipa a sociedade das forças do invisível e de seu correlato, a união hierárquica, assim também o modernismo artístico liberta a arte e a literatura do culto da tradição, do respeito aos mestres, do código da imitação"⁴⁴.

Não há dúvida de que a Ideologia da ruptura com as tradições se exprima ao mais alto ponto na Revolução Francesa e, nessa medida, que se possa buscar nela a origem da "forma vanguarda". Porém, se admitirmos que um dos aspectos fundamentais das vanguardas pictóricas do começo do século se situe, ao nível do conteúdo, no abandono da perspectiva euclidiana, a analogia com a Revolução Francesa torna-se problemática⁴⁵. Se fosse preciso comparar o movimento da história da arte ao das idéias e das realidades políticas - tenho consciência de que esse exercício pouco tem a ver com uma ciência exata -, diria antes que é o surgimento da perspectiva que anuncia, com alguns séculos de antecedência, a revolução política e que coincide, no plano das idéias, com o aparecimento desse humanismo que se expressa nas teorias do contrato social. Ao menos é isso que sugere a idéia, atestada por exemplo nos trabalhos de Francastel, de que a valorização da perspectiva corresponde a uma visão do mundo dominada pela noção moderna de igualdade, por uma metafísica da subjetividade em que o homem ocupa um ponto de vista sobre o mundo a partir do qual o mundo aparece como um material manipulável e controlável à vontade⁴⁶.

A bem dizer, não é a interpretação individualista que aqui é questionada em sua raiz, mas sim a perlo-

44. *Le Débat*, n° 21, 1982, p. 48.

45. É óbvio, aliás, que tais reservas não diminuem o interesse e a pertinência das análises de Lipovetsky.

46. Cf. P. FRANCASTEL, *Études sociologiques de l'art*, Denoël, 1970, pp. 156, 178, 183 etc.

16 dilação da história do conceito de individualismo que essa interpretação implica. Para formular a hipótese que gostaria de precisar e testar em seguida, digo que: se podemos pôr em paralelo o nascimento do individualismo moderno e o nascimento da perspectiva pictórica clássica, em contrapartida, devemos perceber que à rejeição dessa perspectiva - assim como à rejeição da tonalidade na música - corresponde talvez uma nova figura da subjetividade ou, se se preferir, uma nova era do individualismo que não poderia ser reduzida à primeira. No plano da história das idéias, mas também, como veremos, no plano da história da arte, o paralelo entre as vanguardas e a Revolução Francesa leva a subestimar a ruptura provocada, no fim do século XIX, pela emergência dessa nova figura da subjetividade que a filosofia de Nietzsche tão bem tematiza: se no individualismo clássico, do qual a Revolução Francesa é ao mesmo tempo herdeira e expressão no plano político, o sujeito é concebido segundo o modelo do *cogito*, da mônada fechada em si mesma e em seus interesses particulares, o século XIX vê aparecerem críticas cada vez mais radicais ao *cogito*, que conduzem à elaboração, particularmente em Nietzsche, de um "sujeito cindido", de um sujeito diferente de si mesmo, aberto para um inconsciente indomável.

Nas teorias liberais do indivíduo, a pluralidade de pontos de vista e interesses podia ainda ser "integrada" de maneira harmoniosa numa monadologia ou numa teoria do mercado - "mão invisível" ou "astúcia da razão". No perspectivismo tematizado por Nietzsche, mas que, sem dúvida, supera de muito longe o quadro da filosofia para se tornar a *Stimmung* desse final de século XIX, essa pluralidade se torna irreduzível, irreconciliável: a idéia de harmonia dá lugar à idéia de caos, e a identidade é substituída pela "diferença" - e é essa "diferença", inerente a uma nova era da subjetividade, que será expressa tanto na filosofia como na pintura ou na música de vanguarda. De Schönberg a Kandinsky ou Malevitch, tal crítica do *cogito* justifica a vanguarda, se for verdade, como insiste Malevitch, que só poderemos criar formas estéticas radicalmente novas se tivermos "suprimido em to-

287 das as nossas artes a idéia pequeno-burguesa de sujeito" e "batido na consciência como sobre pregos que cravamos numa parede de pedra"⁴⁷.

2. A segunda dificuldade com que se depara a interpretação de Bell decorre da primeira: sob certos aspectos - e teremos ocasião de ver o quanto essa observação é verdadeira até no pormenor -, as vanguardas caracterizam-se pelo culto do eu, pela "sacralização", para retomar a fórmula de Kandinsky, de "todos os meios que permitam exprimir a personalidade". No entanto, no plano do conteúdo das vanguardas, sabemos, pelo menos desde Apollinaire, que duas correntes principais se diferenciaram muito cedo no começo deste século: de um lado, a da arte abstrata, do "orfismo" que, com Delaunay e Kandinsky, rejeita a perspectiva em nome da abstração pura; de outro lado, o cubismo, que conserva, apesar de sua recusa do "naturalismo", a idéia propriamente clássica de uma arte objetiva ou realista que permanece vinculada aos princípios da figuração, mesmo que esta não mais passe, longe disso, pelas leis da perspectiva euclidiana.

O fato de que essa distinção estabelecida por Apollinaire em *Os Pintores Cubistas* tenha sido energeticamente contestada quando ele empreendeu a classificação de cada artista em um dos dois campos⁴⁸ não devia impedi-la de se impor globalmente junto aos próprios pintores, como atesta, entre outros, o seguinte texto que data de 1946, de autoria do grande teórico do cubismo que foi Metzinger: desde 1912, confessa ele, já entrevíamos "duas possibilidades: uma pintura de 'efusão pura' e um 'novo realismo'. A primeira se chama agora pintura abstrata ou não figurativa, a segunda conservou o nome de cubismo"⁴⁹. Sabemos o quanto o surrealismo devia reprovar ao cubismo sua preocupação com o realismo e com o objetivismo⁵⁰. Se entendermos por "classicismo", em

47. K. S. MALEVITCH, *Écrits*, éditions Gérard Lebovici, 1986, pp. 185-186.

48. Cf. G. APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, Hermann, 1965, p. 25.

49. J. METZINGER (com A. Gleizes), *Du cubisme*, éditions Présence, 1980 (Posfácio de 1946), p. 79.

50. Cf. o excelente livro de J. LACOSTE, *L'idée du Beau*, Bordas, 1986, p. 146 e ss.

288

sentido amplo, uma forma de arte que define o belo como a exposição do verdadeiro, do real, poderemos dizer que o componente clássico não está de modo algum ausente das vanguardas, e mesmo da mais notável entre elas, o cubismo. De resto, estaríamos enganados se pensássemos que a arte abstrata e o surrealismo afastam de sua arte, para se diferenciarem do realismo dos pintores cubistas, toda referência clássica a uma ciência da arte: seria fácil mostrar como, mesmo em Kandinsky, a teoria das cores pretende assumir a forma de uma ciência ou ainda, como, no surrealismo, a escrita automática também se legitima perante aquela teoria "científica" que é a psicanálise, aos olhos de Breton. Em suma: o que a interpretação individualista das vanguardas não dá conta é daquela componente clássica, realista ou até por vezes cientificista que vem contrabalançar o subjetivismo ou o narcisismo aliás inerentes à forma vanguarda. Se a lógica do individualismo é aquela que liberta das normas da tradição, a lógica do classicismo leva, muito pelo contrário, à imposição de normas coativas. Tal aspecto "objetivista" das vanguardas - e muito particularmente do cubismo - deve ser levado em consideração para que avallemos mais precisamente o que a interpretação individualista talvez deixe escapar.

A "QUARTA DIMENSÃO"

Nos primeiros anos do século XX", lembra-nos Francastel, "o cientismo estava na moda", o mundo estava "tomado de espanto diante das aplicações diariamente renovadas, não tanto da ciência quanto das técnicas" que vinham abalar a visão de um universo físico que se acreditou "estável durante séculos"⁵¹. Este é o contexto em que florescem as pri-

51. P. FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 55.

289

meiras vanguardas, contexto um pouco atenuado, hoje em dia, já que o progresso das ciências suscita muito mais inquietação do que espanto ou admiração. Em razão de uma ilusão retrospectiva, estamos de bom grado inclinados a esquecer que o fascínio dos futuristas Italianos pelas "máquinas modernas"⁵² está, afinal de contas, mais próximo de Júlio Verne do que de Kafka, ou que os primeiros pintores cubistas podiam aderir sem reservas a uma filosofia segundo a qual "através das modificações das obras de arte, podemos historicamente seguir a trilha das modificações das ciências", tão decisiva parecia a influência das segundas sobre as primeiras⁵³.

Sem nos deixarmos levar pelo jogo de uma visão causalista das relações entre arte e ciência, devemos constatar com Francastel que "a primeira ação do cubismo, por volta de 1907, foi uma especulação sobre as dimensões do espaço. Influenciados pelos vocabúlos que circulavam à sua roda, os cubistas acreditaram estar fazendo obra científica positiva ao introduzirem em suas telas uma quarta dimensão ou ao suprimirem a terceira..."⁵⁴. Como ainda sugere Francastel, sem talvez perceber todas as implicações estéticas e filosóficas: "Para Picasso, o mundo possui um duplo aspecto. Antes de mais nada, ele é curvo e próximo. Plasticamente, é ele que está mais próximo de certas hipóteses geométricas de Riemann e de Einstein"⁵⁵.

Estranhamente, porém, a maioria dos historiadores da arte⁵⁶ evitaram dar a essas alusões científicas outro alcance que não metafórico. Preocupados - e com razão - em evitar toda confusão entre a pintura e as novas geometrias, entre o espaço matemático dos cientistas e o espaço plástico dos artistas, na maioria das vezes eles preferiram se ater ao aspecto negativo de uma referência que estava sempre ameaçando alimentar a acusação de "intelectualismo", acusação tantas vezes dirigida contra a arte de vanguarda: a

52. G. SEVERINI, *La peinture d'avant-garde*, Mercure de France, 1917, I, VI.

53. A. GLEIZES, *Art et Science*, Ed. Présence, 1970, p. 55.

54. P. FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 247.

55. *Ib.*, p. 250.

56. Com a notável exceção dos trabalhos de Jean Clair e Linda Dalrymple-Henderson, aos quais voltarei no que vem a seguir.

alusão às geometrias "não euclidianas"⁵⁷ só teria servido, no fundo, da parte dos próprios pintores, para legitimar, contra um público conservador, habituado ao naturalismo dos quadros "em perspectiva", o abandono de um espaço euclidiano limitado à tridimensionalidade⁵⁸. Precaução legítima, mais uma vez, embora leve a subestimar singularmente a significação verdadeira do recurso às geometrias novas. Os contemporâneos das primeiras vanguardas não se enganaram a este respeito, aliás, como atesta a seguinte passagem de *Os Pintores Cubistas* que Apollinaire consagra às matemáticas modernas: "Até o presente, as três dimensões da geometria euclidiana eram suficientes para aplacar as angústias que o sentimento de infinito provoca na alma dos grandes artistas. /.../ Ora, hoje, os cientistas não se atêm mais às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados muito naturalmente e, por assim dizer, por intuição, a se preocuparem com novas medidas possíveis da extensão que, na linguagem dos ateliês modernos, designávamos em conjunto e sumariamente com o termo quarta dimensão"⁵⁹.

Esse texto é ainda mais notável porque mantém a importância dessa "quarta dimensão" com pleno conhecimento de causa: mais do que ninguém, Apollinaire sabe que a pecha de "geometrismo" já é tão banal no momento em que redige seu livro (1912) que está simplesmente na origem do termo "cubismo", inicialmente utilizado como anátema⁶⁰. No entanto,

57. Veremos que essa expressão recobre, na realidade, teses matemáticas muito diversas.

58. Cf., entre outros, J. PAULHAN: "O espaço euclidiano é uma extensão que poderia ser inteiramente preenchida por cubos iguais, justapostos, sem que houvesse um último em cada linha. /.../ Porém, sabemos muito bem que a noção de espaço euclidiano ainda sendo hoje em dia muito maltratada pelos matemáticos", (*Sur le cubisme*, Denoël, 1970, p. 103.) Na sequência do texto, o "sabemos muito bem" aparece apenas como uma elegante denegação...

59. G. APOLLINAIRE, *op. cit.*

60. Obrigados, por assim dizer, a retomar um termo pejorativo, mas já consagrado pelo uso, Gleizes e Metzinger redigem com a mesma preocupação as primeiras páginas de sua grande obra teórica, *Do Cubismo*, publicada em 1912: "A palavra cubismo aparece aqui com o fim apenas de poupar ao leitor toda hesitação quanto ao objeto deste estudo e nos apressamos em declarar que a idéia que ele provoca, a idéia de volume, não poderia por si só definir um movimento que tende para a realização integral da pintura".

não pode deixar de salientar o papel insubstituível que desempenham as novas geometrias, senão na formação do cubismo, ao menos na legitimação de uma nova relação "intuitiva" com o que denomina, segundo a exata terminologia dos matemáticos, "extensão"⁶¹. Por seu lado, os pintores evocam de modo muito explícito a necessidade de "superar" as três dimensões de Euclides e de questionar, com as geometrias não euclidianas, o postulado que "estabelece a indeformabilidade das figuras em movimento"⁶²: "Se desejássemos vincular o espaço dos pintores a alguma geometria", afirmam Gleizes e Metzinger, "seria preciso ter os cientistas não euclidianos como referência e meditar sobre certos teoremas de Riemann (sic)"⁶³. O caráter hipotético desse enunciado ("se desejássemos...") não deve iludir: para Gleizes e Metzinger, não se trata em absoluto - muito pelo contrário - de declarar não pertinente para o artista o estudo das novas geometrias, mas tão-somente de lembrar que os artistas não eram geométricos, que seus conhecimentos matemáticos ainda eram amadorísticos e continuavam sendo - como atesta, aliás, o fato de que o nome de Riemann tenha sido mal ortografado - conhecimentos de segunda mão.

Sabemos hoje⁶⁴ por que complexos canais os pintores se iniciaram às novas geometrias e podemos re-

61. Em seu *Tratado Elementar de Geometria em Quatro Dimensões* (1903) - e sabemos que Apollinaire tinha conhecimento desse *Tratado* -, o matemático E. Jouffret distinguia cuidadosamente "o espaço", caracterizado por um número n de dimensões (três em Euclides), da "extensão" que, com a geometria de quatro dimensões, se abre para uma infinidade de dimensões: "Chamaremos EXTENSÃO ao conjunto formado por espaços em número infinito e que os contém, assim como cada um deles contém uma infinidade de planos, contendo cada plano uma infinidade de retas, contendo cada uma delas uma infinidade de pontos. Nada impede que se considere a extensão como sendo também englobada por um campo de cinco dimensões, e assim por diante, indefinidamente". (E. JOUFFRET, *Traité Élémentaire de Géométrie à Quatre Dimensions*, p. IX.)

62. J. METZINGER e A. GLEIZES, *op. cit.*, p. 49.

63. *Ib.*

64. Graças aos notáveis trabalhos de Linda Dalrymple-Henderson nos Estados Unidos e de Jean Clair na França. Cf. da primeira autora *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1975; de Jean Clair: "L'Échiquier, les Modernes et la Quatrième Dimension", *La Revue d'Art*, nº 39, junho de 1978; *Marcel Duchamp et le Grand Flotif*, Gallée, 1975. Essas obras

constituir de maneira bastante precisa o significado concreto que devia assumir para eles essa famosa "quarta dimensão". Embora os ensaios de seu principal teórico, Charles Howard Hinton⁶⁵, não estivessem traduzidos, muitas obras consagradas às novas geometrias eram facilmente acessíveis ao público francês desde inícios de 1900. Além de *A Ciência e a Hipótese* de Poincaré - cuja influência transparece tanto nos escritos de Gleizes e Metzinger quanto nas *Notas Sobre o Grande Vidro* de Duchamp -, veio à luz, em 1903, o *Ensaio Sobre o Hiperespaço* de Boucher e o *Tratado Elementar de Geometria em Quatro Dimensões* de Jouffret. Esse tratado, que tem a vantagem de fornecer numerosas representações gráficas de corpos de quatro dimensões ou "hipercorpos", tinha por que suscitar o interesse dos artistas preocupados em romper com o naturalismo das épocas precedentes. Evocando "o universo que habitamos e os que suspeitamos existirem a seu lado", ele deixava pairar uma dúvida promissora sobre a existência da quarta dimensão: "o mundo em quatro dimensões", podíamos ler já na primeira página, "sem dúvida existe apenas no sentido geométrico. Mas nada impede supor que também tenha uma existência concreta e então o nosso mundo faria parte dele". E o Prólogo consagrava-se a relativizar o espaço tridimensional da geometria euclidiana, reduzindo-a a uma simples convenção nascida do hábito⁶⁶. A partir daí, se não era nem verdade lógica nem lei intangível de nossa percepção, como não considerar a possibilidade de uma "transformação que corresponda àquela da análise e tenha por resultado proporcionar a nossos descendentes a sensação de ver e conceber o espaço com quatro dimensões"⁶⁷?

são as mais esclarecedoras que li sobre o tema e o que lirei a seguir deve muito a elas.

65. Cf. principalmente C. H. HINTON, *A New Era of Thought*, Londres, 1888.

66. "Ao que parece, esse número [três] não tem nenhuma necessidade lógica, porque podemos substituí-lo por qualquer outro número inteiro quando estamos formulando um sistema analítico qualquer; seja, pois, um simples produto da experiência, não certamente da experiência individual, mas da experiência acumulada que forneceu as idéias hereditárias." E. JOUFFRET, *op. cit.*, p. V.

67. *Ib.*, p. VIII.

Para Hinton, que cita Jouffret⁶⁸, a resposta não poderia oferecer a menor dúvida: a percepção da quarta dimensão é questão de adaptação: apenas aguarda a maturação de nosso desenvolvimento mental: "Quando a faculdade é assimilada, ou melhor: quando alcança a consciência - já que ela existe em cada um de nós sob uma forma imperfeita -, um novo horizonte se abre. /.../ Nossa percepção submete-se à condição de estar no espaço; porém, o espaço não está limitado, como cremos inicialmente⁶⁹, à tridimensionalidade.

Mais prudente do que Hinton, Jouffret sem dúvida compartilhava com Poincaré a convicção de que a quarta dimensão sempre permanecerá imperceptível para nós. Contudo, ele nunca deixou de sugerir que seu caráter não perceptível não implicava de modo algum sua inexistência: "A não-percepção dos corpos que estão no exterior de nosso espaço não impede de modo algum estabelecer sua geometria, isto é, as relações descritivas e métricas que mantêm entre si e com aqueles que, do outro lado, povoam as extensões superiores. O leitor que nos seguir por essas curiosas regiões do pensamento, nesse país que se chamou de mundo encantado das matemáticas, logo se habituará às estranhezas que encontrará, já que essas estranhezas estão de acordo com a mais rigorosa lógica"⁷⁰. Como veremos logo a seguir, essa linguagem estava muito próxima da linguagem com que a ficção científica deveria exumar a quarta dimensão do reservado domínio dos especialistas para chamar a atenção do público em geral. Porém, devemos primeiro definir essa famosa dimensão - já que não podemos lhe dar uma representação visual adequada.

A dificuldade para compreender ou explicar o que pode ser a quarta dimensão se deve, efetivamente, a que ela não é perceptível. Precisamos, pois, para dar

68. A bem dizer, Jouffret não compartilha o ponto de vista de Hinton e se alinha mais ao de Poincaré, segundo o qual a quarta dimensão permanecerá sempre imperceptível. Cf. *Revue générale des sciences*, 1891, p. 774; cf. também "L'espace et la géométrie", *Revue de métaphysique et de morale*, 1895, p. 631 e ss.

69. C. H. HINTON, *op. cit.* (citado em inglês por Jouffret, *op. cit.*, Prólogo).

70. E. JOUFFRET, *op. cit.*, p. XVII.

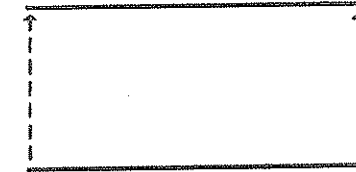
uma *idéia* dela, seguir a via de um *raciocínio*, aliás muito simples, que Jouffret formula nos seguintes termos: "O geômetra concebe o espaço como dividido em uma infinidade de *fatias infinitamente finas* a que chama *planos*, que são divididas em uma infinidade de *faixas infinitamente estreitas* a que chama *retas*, e estas são divididas em uma infinidade de *segmentos infinitamente curtos* a que chama *pontos*"⁷¹. Dir-se-á, pois, que em vez de ter três dimensões, como os volumes, os planos têm apenas duas, as retas ou as linhas têm apenas uma, e os pontos, nenhuma. Vejamos agora como, a partir de elementos simples dessa série, chegamos à *idéia* da quarta dimensão: "Tomando a série em sentido inverso, isto é, a partir do *ponto*, a geometria que nos val ocupar prolonga-a além do espaço [de três dimensões]. Este é para ela igualmente apenas uma *fatia* (não podemos mais diversificar as palavras e apanhamos a última usada pela série iniciada), nada mais que uma *fatia infinitamente fina* em meio a uma infinidade de outros espaços que formam outras tantas fatias semelhantes em uma extensão de quatro dimensões"⁷².

Trata-se, pois, de um *raciocínio por analogia*: assim como o ponto pode ser concebido como uma fatia infinitamente fina, cortada, por assim dizer, por uma linha, assim como a linha, por sua vez, pode ser encarada como uma fatia infinitamente fina de plano, e o plano como uma fatia infinitamente fina de volume (por exemplo: um quadrado é uma fatia infinitamente fina de cubo), assim também - *por analogia* - nada impede imaginar que um volume, um cubo em nosso exemplo, seja por sua vez uma fatia recortada num corpo de quatro dimensões que será então chamado de "hipercorpo".

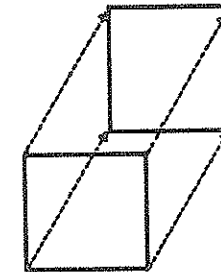
Não podemos, como já dissemos, perceber esse hipercorpo; mas nada impede que se trace sua figura em duas dimensões. Partamos da linha reta. Se deslocarmos essa linha paralelamente a ela mesma, obteremos um plano e passaremos assim da primeira para a segunda dimensão:

71. *Ib.*, p. VIII.

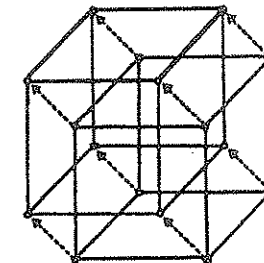
72. *Ib.*, p. IX.



Se agora deslocarmos o quadrado paralelamente a seu plano, obteremos um cubo⁷³.



Sempre por analogia, podemos deslocar de novo um cubo perpendicularmente às três dimensões, e obteremos um hipercubo, isto é, um volume em quatro dimensões.



73. Cf. J. CLAIR, "L'échiquier, les modernes et la quatrième dimension", *op. cit.*

Naturalmente, a representação da quarta dimensão é aqui dada apenas em duas dimensões e continuamos a não captar intuitivamente a quadridimensionalidade. Porém, ainda por analogia, podemos dizer, retomando o argumento da célebre fábula de Edwin Abbott⁷⁴ evocada por Poincaré em *A Ciência e a Hipótese*, que temos exatamente a mesma dificuldade para captar a quarta dimensão que teriam os seres perfeitamente planos, limitados a duas dimensões, para compreender a terceira.

Sem mais procurar apoio na Intuição, diremos portanto que um corpo de n dimensões sempre é o limite infinitamente fino de um corpo de $n + 1$ dimensões e, em consequência, um volume de três dimensões pode ser encarado como uma fatia de um hiper-corpo, mesmo se esse hiper-corpo escapa a nossa percepção. É neste preciso sentido que Jouffret podia evocar em uma mesma frase "o universo que habitamos [de três dimensões] e os que suspeitamos existirem a seu lado", sem podermos percebê-los - e a não-percepção, mais uma vez, não é de modo algum um sinal de sua inexistência.

Para dar uma última formulação à mesma idéia, acrescentaremos que os hiper-corpos podem ser representados "através de projeções sobre nosso espaço, por meio de perpendiculares abaixadas por diversos pontos do corpo sobre este, assim como os corpos de nosso espaço podem ser, por meio de perpendiculares, representados através de projeções sobre um plano, /.../ Porém, se com uma projeção sobre um plano, melhor ainda, com duas projeções sobre dois planos, quase não teremos dificuldade para constituir e ver com o pensamento a solidez do espaço, é completamente impossível remontar da projeção de um corpo de quatro dimensões a esse mesmo corpo"⁷⁵ para dele obtermos uma representação intuitiva.

Temos conhecimento do gosto que tinham os pintores cubistas pelas geometrias: "A arte que não passa", afirmava Metzinger⁷⁶, "baseia-se numa matemática"⁷⁷.

Também sabemos que os pintores possuíam um conhecimento bastante preciso das teses de Jouffret, graças às aulas dadas por um jovem matemático, Maurice Princet. Princet não foi, evidentemente, o "pai do cubismo" (nem, aliás, o único vulgarizador das novas geometrias), como sustentara de maneira divertida Vauxcelles num artigo de dezembro de 1918, artigo energeticamente contestado por Juan Gris⁷⁸. Contudo, seria totalmente inexacto negar que sua contribuição teórica junto aos jovens artistas fosse importante, como testemunham, entre tantas outras⁷⁹, estas duas confissões de Metzinger, que merecem toda nossa atenção: "Com frequência, Maurice Princet juntava-se a nós. Embora fosse muito jovem, ocupava em uma companhia de seguros um cargo importante graças a seu saber matemático. Mas, além de sua profissão, era como artista que ele concebia as matemáticas, era como esteta que evocava os contínuos de n dimensões. Adorava despertar o interesse dos pintores para as novas idéias sobre o espaço abertas por Schlegel e alguns outros. E ele conseguia nos interessar. Por tê-lo por acaso escutado, Henri Matisse foi surpreendido lendo um ensaio sobre o hiperespaço. Oh! era apenas uma obra de vulgarização! Isso mostrava ao menos que para o 'grand fauve' tinha passado o tempo do pintor ignaro que, barba ao vento, corria em busca do tema bonito. Quanto a Picasso, a rapidez de sua compreensão maravilhava o especialista. É que sua tradição o preparava melhor do que nós para um problema de estrutura..."⁸⁰ - Texto interessante por indicar uma mudança de *Stimmung* com relação ao artista romântico: se os cientistas se tornavam estetas, o movimento inverso, numa atmosfera muito fortemen-

to leva em conta os sons e silêncios, as luzes e sombras, as formas e vazios. Michelangelo e Bach são para mim como que divinos calculadores. Já sentia que a matemática é a única a permitir a obra duradoura. Como resultado de um paciente estudo ou de uma fulgurante intuição, a matemática é a única capaz de reduzir nossas diversidades patéticas à estrita unidade de uma missa, de um afresco ou de um busto". *Ib.*, p. 20.

78. Num artigo publicado em 29 de dezembro de 1918 no *Carnet de la semaine*. Cf. sobre este ponto, L. Dalrymple-Henderson, *op. cit.*, p. 72.

79. Cf. também as notas sobre o *Grande Vidro* de Duchamp.

80. J. METZINGER, *Le cubisme était né*, pp. 43-44.

74. E. ABBOTT, *Flatland, a Romance of Many Dimensions by a Square*.

75. E. JOUFFRET, *op. cit.*, p. XIV.

76. J. METZINGER, *Le cubisme était né*, Éditions Présence, 1972, p. 23.

77. E também: "Essa ciência me deu o gosto pelas artes. O núme-

te marcada pelo cientificismo, era também real: os pintores tinham a sensação de que uma nova era da ciência vinha legitimar uma nova era da pintura. Sobre o conteúdo dos ensinamentos de Princet, Metzinger é também muito preciso. Ouçamos o que ele ainda tem a dizer: "Com efeito, é uma bobagem, afirmava-me Princet diante de Juan Gris, pretender reunir num só sistema de relações a cor, que é uma sensação, e a forma, que é uma organização que só temos de aceitar e compreender, e iniciando-nos nas geometrias não euclidianas, ele nos impelia a criar uma geometria dos pintores. Não podíamos fazê-lo no mesmo sentido que ele. Contudo, da rua Lamarck até a rua Ravignan, a pretensão de imitar uma esfera sobre um plano vertical ou de figurar com uma linha horizontal a abertura circular de um vaso situado à altura dos olhos foram consideradas artifícios de um ilusionismo obsoleto. O cubismo havia nascido"⁸¹.

As geometrias em quatro dimensões tiveram pelo menos um efeito decisivo: legitimar para os pintores a crítica da perspectiva tradicional como "ilusão obsoleta" e, em consequência, gerar a idéia de uma redução do espaço plástico à bidimensionalidade. O ponto é decisivo. Sem dúvida, era através dessa redução que as geometrias de quatro dimensões e as geometrias não euclidianas podiam unir-se na mente dos pintores. Contrariamente à idéia aceita, as geometrias de Riemann e de Lobatchevski não eram completamente inacessíveis ao não-especialista que lida a apresentação redigida por Poincaré em *A Ciência e a Hipótese*. Sem entrar nos detalhes dessa exposição, podemos compreender resumidamente como essas geometrias reforçavam a idéia de uma necessária superação da perspectiva.

Até inícios do século XIX, o postulado de Euclides segundo o qual "por um ponto fora de uma reta passa apenas uma paralela a essa reta" figurava não como princípio primordial, porém, na verdade, como teorema mal demonstrado. O número de matemáticos que tentaram demonstrá-lo diretamente a fim de reparar essa lacuna era incalculável, até que Lobat-

81. *Ibid.*, pp. 62-63.

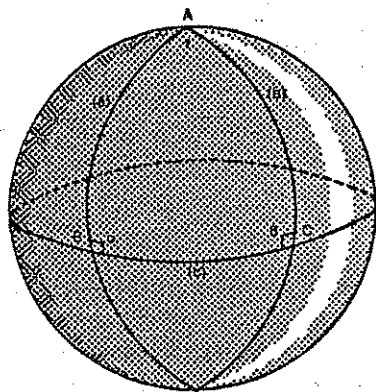
chevski teve a idéia de tentar uma demonstração pelo absurdo: simplesmente inverteu o famoso postulado e partiu da hipótese de que podemos, por um ponto, traçar muitas paralelas a uma reta dada. E obteve um sistema matemático novo, aparentemente irrepresentável, mas coerente. Seguindo sua trilha, Riemann retomou o mesmo procedimento, mas desta vez partindo da hipótese inversa, de que por um ponto exterior a uma reta não pode passar nenhuma paralela a essa reta.

As geometrias de Lobatchevski e Riemann deduzem dessas premissas uma série de teoremas que parecem estar em perfeita contradição com os da geometria euclidiana. Para somente evocar os dois mais conhecidos: na geometria de Lobatchevski, a soma dos ângulos de um triângulo é inferior a 180° , ao passo que, em Riemann, é superior a 180° . Tratar-se-ia, uma vez que esses dois sistemas eram coerentes de um ponto de vista propriamente matemático, da descoberta de um novo espaço? Essa foi, evidentemente, a questão que artistas e filósofos deviam inevitavelmente levantar. E se a resposta fosse afirmativa - como todos ou quase todos pensaram (e como alguns ainda pensam hoje) -, qual representação plástica seria preciso dar a esses novos espaços em que os ângulos do triângulo não têm mais 180° , onde as perpendiculares a uma mesma reta se cruzam etc.?

Deixarei de lado a questão do significado real dessas geometrias na história das ciências. Infelizmente está claro⁸² que elas não subverteram nossa percepção do espaço, mesmo se levaram a dar mais atenção à coerência interna dos sistemas matemáticos do que ao recurso à intuição e às "figuras". Aqui me interessa apenas a maneira pela qual podiam ser entendidas pelos artistas através de um livro, o de Poincaré, que todos conheciam. Alguns exemplos simples tomados de empréstimo à geometria de Riemann bastarão para entender o essencial. Segundo Poincaré, essa geometria poderia, com efeito, ser apresentada como a geometria que teriam os seres "infinitamente planos", vivendo sobre a superfície de uma esfera e dotados

82. Cf. o Anexo III.

de inteligência. Está claro, antes de mais nada, que tais seres "atribuirão ao espaço apenas duas dimensões: o que desempenhará para eles o papel da linha reta será o caminho mais curto de um ponto a outro sobre a esfera. Isto é, um arco de grande círculo"⁸³. Basta compreender esse exemplo simples para compreender também que, para Riemann, as perpendiculares a uma mesma reta se "cruzam" e os ângulos de um triângulo chegam a mais de 180° . Imaginemos, de fato, como nos convida Poincaré, que para esses seres infinitamente planos que vivem sobre uma esfera a linha reta seja um grande círculo comparável aos meridianos do globo terrestre e veremos que duas retas [dois meridianos (a) e (b)] perpendiculares a uma mesma reta [o equador (c)] se cruzam no Pólo Norte e no Pólo Sul:



Assim, admitiremos sem dificuldade que os ângulos alfa, beta e gama do triângulo ABC são superiores a 180° , uma vez que alfa e beta já são, por definição, ângulos retos.

Portanto, poderíamos facilmente mostrar visualmente,

na geometria esférica, as propriedades incompreensíveis numa primeira abordagem dessas teorias sobre as quais se afirmou, talvez um pouco precipitadamente, que eram "não euclidianas". Mas pouco importa, mais uma vez, a verdade histórica. O que nos interessa aqui é que as geometrias de quatro dimensões e as geometrias não euclidianas - muito particularmente a de Riemann - podiam unir-se num ponto na mente dos artistas: a idéia de que convinha pôr um fim à perspectiva para voltar às duas dimensões. Pois, por meio de um paradoxo facilmente compreensível, o efeito das geometrias de quatro dimensões foi precisamente, no plano plástico, a redução do quadro à bidimensionalidade, única no interior da qual a quarta dimensão podia ser representada por projeção. A arte das ilusões que é a perspectiva realmente não ajuda em nada para representar os hipercorpos, de sorte que uma representação plástica da quarta dimensão só poderia ser feita considerando-se as propriedades puramente matemáticas de figuras definitivamente limitadas a duas dimensões. Ora, apresentada sob a forma dada pelo modelo de Poincaré, a geometria de Riemann podia sugerir a idéia de um espaço curvo, também ele limitado a duas dimensões. Em suma, tanto neste espaço como naquele descrito por Jouffret, ao menos uma coisa era certa: era preciso pôr fim à perspectiva e, neste sentido, todas essas geometrias podiam muito bem aparecer globalmente como "não euclidianas".

O PAPEL DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Devemos acrescentar que se a geometria de quatro dimensões também reforçava a idéia de um espaço plástico limitado a duas dimensões, introduzia igualmente um elemento misterioso que estava

83. H. POINCARÉ, *La Science et l'hypothèse*, p. 65.

a meio caminho entre a estética e a ciência: a "sensação" de um hiperespaço repleto de hipercorpos que englobaria secretamente o nosso. Logo, não há nada de espantoso em que a ficção científica se tenha a tal ponto apoderado do tema que se tornou o principal meio de vulgarização das novas geometrias nos meios da vanguarda dos anos 1910. Com efeito, foi através da teosofia e da ficção científica que as principais teses de Charles Howard Hinton sobre a quarta dimensão ganharam o favor do público. Elas eram acessíveis em francês em obras tais como a de Leadbeater, *O Outro Lado da Morte*, publicada em 1910 pelas Éditions théosophiques. Nesse livro, podiam-se ler palavras afinal bastante próximas às de um matemático sério como Jouffret: "Na realidade", dizia por exemplo Leadbeater, "em nosso mundo físico conhecemos apenas três dimensões. Não que existam apenas três dimensões, mas apenas elas podem ser compreendidas pelo cérebro físico. Na realidade, vivemos em um espaço que possui uma grande quantidade de dimensões. [...] Vemos somente o que somos capazes de ver, porém, há muito mais para ser visto". No mesmo sentido, os textos teosóficos de Level⁸⁴ ou de Noircame⁸⁵ sugeriam a possibilidade de alcançar um mundo quadridimensional através do desenvolvimento de algumas de nossas faculdades mentais.

Porém, sem dúvida alguma⁸⁶ Gaston de Pawlowski foi quem teve a mais forte influência sobre os pintores modernos, ao vulgarizar as teses de Hinton, Jouffret e Poincaré em um ensaio popular, *Viagem ao País da Quarta Dimensão*.

Amigo de Jarry e de Apollinaire, doutor em direito mas de fato um reconhecido humorista, Pawlowski havia tentado uma carreira de jornalista⁸⁷. Apaixonado pelas "novas máquinas", como os futuristas, foi editor de *Vélo* e de *Automobilia* antes de se tornar diretor de uma das mais influentes revistas de arte da época, *Comoedia*, onde publicou, entre 1910 e 1912, ex-

84. LEVEL, "L'esprit et l'espace: la quatrième dimension", *Le Théosophie*, 16 de março de 1911.

85. NOIRCAME, *Quatrième Dimension*, Eds. Théosophiques, Paris, 1912.

86. Cf.: J. CLAIR, *Marcel Duchamp ou le Grand Flotif*, op. cit., cap. II, assim como a tese de L. Dalrymple-Henderson, *passim*.

87. Sobre Pawlowski, cf. L. DALRYMPLE-HENDERSON, op. cit., p. 51 ss.

tratos do que viria a ser a *Viagem ao País da Quarta Dimensão*. Associando o gosto pela ficção pura às descobertas científicas mais recentes, Pawlowski pretendia nesse livro escapar, como os novos artistas, às "certezas burguesas", reunindo idéias muito contrárias às atitudes mentais mais bem estabelecidas⁸⁸. Na esteira de Jarry, autor de um "Comentário que serve para a construção prática da máquina de exploração do tempo"⁸⁹, que já evocava a quarta dimensão e as geometrias não euclidianas, Pawlowski tentou descrever à sua maneira o novo universo que então se acreditava poder desvendar, "para além do que habitamos".

O livro de Pawlowski, desde quando veio à luz em 1912, obteve um grande sucesso. No fundo, retomava um argumento análogo ao que já havia servido de fio condutor para o romance de Abbott, *Flatland*: assim como, em *Flatland*, um ser de duas dimensões (um quadrado) descobria contra toda expectativa a existência de uma terceira dimensão até então insuspeita, assim também, na *Viagem*, tratava-se da descoberta da quarta dimensão⁹⁰. Pawlowski se divertia pondo em evidência paradoxos tais como o "angustiante problema" da escada horizontal: "de após uma inegável sucessão de degraus nos levamos de volta ao andar de onde havíamos partido": "São coisas de que

88. Cf. o Prefácio à edição de 1923 da *Viagem*.

89. Publicado em fevereiro de 1899 no *Mercure de France*, como apêndice da publicação de *A Máquina do Tempo*, de Wells. Sinal do crescente interesse da ficção pelas novas geometrias, podíamos ler já na Introdução: "Não é mais difícil conceber uma máquina de exploração do tempo do que uma máquina do espaço, quer se considere o tempo como uma quarta dimensão do espaço, quer como um lugar essencialmente diferente por seu conteúdo. [...] Define-se usualmente o tempo como o lugar dos acontecimentos, assim como o espaço é o lugar dos corpos. Ou com mais simplicidade: a sucessão, enquanto espaço - quer se trate do espaço euclidiano ou de três dimensões, quer se trate do espaço de quatro dimensões, implicado pela interseção de diversos espaços de três dimensões, ou dos espaços de Riemann, onde as esferas são reversíveis, sendo o círculo a linha geodésica sobre a esfera do mesmo raio; ou dos espaços de Lobatchevski, onde o plano não se inverte; ou qualquer outro espaço, salvo o euclidiano, reconhecível por não se poder, como neste, construir duas figuras semelhantes - é simultaneidade".

90. Cf. G. de PAWLOWSKI, *Le Voyage au pays de la quatrième dimension*, p. 30.

sorrimos na primeira vez, acreditando tratar-se de um erro passageiro; são problemas que se tornam terríveis quando temos em buscar uma solução seguindo os primitivos princípios da geometria euclidiana de três dimensões. E confesso, de minha parte, ter sentido um alívio real no dia em que compreendi que se semelhantes escadas pudessem existir, sua possibilidade só seria concebida em um espaço de quatro dimensões e isso já bastava para dar uma explicação definitiva ao problema. E logo foi mesmo com um estranho prazer que percorri algumas dessas velhas casas, concebidas antigamente pela geometria transcendental, onde os andares se confundia [sic], onde o primeiro não estava necessariamente abaixo do quarto andar, nem o terceiro acima do térreo".

Foi depois da leitura⁹¹ da *Viagem* de Pawlowski que Marcel Duchamp concebeu o projeto de *O Grande Vidro*, como vemos afirmado, sem equívocos, numa passagem das entrevistas que concedeu a Pierre Cabanne: "Eu tinha naquele momento", declara Duchamp, "tentado ler coisas desse Povolowski⁹² que explicava as medidas, linhas retas, curvas etc. Isso trabalhava na minha cabeça enquanto eu trabalhava, apesar de quase não ter feito cálculos para *O Grande Vidro*. Simplesmente tive a idéia de uma projeção, de uma quarta dimensão invisível, já que não podemos vê-la com os olhos. Achou que assim como podíamos obter a sombra proveniente de uma coisa em três dimensões, de um objeto qualquer - como a projeção do sol sobre a terra tem duas dimensões -, por analogia simplesmente intelectual considere que a quarta dimensão podia projetar um objeto de três dimensões, em outras palavras, que todo objeto de três dimensões, que vemos tranquilamente, é uma projeção de uma coisa de quatro dimensões que não conhecemos. Era um pouco sofisticado, mas possível. Foi nisso que baseei *A Casada* em *O Grande Vidro*, como sendo uma projeção de um objeto de quatro dimensões"⁹³.

91. Cf. J. CLAIR, *Marcel Duchamp ou le Grand Flotif*.

92. Aqui, Duchamp confunde Pawlowski com um certo Povolowski, que possuía uma galeria de arte na Rua Bonaparte, nos anos 20.

93. M. DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu*, entrevistas com Pierre

Sem dificuldades reconhecemos aqui - e quase palavra por palavra - as teses de Jouffret tais como podia tê-las vulgarizado Pawlowski; a interpretação de *O Grande Vidro* poderia prosseguir a partir dessas considerações até o pormenor aparentemente mais insignificante, uma vez que, como já dizia Duchamp em uma carta de 1955 a André Breton: "*A Casada* [...] é uma projeção [...] em quatro dimensões (e mesmo, no caso do vidro plano, uma re-projeção dessas três dimensões sobre uma superfície de duas dimensões)..."⁹⁴ Se acrescentarmos por fim que o teósofo Pierre Plotr Demianovich Ouspensky - seu livro, *Tertium Organum*, publicado em 1911 em São Petersburgo, deveria apaixonar Malevitch - havia, como Jouffret, tirado o essencial de suas reflexões sobre a quarta dimensão das obras de Hinton⁹⁵, veremos melhor a importância desse tema para o nascimento das vanguardas no começo do século.

Cabanne, Belfond, 1967, pp. 66-67.

94. Cf. as luminosas páginas que J. Clair consagra a essa carta: "Efetivamente, podemos dizer que toda a problemática de *O Grande Vidro* é um problema de ponto de vista, de perspectiva. Conforme a posição do observador - posição em relação a um objeto observado, mas também sistema de referência de que usa esse observador conforme vive em um mundo em duas, três ou *n* dimensões - a figura se transforma. Tudo, assim, se reduz a um problema de projeção: projeção de um objeto tridimensional sobre um plano, de uma entidade quadridimensional sobre um volume etc., e essas projeções também se deformam de acordo com o ângulo sob o qual as consideramos" (J. CLAIR, *op. cit.*, p. 47. [Cf. p. 43 ss.]). Essa interpretação de *O Grande Vidro* não tem somente o mérito de tornar inteligível uma obra que é difícil a uma primeira abordagem; também é, até onde sei, a única interpretação em conformidade com as declarações do próprio Duchamp e plenamente compatível com as preocupações de seu tempo, como confirmam ainda numerosas passagens, muito explícitas, de *A l'Infini* (Cf. M. DUCHAMP, *Duchamp du signe, écrits*, Flammarion, 1975, p. 105 ss.).

95. Cf. DALRYMPLE-HENDERSON, *op. cit.*, capítulo V: "Transcending the present: the fourth dimension in the philosophy of Ouspensky and in Russian Futurism and Suprematism".

A DUPLA DIMENSÃO DA "QUARTA DIMENSÃO": O ULTRA-INDIVIDUALISMO E O HIPERCLASSICISMO

Já disse o quanto, apesar de certas lacunas, a interpretação das vanguardas em termos de individualismo devia ser levada a sério. Sob muitos aspectos, a referência à quarta dimensão poderia se inscrever nos quadros de uma tal interpretação. Mesmo para o mais teórico dos pintores cubistas, Metzinger⁹⁶, a descoberta de uma nova dimensão do espaço devia ser compreendida como uma *ruptura* emancipadora com relação à *tradição*, como um progresso da expressão pessoal do indivíduo revoltado contra as normas adotadas pelas "escolas". Em suas recordações, Metzinger conta como muito cedo teve de "avallar a diferença que separava a arte anterior a 1900" daquela que ele sentia nascer: "Eu sabia que todo ensinamento havia chegado ao fim. A era da expressão

96. A maneira pela qual Duchamp considerava Metzinger é significativa: "Em 1911, dois grupos distintos de pintores davam forma à nova teoria do cubismo que então passava por um período de incubação. Picasso e Braque, de um lado; Metzinger, Gleizes e Léger, de outro. Metzinger era então o teórico mais imaginativo do cubismo e a ele se deve amplamente creditar o interesse sempre crescente do grande público por essa nova forma de expressão. Por seus artigos e seu livro, *Do Cubismo*, redigido com a colaboração de Gleizes, conseguiu dar uma substancial exposição das principais intenções dos novos pintores e ajudou no esclarecimento dos resultados verdadeiramente obscuros até então alcançados" (*Duchamp du signe*, p. 208). Notemos que essa opinião já era expressa por A. Salmon num artigo de 30 de setembro de 1911, publicado em *Paris-Journal*: "Muito mais intelectual do que Braque, Jean Metzinger reúne os elementos confusos, difusos, do cubismo. Ele esboçou, senão uma doutrina, ao menos uma teoria; de sorte que se o cubismo vem verdadeiramente de Picasso, Jean Metzinger, no entanto, tem direito a se dizer o chefe".

pessoal finalmente se abria. O valor de um artista não iria mais se prender ao acabamento de sua execução, às analogias que suas obras apresentavam com tais ou quais arquétipos. Seu valor iria depender - exclusivamente - do que distingue este artista de todos os outros. O tempo do mestre tinha enfim acabado..."⁹⁷

Não poderíamos dizer melhor o quanto os novos pintores tinham a sensação de que o essencial estava na capacidade de exprimir, fora de toda palavra de ordem, a fina ponta da individualidade pela qual é possível *distinguir-se*, alcançar a *originalidade*, o valor dos valores numa perspectiva individualista. Que a expressão da originalidade passasse por uma negação da *tradição* e singularmente da *tradição "euclidiana"*, é o que Metzinger tampouco hesitava lembrar: "Que Juan Gris desarticulasse os objetos, que Picasso os substituísse por formas de sua invenção, que um outro trocasse a perspectiva cônica por um sistema baseado na relação entre perpendiculares, isso prova que o cubismo não nascia de uma palavra de ordem, mas somente marcava a vontade de acabar com uma arte que não deveria ter sobrevivido à condenação proferida por Pascal"⁹⁸. A alusão a Pascal, que denunciava a vaidade da pintura "que atrai a admiração pela semelhança de coisas cujo original não se admira", ganha aqui todo sentido: com essa opinião crítica, Pascal visava não à pintura em geral, mas sim àquela espécie particular de pintura, o *trompe-l'oeil*⁹⁹, que não tem outro objetivo além da imitação perfeita de um objeto qualquer. Muito claramente, então, é na arte figurativa acadêmica, desqualificada aliás pela fotografia¹⁰⁰, equivalente contemporâneo do *trompe-l'oeil*, que Metzinger vê a tradição com a qual se deve romper. Num artigo intitulado de maneira significativa "Cubismo e Tradição"¹⁰¹, vai ainda mais longe e nota que a tradição da histó-

97. J. METZINGER, *Le cubisme était né, souvenirs*, p. 60.

98. *Id.*, p. 62.

99. Cf. J. PAULHAN, *La Peinture cubiste*, pp. 83-84.

100. "A desculpa de ser documentário tornava-se ridícula nos pintores: fotógrafos e cineastas os ultrapassavam de longe." J. METZINGER, *Le cubisme était né*, p. 58.

101. *Paris-Journal*, 16 de agosto de 1911.

ria da arte já é, antes mesmo do surgimento do cubismo, "tradição do novo". Como verdadeiro pioneiro, capta a essência da lógica individualista em ação nessa história. Falando dos pintores de vanguarda, escreve ele: "Por usarem formas muito simples, muito completas, muito lógicas, fizeram deles os 'cubistas'. Por trabalharem com essas formas no sentido de destacar novos signos plásticos, são acusados de faltar com a tradição. Mas como faltariam com a tradição, seqüência ininterrupta de inovações, aqueles que, ao inovarem, apenas lhe dão continuidade?"

A pintura de vanguarda com freqüência foi descrita, inclusive por seus mais apaixonados defensores, como "uma vasta empresa de demolição, que começa por se desvencilhar dos cardeais, dos nenúfares e das damas nuas da pintura acadêmica"¹⁰², como uma "destruição de um espaço plástico"¹⁰³, que rompe com uma tradição, a dos tratados de perspectiva, bem estabelecida desde a escola do *quatrocento*. Devemos ainda precisar que a perspectiva foi denunciada como "repressiva" e sua "demolição" foi a de uma "prisão" de onde a individualidade revoltada pôde finalmente escapar: "Encontramos", escreve neste sentido Paulhan, "em cada página dos tratados de perspectiva, essas prisões, modelos repletos de cubos, alguns dos quais se apresentam de frente, outros de perfil, de três quartos, dois terços e assim vai. Isso forma o mais triste zoológico que se pode imaginar. /.../ Esse pequeno trabalho chama-se quadriculação. É uma palavra que lembra tortura e não se poderia dizer melhor: trata-se precisamente de martirizar as linhas, cores, superfícies planas, até que elas dêem a ilusão de profundidade, ou sei lá qual equivalente mesquinho do infinito"¹⁰⁴.

Nessa análise, onde se exprimem as exigências e as aspirações do individualismo revolucionário, compreendemos facilmente o que pôde significar a referência às geometrias novas: globalmente, enquanto "não euclidianas"¹⁰⁵, elas simbolizavam a ruptura com um

102. J. PAULHAN, *op. cit.*, p. 53.

103. No fundo, essa é a tese de Francastel (P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, *op. cit.*, cap. III.).

104. J. PAULHAN, *op. cit.*, p. 93.

105. Esse qualificativo também se aplica, em sentido amplo, às

passado milenar; em segundo lugar, na medida em que o espaço euclidiano, tridimensional, aparecia então como simples "convenção"¹⁰⁶ - em todos os sentidos do termo: não só como *postulado* matemático, mas também como *hábito* recebido e admitido passivamente - a arte que se propunha pôr fim à perspectiva tradicional podia ser concebida igualmente como um desafio lançado às certezas que Pawlowski nunca hesitou, como vimos, em qualificar de "burguesas". Por fim, essa referência também introduzia ao relativismo e ao historicismo - expressões acabadas do individualismo culminante: as matemáticas novas não vinham demonstrando com evidência que o que se pudera considerar como a mais indubitável verdade durante milênios (a tridimensionalidade) na realidade não passava de uma ilusão, ou até de um erro ligado a uma fase "atrasada" do desenvolvimento científico e cultural da humanidade? Em suma, como declaravam placidamente Gleizes e Metzinger como conclusão de *Cubismo*: "Em resumo, o cubismo, que foi acusado de ser um sistema, condena todos os sistemas. /.../ as liberdades parciais conquistadas por Courbet, Manet, Cézanne e pelos Impressionistas, o cubismo substitui por uma liberdade infinita. Doravante, uma vez considerado finalmente quimérico o conhecimento objetivo, e uma vez provado ser convenção tudo o que a multidão entende por forma natural [graças às descobertas realizadas pelas novas geometrias, Luc Ferry], o pintor terá como leis apenas aquelas que regem as formas coloridas. /.../ Só existe uma verdade, a nossa, quando a impomos a todos"¹⁰⁷.

Essa subjetivação da verdade, essa concepção da arte como expressão de uma individualidade distinta e original, também deveria produzir conseqüências narcisistas. Já sugerir como o individualismo revolucionário continha o risco permanente de sua própria deriva para um individualismo narcisista. E poderíamos sem muita dificuldade compor um livro apenas com as citações de artistas que exprimem em estado bru-

geometrias de quatro dimensões.

106. Cf. H. POINCARÉ, *La Science et l'hypothèse*, p. 66.

107. J. METZINGER e A. GLEIZES, *Du Cubisme*, pp. 74-75.

to, com todo impudor, o que a Ideologia da "tradição do novo" pode ter de egotismo extremado: série ininterrupta que vai de Duchamp - ao começar uma conferência americana modestamente intitulada "A propos of Myself" com o seguinte comovente comentário a respeito de um diapositivo: "Blainville é uma cidade da Normandia onde nasci e esse quadro foi executado em 1902 quando eu tinha apenas quinze anos" - até Boulez, que não teme publicar, à guisa de apresentação a *Pensar a Música Hoje*, uma "auto-entrevista" não menos modestamente intitulada: "De Mim para Mim"¹⁰⁸.

Essa dimensão "ultra-individualista" não poderia ser subestimada e compreendo que se pôde pensar que nela residia o fundo "modernista" das vanguardas. Entretanto, se considerarmos em todo seu alcance a referência às geometrias novas, não podemos deixar de ficar impressionados com uma outra dimensão: a dimensão "objetivista", que designei pelo termo *classicismo*.

Em artigo de 1917 consagrado à "Pintura de Vanguarda"¹⁰⁹ - em que o essencial está na explicitação detalhada do sentido que reveste a quarta dimensão para os pintores modernos -, Gino Severini, um dos principais gurus do futurismo italiano e grande amigo dos cubistas, já havia denunciado os perigos de uma deriva individualista da tradição do novo: "Confunde-se com frequência hoje", escrevia ele, "originalidade com singularidade e tem-se a ilusão de que uma originalidade mais ou menos aparente possa por si só constituir o valor de uma obra de arte. Pretendo fazer uma breve alusão a essa tendência *ultra-individualista* que, estando singularmente atrasada, surge hoje sobre as ruínas de nossas violentas reações de sete ou oito anos atrás". Persuadido de que as revoltas do indivíduo contra as tradições não devem conduzir ao culto narcísista da originalidade pela originalidade, o verdadeiro artista de vanguarda é aquele que sabe também mobilizar os recursos da objetividade científica: "Se gosto de procurar com frequência um apolo nas verdades das ciências, é porque vejo aí um excelente meio de controle, e aliás nenhum de nós po-

108. Cf. Duchamp *du signe*, p. 217.

109. *Mercur de France*, I, VI, 1917.

deria desdenhar as noções que a ciência põe a nosso alcance para intensificar nosso senso do real"¹¹⁰. Daí uma interpretação classicista ou "realista" das vanguardas que se inspiraram nas novas geometrias.

Severini insiste neste ponto: a referência à quarta dimensão não tem essencialmente uma significação "individualista". Não se trata, ao seguir as descobertas científicas, de buscar a todo custo uma originalidade em ruptura com a tradição euclidiana; se é preciso superar essa arte das aparências que é a perspectiva, é principalmente para se alcançar um "realismo novo", um realismo a que Severini chama, em alusão a Platão, "ideísta", já que, segundo a célebre expressão de Picasso, trata-se de pintar os objetos *tais como os pensamos*, e não *tais como os vemos*: "Todos os esforços dos pintores de vanguarda tendem para a expressão desse realismo novo. /.../ A obsessão de penetrar e de conquistar por todos os meios o senso do real, identificar-se com a vida, por todas as fibras de nosso corpo, está na base de nossas pesquisas e da estética de todos os tempos. É preciso ver nessas causas gerais as origens de nossas construções geométricas exatas..."¹¹¹.

Neste ponto da argumentação de Severini, torna-se central a referência a Poincaré: se é preciso superar Euclides, não é unicamente porque a tridimensionalidade seja uma convenção burguesa que limite a imaginação (o que ela é *também*), mas principalmente porque "as formas que constituem nossa reconstrução do objeto não ganham vida na imaginação ou na cultura, mas sim no próprio objeto"¹¹² e porque as novas geometrias permitem cercá-lo mais exatamente. A bem dizer, o aspecto revolucionário ("subjetivo") e o aspecto "realista" ("objetivo") da vanguarda se reúnem num mesmo combate contra o naturalismo tradicional, denunciado como opressivo (em vista de uma nova exigência de liberdade) e, simultaneamente, ilusório (em vista de uma nova exigência de verdade e de objetividade): "O espaço ordinário concebido por ele [pelo geômetra "euclidiano"]

110. *Loc. cit.*, p. 460.

111. *Ib.*, p. 452.

112. *Ib.*, p. 451.

tradicional] baseia-se em geral na convenção inamovível das três dimensões; os pintores cuja inspiração é ilimitada sempre consideraram demasiado estreita essa convenção. Isto é, às três dimensões ordinárias eles procuram acrescentar uma quarta dimensão. /.../ Tentou-se com frequência prejudicar o cubismo aplicando o epíteto de 'matemáticos' a pintores como Braque, Picasso, Gris e Metzinger, cujas primeiras análises plásticas, apesar de tudo, constituem uma séria contribuição para a arte pictórica. O fato de que essas pesquisas tenham uma correspondência com certas verdades geométricas e matemáticas, como constatarei logo a seguir, constitui, aos olhos de qualquer pessoa imparcial, apenas uma razão de interesse e de confiança"¹¹³.

A analogia entre o movimento da história da arte e o da história da ciência não é uma simples coincidência, já que, como reconhece Severini, "as primeiras pesquisas cubistas e futuristas provêm, relativamente é claro, e intuitivamente, [não esqueçamos de que se continua tendo de refutar a acusação de "geometrismo", Luc Ferry] das hipóteses expostas por Poincaré sobre a quarta dimensão e as geometrias não euclidianas"¹¹⁴. Ao salientar que o abandono da perspectiva não pretende somente libertar a expressão pura de uma personalidade, expressão que as convenções vêm entravar, ao declarar que a arte de vanguarda deve visar a uma figuração mais profunda do que a da perspectiva tradicional, Severini ratifica o ensinamento de Princet: *é preciso superar as aparências (a tridimensionalidade e essa perspectiva que pressupõe um observador fixo) para atingir a verdadeira realidade, aquela que, a exemplo da quarta dimensão ou das idéias platônicas, não é visível mas somente acessível à inteligência*. Como declarava Princet a seus amigos, nos termos que encontramos nos principais escritos dos pintores cubistas: "Você representa uma mesa através de um trapézio, tal como a vê deformada pela perspectiva. Mas que aconteceria se quisesse exprimir a mesa *tipo*? Você deveria retificá-la sobre o plano da tela e, do trapézio, voltar

ao retângulo *verídico*. Se essa mesa estiver coberta de objetos igualmente *deformados* pela perspectiva, o mesmo movimento de retificação deverá ser realizado com cada um deles"¹¹⁵. Em suma, agora é a perspectiva visível que se torna a aparência "deformada" e a bidimensionalidade (sobre a qual dissemos como era a consequência plástica da quarta dimensão) torna-se o real, isto é, o *Inteligível*. Após Princet, ouçamos Severini que define com muita precisão esse novo "realismo ideista": "Até agora, a perspectiva italiana foi a nossa base, mas doravante sabemos que ela não permite ao pintor exprimir integralmente o espaço visual. /.../ Nosso embriagante propósito de penetrar na realidade, dar realidade, nos ensinou a deslocar esse ponto de vista único, porque estamos no centro do real, e não diante dele, estamos olhando com nossos dois olhos móveis e considerando paralelamente as deformações horizontais e verticais. Esses meios nos permitem exprimir um *hiperespaço*, isto é, um espaço tão completo quanto possível"¹¹⁶.

Estranha reviravolta, que, porém, caracterizou em alto grau a revolução cubista e invariavelmente encontramos nos escritos desse período: ao contrário do que pensava um naturalismo ingênuo, não é a perspectiva euclidiana que é *verdadeira*, mas sim essa quarta dimensão e esse espaço curvo, não euclidiano, onde as figuras se deformam ao se moverem. Segundo Gleizes, se "os geômetras do século XIX (Riemann e Lobatchevski) tiveram razão em repudiar o caráter que se tornou intelectualmente absoluto dos postulados de Euclides...", é porque "Euclides é prático, mas não é 'VERDADEIRO'; uma ciência do conhecimento não pode ser esperada saída dele (*sic*)"¹¹⁷; ou ainda, como insiste Metzinger contra os que denunciam o lado aparentemente não figurativo da nova pintura: desde a escola do *quattrocento*, desde o aparecimento dos tratados de perspectiva, são os pintores acadêmicos que estão errados: "Ao exagerarem

115. Citado por J. CLAIR, "L'échiquier, la quatrième dimension et les modernes", nota 3.

116. G. SEVERINI, *art. cit.*, p. 463.

117. A. GLEIZES, *Art et religion, art et science, art et production*, Présence, 1970.

113. *Ib.*, p. 459.

114. *Ib.*, p. 461.

os relevos e as profundidades, os pintores se empenham em criar um espaço teatral, absurdo, em que as margens do caminho que se tocam num ponto impedem a passagem, onde a abertura circular de um vaso se torna uma simples reta, onde todas as imperfeições de nosso mecanismo visual se vêem consagradas, e isso com o propósito pueril de trazer uma dimensão suplementar ao que, desde o caos, soma apenas duas dimensões¹¹⁸. Texto notável onde se reúnem a preocupação com um novo realismo, mais profundo que o de todas as formas passadas e superadas da arte figurativa¹¹⁹, e o retorno à bidimensionalidade que a interpretação plástica das novas geometrias implica.

Agora compreendemos em que esse novo classicismo vem contrabalançar, ao menos nas primeiras vanguardas, dos primeiros anos deste século, uma inegável tendência ao "ultra-individualismo". Pois, segundo esse realismo das idéias, a ruptura com a tradição não visa somente a libertar o indivíduo, conquistar o novo pelo novo. Se o classicismo do século XVII era também ele um "realismo das idéias", se pretendia igualmente exprimir a essência das coisas, trata-se para os pintores contemporâneos de realizar o projeto conduzindo-o, por assim dizer, para além dele mesmo. O que demonstram, para eles, as geometrias não euclidianas (em sentido amplo, incluindo as geometrias de quatro dimensões) é que, no fundo, o que os

118. J. METZINGER, *Le cubisme était né*, p. 62.

119. A propósito da perspectiva como "mentira", como arte da deformação e da aparência, cf. J. Paulhan: "Sabemos também que a visão bruta nos faria ver (como uma foto) os objetos próximos bem maiores, mas os distantes, bem menores do que uma visão utilitária mostraria, a todo instante retificada por nossa mente. Em suma, se há uma verdade da visão, parece que o propósito da perspectiva, por suas convenções e suas idéias já prontas, quase só será o de nos mascarar essa verdade. Eu disse - com todos os perspectivistas - que, contra as coisas, ela tomava o partido da aparência das coisas. Mas isso é dizer pouco. Contra a aparência imediata e sensível, ela também toma o partido da aparência abstrata e fria das coisas e trata todos os objetos como se não nos interessassem". (J. PAULHAN, *Sur le cubisme*, p. 96.) Conclusão: deve-se, pois, com os pintores cubistas, arremeter "contra a mentira mesma do *trompe l'oeil*: contra o espaço convenção de que usa, contra a prisão de vidro na qual se empenha astuciosamente em nos encerrar - contra o que tem essencialmente de falso". (*Id.*, p. 100. [Cf. também: pp. 88, 104, 105 etc.])

clássicos consideravam a essência do real e tentaram reproduzir através da perspectiva não é senão uma aparência. Em outras palavras: se se pode afirmar que, para eles, o espaço euclidiano é apenas uma ilusão que deve ser superada pela verdade de um hiperespaço, pode-se igualmente dizer, por analogia, que o *classicisme* também deve ser substituído por um *hyperclassicisme*.

Esta terminologia não é forçada. Se prolongarmos o pensamento de Metzinger, ela poderia convir aos mais eminentes representantes do cubismo: "o cubismo, cuja influência se estende até os seus piores adversários, nunca deixou, desde 1912, fiel a si mesmo, de se aproximar do real por profundos caminhos. Se a palavra *surrealismo* não tivesse sido tomada para designar um movimento diferente, 'eu creio que ela definiria minha pintura', como me dizia recentemente Picasso. [...] Realmente, o cubismo ultrapassa a coisa exterior para a envolver e a captar melhor. Olhar o modelo já não basta, o pintor precisa pensar. Ele o transporta para um espaço ao mesmo tempo espiritual e plástico, acerca do qual não é em absoluto leviano falar de uma quarta dimensão..."¹²⁰ Como diria Boileau: "Só a verdade é bela, só a verdade é amável, deve reinar por toda parte, mesmo na fábula", apenas com a reserva de que a verdade, no começo do século XX, deixou de ser confundida com essa *harmonia* em que os clássicos viam ou acreditavam ver a essência, a "natureza" do real.

Tal como os mais puros teóricos do classicismo¹²¹, os pintores de vanguarda mencionados por Severini retornarão de bom grado por conta própria a idéia de que a capacidade de uma obra valer *universalmente*, e não para tal ou qual indivíduo particular, passa por sua objetividade científica, por uma exclusão do Imaginário (do gênio) em provelto da inteligência: "A obra de arte plástica só será autônoma e universal se guardar seus vínculos profundos com a realidade; será uma realidade em si mesma, mais viva, mais intensa e mais verdadeira do que os objetos reais [já que exprime sua essência, como também ocorria com os

120. J. METZINGER, *Du Cubisme*, Postácio de 1946, pp. 80-82.

121. Cf. *supra*, cap. II.

clássicos, Luc Ferry] que ela representa e reconstrói, *contanto que os elementos que a compõem não digam respeito nem ao arbítrio, nem ao capricho, nem à imaginação, nem ao bom gosto decorativo*", pois "nossa arte", concluía ele, "não pretende representar uma *floção* da realidade, mas quer exprimir essa realidade tal como ela é"¹²².

A interpretação do modernismo proposta por Bell, malgrado sua pertinência para a análise da *forma* vanguarda, carece de recursos que dêem conta dessas novas coações e dessas novas regras que as vanguardas se impõem no plano do conteúdo. Dir-se-á, talvez, que essa observação é válida principalmente para o cubismo. Porém, mesmo que admitíssemos essa limitação - o que falta demonstrar: o componente "científico" da arte abstrata ou do surrealismo, embora seja mais flexível, não deixa de ser muito real - não se poderia negar que o cubismo encarna sob muitos aspectos o tipo ideal do movimento de vanguarda. Objetar-se-á também, desta vez com mais pertinência, que é paradoxal pretender discernir um componente "clássico", ou até "hiperclássico", em formas de arte que se contrapõem absolutamente, ao que parece, ao classicismo do século XVII: neste último¹²³, o objetivo atribuído à arte era o de representar uma essência da natureza que com Descartes era considerada *racional e harmoniosamente* ordenada. Para os clássicos, "imitar a natureza" significava imitar o que nela podia haver de idêntico, de eterno e de estável para além da diversidade aparente de suas manifestações sensíveis: quando Molière pretende "pintar de acordo com a natureza" e fazer de suas comédias "espelhos públicos", pretende desvelar a *essência* do homem através da encenação de caracteres ideais - o avaro, o misantropo etc. -, unificando a diversidade particular dos indivíduos. Daí essa definição da beleza que encontramos nos tratados sobre o Belo, de Leibniz até Crousaz: "A unidade na pluralidade não é senão uma harmonia e é do fato de que tal coisa combina com esta coisa, em lugar daquela

122. G. SEVERINI, *art. cit.*, pp. 454-465.

123. Cf. capítulo seguinte.

outra, que decorre a beleza que desperta o amor"¹²⁴. Ora, não é a arte de vanguarda o contrário desse classicismo que visa à identidade e à harmonia? Não procura ela "a distorção, o retalhamento, a diferença e a exterioridade de toda forma" ao invés "da regra, da síntese, da bela totalidade, da coisa perdida ou recuperada, da realização de eros unificador"¹²⁵?

Na primeira carta que envia àquele que virá a ser seu amigo, mas que ainda chama com reverência de "Professor Schönberg", Kandinsky insiste energicamente neste aspecto: "Creio justamente", diz ele, "que hoje não podemos encontrar nossa harmonia por vias 'geométricas', mas sim, muito pelo contrário, pelo anti-geométrico, pelo antilógico mais absoluto. Essa via é a das 'dissonâncias na arte' - tanto na pintura como na música"¹²⁶. Por mais aproximativo que talvez seja¹²⁷, o paralelo estabelecido por Kandinsky entre "dissonâncias" pictórica e musical é tão significativo que será retomado pelos teóricos mais autorizados¹²⁸. Neste sentido, escreve Adorno: "A pintura moderna se afastou do figurativo, o que nela marca a mesma ruptura que a atonalidade na música. [...] O que era válido antes da ruptura, a saber, a *constituição de uma coerência* musical através da tonalidade, está irremediavelmente perdido"¹²⁹. Dissonância, atonalidade, ilogismo, ruptura, diferença: são precisamente estas as palavras mestras a que se afeiçoam, em seus escritos teóricos, os pintores e os músicos das primeiras vanguardas. O que é novo na realidade que o cubismo pretende representar, como diz Gleizes, é o que ela tem de chocante aos olhos de uma imagem tradicio-

124. G.W. LEIBNIZ, *Deutsche Schriften*, Guhrauer Ed., I, p. 442. (*Von der Wahrheit*).

125. J.-F. LYOTARD, *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 8-9.

126. "Correspondance Kandinsky-Schönberg", *Contrechamps*, nº 2, p. 11.

127. C. Dahlhoun, "La construction du disharmonique", *Contrechamps*, nº 2, p. 137 ss.

128. Principalmente por Boulez, em um artigo intitulado de maneira significativa "Parallèles": "A emancipação da tonalidade, eu de bom grado a poria em paralelo com a emancipação do objeto ou do sujeito..." Cf. P. BOULEZ, "Parallèles", *Contrechamps*, nº 2, p. 154.

129. T. ADORNO, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Gallimard, 1972, pp. 15-16.

nal, "lógica, clássica e euclidiana" do mundo¹³⁰. E Metzinger acrescenta que os pintores modernos, "conscientes do milagre que se realiza quando a superfície da tela suscita o espaço, quebram a linha quando ela ameaça ganhar uma importância descritiva, decorativa"¹³¹. Se prosseguíssemos nesse paralelo entre pintura e música novas, veríamos como a música pretende acabar com todos os marcos de referência e com todos os fatores de identidade que o sistema tonal constitui para abrir caminho para uma música da *diferença pura*, que exclui em seu mais radical princípio todo "pólo de atração", provocando assim no ouvinte a sensação de uma música "não identificável", quase impossível de ser reproduzida mentalmente como quando cantarolamos as "melodias" do repertório "clássico". René Leibowitz, que, com seu ensinamento, deveria introduzir na França junto a um pequeno grupo de jovens compositores - Boulez, Philippot, Martinet, Rigg ... - os princípios do dodecafonismo schönbergiano, salienta-o com alguma veemência, na *Introdução à Música de Doze Sons*: "Conscientemente ou por má-fé, a maioria dos músicos atuais são escravos do que chamaria de um certo *psicologismo musical*. Para não falar daqueles que se comprazem num *hedonismo* não raro odioso, é fato que o que impede alguns compositores chamados "avançados" de dar o passo decisivo na direção de uma linguagem musical nova está em seu medo atávico, eu diria, de escrever 'o que não é belo'"¹³².

Portanto, trata-se de romper com todas as representações "clássicas" da idéia do belo, entendido como *harmoniosa síntese* de uma multiplicidade de sons. "No limite", acrescenta Leibowitz, "basta ouvir a música ou ler os trabalhos teóricos de Schönberg para perceber que essas considerações não têm direitos de cidadania na arte musical. O *Tratado de Harmonia* [obra maior de Schönberg] está recheado de passagens em que o autor se revolta contra a tendência de qualifi-

130. A. GLEIZES, *Art et religion*, op. cit., p. 105.

131. J. METZINGER, "Cubisme et tradition", *Paris-Journal*, 16 de agosto de 1911.

132. R. LEIBOWITZ, *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, 1949, pp. 13-14.

car uma tal agregação de 'bela', tal outra de 'feia', apreciações que sobressaem [sic] de um 'psicologismo' falso e confuso"¹³³.

A própria idéia de beleza é carente de sentido. Não poderia, pois, fornecer algum princípio de orientação ao artista, não mais aliás que a "odiosa" idéia de prazer estético. Assim, a tonalidade, com a reconciliação, a superação (*Aufhebung*) das dissonâncias que sempre permite, *ainda pensa a diferença com base na identidade*, e Leibowitz, com certa perspicácia, observa o quanto "a atitude de Schönberg participa do movimento radical do pensamento contemporâneo e se aparenta à fenomenologia husserliana"¹³⁴.

Por seu lado, os fenomenólogos tampouco se enganarão e verão, também eles, na "arte moderna" uma tentativa de superar as visões clássicas do belo, da harmoniosa síntese, a fim de apresentar negativamente o inapresentável, quer se designe como "Invisível" (Merleau-Ponty) ou como "Diferença" (Heidegger): "Chamarei moderno", escreve neste sentido J.-F. Lyotard, "a arte que consagra sua pequena técnica, como dizia Diderot, a apresentar o que existe de inapresentável. Mostrar que há algo que podemos conceber e que não podemos ver nem mostrar: eis o objetivo da pintura moderna"¹³⁵. As "vanguardas pictóricas" pretendem, assim, "aludir ao inapresentável, por meio de apresentações visíveis"¹³⁶. Mais uma vez: assim sendo, não seria a vanguarda o exato oposto do classicismo?

Aceito a objeção inteira, e se a expressão, como já disse, não fosse tão vaga, de bom grado eu faria minha a definição que Lyotard dá à "arte moderna": a quarta dimensão não seria, aliás, o símbolo por excelência desse invisível cuja idéia se tenta, *negativamente*, apresentar através de projeções em duas dimensões? Não será ela o análogo das faces ocultas do cubo, de que fazem os fenomenólogos, também eles, a metáfora do Ser ou da Diferença?

133. *ib.*

134. *ib.*

135. J.-F. LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Gallée, 1986, p. 27.

136. *ib.*, p. 28.

Entretanto, como não ver que o essencial do classicismo permanece, que subsiste o projeto de "produzir um real", de proporcionar um acesso ao real, mesmo que por vias indiretas? Mais que isso - e esta é a razão pela qual eu falava de hiperclassicismo - não pretendem as vanguardas, com sua exigência de um novo realismo, ser mais realistas do que os clássicos, portanto, em certo sentido, ainda mais clássicas que os próprios clássicos? Comentando o célebre quadro preto de Malevitch, Andrei Nakov observa em sua Introdução aos *Escritos* do pintor, que a "noção de plano livre constitui uma das pedras angulares de sua concepção de uma nova lógica". Ora, acrescenta ele, essa nova lógica se torna incompreensível se não a relacionarmos com a quarta dimensão: "A relação puramente conceitual de nossa lógica com alguma outra lógica - superior - é ilustrada simbolicamente pela escolha de projeções bidimensionais de uma realidade cuja existência percebemos apenas parcialmente. Essas superfícies representam unicamente a 'fachada' de um objeto de quatro dimensões, assim como uma figura bidimensional representa apenas a projeção numa outra dimensão de um corpo geométrico tridimensional"¹³⁷. Não é essa uma maneira concreta de ilustrar o que aqui chamo de hiperclassicismo, isto é, um classicismo da diferença e não mais da identidade ou, para falar como Lyotard, um classicismo que pretende "apresentar o que há de inapresentável"? Como os clássicos, não continua a arte de vanguarda sendo guiada pelo projeto de imitar o real que, entretanto, deixou de ser definido como ordem, mas ainda assim continua sendo o "objetivo" do artista?

De fato, não nos esqueçamos de que o principal motivo para o abandono do espaço euclidiano em proveito do espaço sugerido pelas geometrias novas é a idéia de que esse espaço, segundo a fórmula de Gleizes, "não é verdadeiro", mas somente "confortável". Como diz Paulhan: "Vejo muito bem qual a vantagem [desse espaço tridimensional]: ele nos faz viver num

mundo simples, onde os acontecimentos ocorrem ordenadamente. /.../ Há só uma desgraça: ele não é parecido. Ele não se parece nem um pouco, não digo sequer com meu espaço noturno, mas com nosso espaço de todos os dias, com todas as suas diferenças e seu caos"¹³⁸.

Devemos, pois, distinguir, no interior das primeiras vanguardas, dois momentos divergentes, para não dizer contraditórios: de um lado, a vontade - elitista, historicista e "ultra-individualista" - de romper com a tradição para criar algo que seja radicalmente novo; de outro lado, porém, o projeto não menos notável de levar a estética clássica a seu termo, conduzi-la a seus limites em nome de um realismo novo que, embora esteja voltado para a expressão do que pode ter de caótico e "diferente" o real - pouco importante, no fundo, se interno ou externo -, continua estando mais voltado para a inteligibilidade do que para o imaginário e, assim, aceita novas coações e novas regras.

Foi essa dualidade que me levou a considerar demasiado estreitos os quadros da interpretação em termos de individualismo. No entanto, é ela que devemos compreender se quisermos entrever a natureza do fenômeno especificamente contemporâneo que as vanguardas constituem. Um texto de Apollinaire sugere uma hipótese: "A arte grega", diz ele, "tinha uma concepção puramente humana da beleza. Tomava o homem como medida da perfeição. A arte dos novos pintores toma o universo infinito como ideal, e é a esse ideal que devemos uma nova medida da perfeição que permite ao artista pintor dar ao objeto proporções conformes ao grau de plasticidade que almeja alcançar. Nietzsche adivinhara a possibilidade de tal arte /.../ ele instaura o processo, pela boca de Dioniso, contra a arte grega"¹³⁹. A arte grega que Nietzsche critica em nome do dionisíaco é a arte da consciência, da identidade, da ordem, do visível, e o dionisíaco simboliza o caos, a cisão, a diferença e a embriaguez. Lembremo-nos de como, num dos mais conhecidos parágrafos de *A Gaia Ciência*, Nietzsche

137. K. S. MALEVITCH, op. cit., Introdução de A. Nakov, p. 87.

138. J. PAULHAN, op. cit., p. 104.

139. G. APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, p. 52.

definia o "novo infinito" ao qual, talvez, Apollinaire aludia: "O espírito do homem /.../ não pode impedir-se de se ver segundo sua própria perspectiva e só pode ver segundo ela. Só podemos ver com nossos olhos. /.../ Contudo, espero que hoje estejamos longe da ridícula pretensão de decretar que o nosso cantinho é o único de onde se tem o direito de ter uma perspectiva. Muito pelo contrário, o mundo, para nós, tornou-se infinito no sentido de que não podemos recusar-lhe a possibilidade de se prestar a uma infinidade de interpretações. Sentimos novamente o grande arrepleto"¹⁴⁰.

O sentido da descoberta nietzscheana é claro: trata-se de libertar o pensamento das ilusões inerentes ao ponto de vista único, à idéia de que exista uma verdade absoluta. Esse "momento" do pensamento nietzscheano tematiza a possibilidade do que designel como o "ultra-individualismo" das vanguardas, isto é, sua liberdade absoluta perante as normas, perante as definições habituais e tradicionais da verdade. É esta a significação do "novo infinito": o perspectivismo, a multiplicidade infinita de pontos de vista não poderiam, como na definição leibniziana da beleza harmoniosa, ser reduzidos à identidade de um ponto de vista único.

O *perspectivismo* assinala, portanto, o fim da perspectiva clássica. Porém, para isso, não se poderia abandonar o projeto de atingir o real: uma coisa é que esse real seja vida, multiplicidade radical das forças e dos pontos de vista, que seja enquanto tal irreduzível à unidade; outra coisa é que seja preciso renunciar a captá-lo, e Nietzsche, numa fórmula que antecipa o cubismo, exorta-nos a ver o mundo "com o maior número possível de olhos".

Pela aproximação que opera entre as vanguardas e a filosofia de Nietzsche, Apollinaire nos sugere que o projeto dos "pintores novos" é indissociável de uma certa concepção da subjetividade do homem. O que Nietzsche formula na filosofia e os artistas inventam ou reinventam de modo espontâneo é a idéia de que o sujeito já não é redutível à consciência, é um sujeito

140. F. NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, § 374, "Nosso novo infinito".

cindido, e que acabou a era dos "cogito", dos "eu penso" fechados em si mesmos, sob o primado da consciência. Schönberg escreverá para Kandinsky: "Toda pesquisa que tenda produzir um efeito tradicional está mais ou menos marcada pela intervenção da consciência. Mas a arte pertence ao Inconsciente"¹⁴¹. É esse pensamento do Inconsciente que talvez tenha sido Nietzsche o primeiro a formular em sua crítica aos filósofos do Cogito. Esse pensamento introduz na história da subjetividade (ou do individualismo, se se quiser conservar o termo) uma ruptura comparável à que representam a atonalidade ou a recusa da perspectiva euclidiana. Dever-se-ia, além disso, traçar um paralelo entre esse pensamento e a emergência, simbolizada pela quarta dimensão, de uma nova representação do real como real, também ele, cindido e caótico.

É alta a aposta desse jogo, ainda hoje, pois cada uma das duas vertentes fundamentais da estética moderna comporta um perigo evidente: por um lado, o ultra-individualismo corre o risco de soçobrar numa contradição dialética onde se esgota na repetição vazia do gesto da ruptura e da criação do novo. Literalmente obnubilado por uma consciência historicista, pelo imperativo da originalidade relativamente a uma história da arte, o artista deixa de ser um "gênio", um criador inconsciente e livre. Diante da exigência de originalidade, o artista deve integrar em sua obra uma reflexão sobre a tradição que ameaça levá-lo a privilegiar a consciência sobre o inconsciente, a mestria sobre a liberdade genial; sua obra se torna uma meta-obra, sua reflexão estética, uma meta-reflexão: já que a imitação ou a repetição tendem a se tornar a falta de gosto por excelência, a bem dizer a única que provoca unanimidade, o artista, que se acreditava afinal liberto das coações e regras, se vê submetido à coação das coações, a que lhe é imposta por sua própria consciência histórica. O pós-modernismo tenta hoje timidamente abolir essa nova prisão - e nisso ele não é de modo algum um retorno à historicidade¹⁴², e sim, muito pelo contrário, a tenta-

141. "Correspondance Kandinsky-Schönberg", carta de Schönberg de 24 de janeiro de 1911, *Contrechamps* nº 2, p. 13.

142. Contrariamente à tese sustentada por Félix Torres no livro que

tiva ingênua de se emancipar da historicidade proclamando o direito de reatar com o passado. Duvido muito que isso seja uma "solução": no máximo, constitui um sintoma do impasse a que conduz o ultra-individualismo.

Por outro lado, o hiperclassicismo traz consigo o perigo de todo classicismo: ao se degradar, o realismo, mesmo sendo novo, mesmo sendo um realismo da "Diferença", torna-se também acadêmico. À arte é atribuída a "missão" de encarnar uma visão do mundo, uma concepção do real e, paradoxalmente, também aqui, recal sob o primado da consciência e da inteligência.

Essa oposição entre uma tendência "subjetivista" e uma tendência "objetivista"¹⁴³ não é nova. Está na origem mesma da estética como disciplina filosófica e já podemos discernir seus primeiros frutos no conflito que contrapôs, na época clássica, a estética racionalista e a estética do sentimento. É dessa oposição, justamente, que o pós-modernismo tenta hoje se emancipar.

Nietzsche, que talvez tenha sido o verdadeiro profeta da modernidade, anunciava em uma das mais belas páginas de *Aurora*: de agora em diante, a grandeza autêntica já não se satisfará com a mera demonstração de potência, com a manifestação objetiva e visível das pulsões. Para quem sabe ver, ela está mais no indivíduo do que em suas produções, "nessa força que um gênio aplica, não a obras, mas sim a si mesmo enquanto obra. Isto é, a disciplinar-se, a depurar sua imaginação, a pôr ordem e discernimento em seus projetos e intuições". O "grande estilo" - Foucault já o compreendera tão bem que lhe dedicou seus últimos trabalhos - não é nada mais do que o "cuidado de si": um cuidado de si mesmo que não se confunde com o "egoísmo", que tampouco está ligado (pelo menos não imediatamente) ao projeto libertário-anarquista de uma emancipação das formas institucionalizadas da "repressão", mas que, pelo contrário, implica a mais rigorosa disciplina no esforço em vista de moldar a existência como um artista moldaria uma escultura.

consagra ao pós-modernismo.

143. Cf. J. LACOSTE, *L'idée du Beau*, p. 5.

No universo contemporâneo, marcado por esse "retalimento do mundo" cuja história se reflete na história da estética, a tensão entre os momentos subjetivo e objetivo da obra tende a se desvanecer em proveito do primeiro deles. Após a era das vanguardas, chegou a hora da "pós-modernidade". Este termo, na verdade, está longe de gozar de unanimidade, e suas acepções são tão diversas que por vezes chegam a se contrapor de maneira simétrica. Uma vez que essa questão semântica não carece de importância, convém ao menos deixar claros os seus dados.

AS TRÊS SIGNIFICAÇÕES DO "PÓS-MODERNO"

Parece que o termo surgiu pela primeira vez nos anos 60, nos textos de alguns críticos literários americanos, para designar as obras de ficção que pretendem - o modelo é então William Bourroughs - romper com o primeiro modernismo, em particular com Joyce. Neste sentido, ele é empregado no trabalho de Ihab Hassan *O Desmembramento de Orfeu: Rumo a uma Literatura Pós-Moderna*. Devemos também ver que essa nova ruptura quer ser um aprofundamento, e não um questionamento, do vanguardismo: como salienta o crítico britânico Charles Jencks - que é quem irá verdadeiramente popularizar a noção - o pós-moderno também designa, para esses teóricos sofisticados, uma busca da novidade pela novidade que na verdade beira o "ultramodernismo"¹⁴⁴. Ora, segundo Jencks, é precisamente dessa preocupação que nos devemos libertar. Para ele assim como para os arquitetos que reúne sob a bandeira do pós-mo-

144. "Utilizei a palavra para designar o contrário de tudo isso". C. JENCKS, *Le Langage de l'architecture postmoderne*, tradução francesa Denoël, 1979 - 1977 para a edição inglesa - p. 6.

dermo - Graves, Venturi, Rossi, Ungers, Bofill, Hollein e alguns outros -, trata-se de acabar com a tirania da inovação a todo custo, ter afinal o direito de reatar com o passado. Como se vê: o conflito das interpretações é de tal ordem que exige uma elucidação.

1. O PÓS-MODERNO COMO CÚMULO DO MODERNISMO

Se entendermos por "modernismo", segundo o uso anglo-saxão, as vanguardas do século XX ou ainda o que normalmente se chama de "arte moderna", o pós-moderno aparece, segundo uma primeira acepção, como uma exacerbação do moderno. Por que, então, falar de "pós-" em vez de "ultra-" modernismo?

Deve-se lembrar, para compreender isso, que a modernidade, para a maioria dos filósofos contemporâneos, designa o que Heidegger chamava de "humanismo", isto é, quanto ao essencial, o racionalismo saído de Descartes e, especialmente, é claro, a filosofia do Iluminismo e suas repercussões tecno-científicas. Ora, entendida nesse sentido, a modernidade não se confunde com o "modernismo": pois este último pretende, sob muitos aspectos, romper com as ilusões, em particular as do *cogito* claro e distinto e da ordem "euclidiana", que tanto pesaram sobre a "metafísica da subjetividade" e, através dela, sobre a história da arte. Então, o pós-moderno deveria ser compreendido como indício de uma ruptura com o Iluminismo, com a idéia de progresso segundo a qual as descobertas científicas e, de um modo mais geral, a racionalização do mundo representariam *ipso facto* uma emancipação para a humanidade. Segundo esta primeira definição, Nietzsche, Heidegger ou Freud - porque põem em questão as "filosofias da consciên-

cia" - seriam pós-modernos, da mesma forma que Malevitch, Picasso ou Kandinsky, Schönberg, Berg ou Stockhausen. Dito claramente: quando se contrapõe ao projeto da modernidade no sentido do Iluminismo, o pós-moderno reúne-se ao "moderno" entendido como "modernismo" das vanguardas.

Essa significação é a que encontramos principalmente - com uma referência explícita à "arte moderna" e às "vanguardas" - nos textos que J.-F. Lyotard consagrou à análise deste conceito. Assim como para Adorno, a desconstrução do universo filosófico próprio da *Aufklärung* seria expresso nas obras contemporâneas mais radicais, aquelas que, segundo Lyotard, merecem ser chamadas "pós-modernas", em virtude de uma vontade de romper com o primado da racionalidade e da representação (Heidegger teria dito: da "presença"). Tratar-se-ia agora de "aludir ao Inapresentável por meio de apresentações visíveis", de "mostrar que há algo que se pode conceber e não se pode ver nem mostrar"¹⁴⁵. Conseqüentemente, o pós-moderno revela-se aqui uma parte do moderno, no sentido que o termo tem na expressão "arte moderna": designa essa recusa filosófica da representação cuja tradução estética deve ser fornecida pela recusa da tonalidade e do figurativo. No vocabulário próprio de Lyotard: "Chamarei moderna a arte que consagra sua 'pequena técnica', como dizia Diderot, a apresentar o que há de Inapresentável", ou, em outros registros igualmente fáceis de identificar, fazer ver que há certo Invisível no visível, certa ausência na presença, certo Ser para além do ente, certa diferença oculta pela identidade etc. - eis por que Lyotard pode concluir que o pós-moderno "com certeza faz parte do moderno" no sentido de que "tudo o que é percebido, mesmo que de ontem /.../ deve ser suspeito". Essa atitude da suspeita encontra, por sua vez, uma expressão na sucessão indefinida de rupturas e inovações que pontuaram a história das vanguardas: "Qual o espaço atacado por Cézanne? O espaço

145. J. F. LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, pp. 27-28. Sobre Adorno, cf. o belo artigo de A. WELLMER, "Dialectique de la modernité et de la postmodernité", *Cahiers de philosophie*, n° 5, primavera de 1988.

dos impressionistas. Qual o objeto criticado por Picasso e Braque? O objeto de Cézanne. Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912? Com o pressuposto de que é preciso fazer um quadro, mesmo que cubista. E Buren interroga este outro pressuposto que considera ter saído intacto da obra de Duchamp: o lugar da apresentação da obra. Espantosa aceleração, as gerações se precipitam¹⁴⁶.

Já vimos como essa "aceleração" que fascina Lyotard, na verdade, não era muito espantosa, pois estava inscrita na lógica, muito conhecida e atestada, da dinâmica das sociedades democráticas, que tendem ininterruptamente à inovação e à erosão das tradições. Isso pouco importa aqui. No mero plano semântico - o único plano que me interessa agora -, observaremos que o moderno e o pós-moderno estão claramente instalados por Lyotard no bojo de um mesmo gênero que ele denomina (por inadvertência?) "história vanguardista", supostamente o lugar incontestável (veremos que não é assim tão simples, longe disso) de uma subversão da modernidade no sentido da *Aufklärung*. A diferença entre os dois momentos constitutivos dessa história - o moderno e o pós-moderno - é infinitesimal, senão acessória: no projeto de apresentar que existe certo inapresentável, de fazer ver que existe certo invisível, podemos efetivamente insistir no malogro da tentativa (já que, por definição, ela comporta um aspecto paradoxal) ou, pelo contrário, no poder inovador das faculdades que ela põe em jogo (o modelo dessa análise situa-se na teoria kantiana do sublime). O moderno, então, abrange antes a "melancolia" e o pós-moderno, a "novatio".

A este respeito, explica Lyotard "às crianças": "Você compreenderá o que quero dizer através de uma distribuição caricatural de alguns nomes sobre o tabuleiro da história vanguardista: do lado da *melancolia* estão os expressionistas alemães; do lado da *novatio*, Braque e Picasso. No primeiro lado está Malevitch, no segundo está Lissitzky; num lado, Chirico; no outro, Duchamp¹⁴⁷. - Por onde se vê que modernos e pós-modernos são igualmente "antimodernos", no sentido

146. J.-F. LYOTARD, *op. cit.*, pp. 29-30.

147. *ib.*

de que ambos se opõem à herança "cartesiana", iluminista e racionalista: cada um deles indica uma maneira de traduzir o desejo ou a necessidade de não se instalar ingenuamente na representação. No limite, o pós-moderno é mais "modernista", mais "desconstrutivo" do que a "arte moderna". O pós-moderno é a quintessência do moderno, e é por isso que o "pós" não ganha aqui uma significação cronológica: "O pós-moderno seria o que no moderno alega o Inapresentável na apresentação mesma, o que se recusa a consolar-se com as boas formas..."¹⁴⁸ e assume assim resolutamente, "alegremente", a preocupação com a inovação, inovação de que as vanguardas foram, desde o início, portadoras.

Começamos, sem dúvida, a perceber as ambigüidades que a noção de pós-modernidade é capaz de alimentar:

- Num plano estritamente terminológico, a noção será entendida em sentidos antinômicos, conforme a referência ao "moderno" (já que deve se referir ao "moderno" para ser o seu "pós") remeter ao racionalismo do Iluminismo ou a suas desconstruções vanguardistas.

- Em maior profundidade, talvez, surge outra dificuldade, estranhamente ignorada por Lyotard, que provém do fato de que o Iluminismo e a crítica radical ao Iluminismo, na vanguarda filosófica ou estética, estão longe de se contraporem de maneira simétrica. O surgimento do não-figurativo e da atonalidade constituem, sem sombra de dúvida, rupturas na história da arte que podemos muito bem designar, se quisermos, como "pós-modernas". Uma leitura continuista dessa história é certamente insustentável. De qualquer modo, continua valendo que, sob muitos aspectos, como vimos, tanto as vanguardas perpetuam o projeto revolucionário da inovação (da *tábula rasa*), como se nutrem de bom grado de teorias científicas ou filosóficas e, a este título, ainda se inscrevem inteiramente na modernidade iluminista e racionalista com a qual pretendem, aliás, romper.

Seria preciso ter em mente essa ambigüidade fun-

148. *ib.*

damental para compreender a segunda significação do pós-moderno, a única, na verdade, que ultrapassou o pequeno círculo dos profissionais da filosofia para se tornar uma "unidade cultural de comunicação".

2. O PÓS-MODERNO COMO "RETORNO" À TRADIÇÃO CONTRA O MODERNISMO

Durou bastante a tirania da inovação e, desde meados dos anos 70, assistimos, em particular no campo da arquitetura, a um vasto movimento de reação contra o ultramodernismo dos anos 50 que, por sua vez, é herdeiro do modernismo dos anos 20. Trata-se, segundo o título de um panfleto de Tom Wolfe, de voltar *From Bauhaus to our House*. De bom grado, o humor leva a melhor sobre o messianismo das vanguardas e sabemos em que termos Jencks redige a carta de participação: "A arquitetura moderna morreu em Saint Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972, às quinze horas e trinta e dois minutos (mais ou menos), quando o conjunto tão depreciado de Pruitt-Igoe, ou mais exatamente quando alguns daqueles blocos receberam um golpe de misericórdia final de dinamite... Bum, Bum, Bum"¹⁴⁹. Será preciso esclarecer que "Pruitt-Igoe", construído no estilo HLM-Bauhaus e premiado em 1951 pelo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, constituía assim um dos seus mais imponentes símbolos, "ao lado do Muro de Berlim e da torre habitacional de Ronan Point na Inglaterra, que desmoronou em 1968"¹⁵⁰.

Assim, no segundo sentido do termo, o pós-moderno designaria o resultado da contradição dialética que atinge em seu princípio a vontade ininterrupta-

mente reativada de produzir o inédito pelo inédito. Diante do novo academismo gerado por tal coação, os arquitetos teriam, segundo Jencks, "recomeçado a utilizar toda a gama do repertório para tentar se comunicar com o público: metáfora, ornamento, policromia, convenção", mas também o direito de reatar com tradições estéticas distantes do criador, quer essa distância se estime em termos de espaço cultural, quer de temporalidade (retorno ao passado, por exemplo, à Grécia Antiga, às cidades da Idade Média como no "revivalismo", ou então, pelo contrário, presença do moderno no interior de um velho bairro, como no Beaubourg).

Assim entendida, é verdade que a pós-modernidade se estendeu rapidamente a todos os outros campos da arte: sob muitos aspectos, a pintura contemporânea reencontra os prazeres do figurativo, e a música erudita, se ainda continua na maioria das vezes atonal, rompeu de maneira explícita com o imperialismo serial dos anos 50. É, portanto, num sentido completamente oposto ao primeiro que se deve então falar da pós-modernidade de uma obra. Porém, devemos ir mais longe: não são somente as criações estéticas isoladas que, ao lado de outras, clássicas ou modernas, mereceriam ser chamadas pós-modernas, mas sim toda a época. Pois o traço mais característico da cultura em que hoje estamos mergulhados é, sem dúvida, o ecletismo: tudo pode, em princípio, coexistir nela, ou se preferirmos esta outra formulação, cujo espírito de tolerância é ainda mais conforme ao ar dos tempos: nela, nada é a priori acusado de ilegitimidade. Todos os estilos, todas as épocas se beneficiam do "direito à diferença" - inclusive as próprias produções vanguardistas, como é o caso da *transvanguardia italiana*. Nada é excluído, tanto a colaboração de Pierre Boulez e de Frank Zappa como a coabitação dos jeans com o smoking. Agrippine, a heroína de Bretecher, pode preparar seu vestibular folheando um almanaque intitulado *Heldegger no Congo*.

149. C. JENCKS, *op. cit.*, p. 9.

150. *Id.*

3. A PÓS-MODERNIDADE COMO SUPERAÇÃO DO MODERNISMO

Se a segunda significação da pós-modernidade aparece como uma sequência paradoxal, mas lógica, da primeira - a autodestruição dialética do vanguardismo que gera sua "negação determinada" - estamos autorizados a encarar uma superação do modernismo que não tome a forma hegeliana de uma *Aufhebung*. No fundo, é a isso que vêm convidando, há alguns anos, os empreendimentos filosóficos, tanto na Alemanha como na França, que tentam elaborar novamente, após as desconstruções vanguardistas da racionalidade e da subjetividade, um pensamento novo, mais diferenciado e mais matizado, acerca da razão e do sujeito. Neste sentido, tenho a impressão de poder subscrever o projeto pós-moderno tal como hoje o descreve Albrecht Wellmer, alguém próximo de Habermas: "Contra o racionalismo em seu conjunto, devemos levantar a objeção de que não temos de esperar legítimas últimas, nem soluções últimas. Porém, isso não significa que se deva desistir do universalismo democrático, nem que se deva renunciar ao projeto marxiano de uma sociedade autônoma, nem renunciar à razão. Isso significa antes que o universalismo do iluminismo, as idéias de autodeterminação individual e coletiva, a razão e a história devem ser repensados. Na tentativa de fazer isso, eu veria um autêntico impulso 'pós-moderno' rumo a uma auto-superação da razão"¹⁵¹. Foi a partir de uma óptica análoga, ao que me parece, que foi concebida a presente contribuição à história da subjetividade moderna - como contrapartida positiva necessária (não poderíamos nos contentar indefinidamente com

151. A. WELLMER, *art. cit.*, p. 159.

o "nem isso - nem aquilo") à crítica do vanguardismo filosófico dos anos 60 tal como foi levada a cabo em nosso livro *Pensamento 68*.

Para o que se segue, deixarei de lado a primeira e a terceira significações de pós-modernidade para me concentrar na segunda, que na realidade é a única a ocupar um lugar visível na cultura contemporânea - em razão do fenômeno social a que ela remete: é claro que o ecletismo descrito por Jencks levanta questões decisivas na perspectiva de uma história da estética entendida como história da cultura moderna (isto é, "subjetiva" ou individualista). Ele nos obriga, em particular, a abordar o temível problema não tanto do declínio em si mesmo, mas da significação que esse tema hoje assume. De fato, não vemos bem como a nossa consciência histórica - que não parou de crescer nestes dois últimos séculos, a ponto de irradiar, sob diversas espécies de historicismo, todos os aspectos da cultura contemporânea - se adaptaria à idéia de que pudéssemos doravante passar sem o novo. É duvidoso, nestas condições, que possamos renunciar de maneira explícita à inovação sem que a ameaça de "decadência", real ou suposta, se exprima de tal sorte que venha a deslegitimar a *Stimmung* pós-moderna, desde então suspeita de ser, na melhor hipótese, vazia de sentido e de energia criadora, e na pior, reacionária. Depois do fim das utopias e das grandes narrativas, estaríamos assistindo ao fim das grandes obras? Esta é a interrogação a que hoje não nos podemos furtar, queramos ou não.

O tema não é novo: é tão velho quanto a modernidade. Ressurge periodicamente, conforme a lógica inerente ao próprio funcionamento de um universo democrático que não se cansa de secretar seus próprios antídotos. Hoje, o que mudou é que a idéia de um declínio do mundo liberal está sendo reivindicada cada vez mais fortemente por autores que, aliás, são totalmente opostos às idéias tradicionais da direita contra-revolucionária. Gostaria de mencionar uma dessas críticas "de esquerda" ao liberalismo - expressamente: as que são desenvolvidas por Castoriadis em seus textos consagrados à estética e ao estado da cultura contemporânea - para cercar melhor os con-

siderandos do diagnóstico segundo o qual assistiríamos, neste fim de século, ao esgotamento da cultura ocidental.

FIM DA INOVAÇÃO: DECLÍNIO DO OCIDENTE?

A posição de Castoriadis merece, creio, reter nosso interesse: dentre os contempores do mundo moderno, ele é sem dúvida um dos mais radicais; no entanto, é indubitável seu apego aos valores que chama de democráticos, assim como sua recusa do *pathos* ideológico que paira sobre a obra de um Spengler ou, ainda que em outro plano, de um Heidegger.

Que seus trabalhos atestem certa veemência contra a "trivialidade", "inépcia", "futilidade", "desonestidade intelectual" etc. que caracterizam a época contemporânea, eis algo de que nos podemos convencer desde a leitura das primeiras páginas do prefácio de *As Encruzilhadas do Labirinto II*. Eis como Castoriadis a descreve: "Época cômica - estercorária? Não, os estercos defumam a terra, mas os produtos desta época a poluem e esterilizam. Época de prostituição? Não; por que injuriar essas mulheres? Época que desarma o adjetivo..." No campo da arte, toda criação digna desse nome teria desaparecido por volta de 1930, "quer dizer, desde o que foi feito há mais de meio século" com Schönberg, Webern e Berg, Kandinsky, Mondrian e Picasso, Proust, Kafka e Joyce, Reinhardt, Meyerhold ou Piscator. Desde então, "pretendem-se fazer revoluções copiando e pastichando mal - por meio também da ignorância de um público hipercivilizado e neo-analfabeto - os últimos grandes momentos da cultura ocidental". Em suma, a conclusão se impõe: "A cultura contemporâ-

nea é, numa primeira aproximação, nula"¹⁵².

Eis aí algo que tem ao menos o mérito de ser dito, e até escrito, sem vã tergiversação. De quebra, Castoriadis nos convida a praticar duas experiências mentais, ao termo das quais essa nulidade não poderá provocar a menor sombra de dúvida:

A primeira consistiria em propor "esta questão, olhos nos olhos, aos mais célebres, aos mais celebrados dos criadores contemporâneos: vocês se consideram, sinceramente, à altura de Bach, Mozart, ou Wagner, de Jan Van Elck, Velasquez, Rembrandt ou Picasso, de Brunelleschi, Michelangelo ou de Frank Lloyd Wright, de Shakespeare, Rimbaud, Kafka ou Rilke?" Para quantos contemporâneos uma resposta afirmativa não levaria a sorrir?¹⁵³

Segunda experiência: enquanto os restos da Acrópole, destruída pelos persas, serviram muito simplesmente para nivelar o solo para serem erigidas as fundações do Parthenon e de outros templos novos, "se Notre-Dame de Paris fosse destruída por um bombardeio", podemos imaginar por um "instante que os franceses fariam algo mais do que recolher piedosamente os destroços, tentar uma restauração ou deixar as ruínas no mesmo estado?"¹⁵⁴

Verdadeira questão, com efeito, que encobre outra: a do estatuto da cultura numa sociedade democrática (entendo o termo, aqui, no sentido toquevilliano e não no sentido "autogestionário" dado por Castoriadis). Será por ilusão de óptica, por falta de "distanciamento histórico" que hesitamos em situar as obras contemporâneas no mesmo plano que as de séculos anteriores? - fenômeno ainda mais estranho porque não está necessariamente ligado a esse prazer puramente subjetivo que se chama "gosto" (ocorre com a música "pop" o mesmo que com o jogo de palavras em Freud: o homem de bem deve afinal renunciar a ela, mesmo que a contragosto). Ou então existe, efetivamente, um autêntico mal-estar na cultura, um enfraquecimento do poder criador dos indivíduos no In-

152. C. CASTORIADIS, *Transformation sociale et création culturelle*, p. 37.

153. *Ib.*

154. *Ib.*, p. 45.

terior do universo liberal - e, assim sendo, como o interpretar?

A resposta de Castoriadis, como já se deve ter compreendido, consiste em escolher resolutamente o segundo termo da alternativa. Nesta "sociedade burocrática" que sobrevive a si mesma até os anos 30 para depois se tornar ostensivamente absurda, é o estatuto da relação com os valores que deve ser posto em causa. Demascarados como hoje afinal estão, os "valores" liberais (as aspas são necessárias, veremos o porquê) são, na melhor hipótese, inexistentes: a atividade dos indivíduos se orienta essencialmente "para a maximização antagônica do consumo, do poder, da posição social e do prestígio (únicos objetos de investimentos socialmente pertinentes hoje em dia)". Por um lado, estão entregues (e, ao menos neste ponto, a análise de Castoriadis segue a de Heidegger) a um funcionamento social que por sua vez "está submetido à significação imaginária da expansão ilimitada do controle 'racional' (técnica, ciência, produção, organização como fins em si)". Por outro lado, para satisfazer as exigências que lhes são impostas neste "mundo da técnica", devem curvar-se cada vez mais à estreteza de uma esfera privada que é no mínimo desencantada: pois a esse pseudocontrole técnico, "ao mesmo tempo vazio, vazio e intrinsecamente contraditório", os "humanos só são obrigados a servir mediante a mobilização, cultivo e utilização socialmente eficaz de móveis essencialmente 'egoístas', num modo de socialização onde cooperação e comunidade só são considerados e só existem sob o ponto de vista instrumental e utilitário"¹⁵⁵.

É claro, portanto, que os pretensos "valores liberais" levam na realidade ao desmoronamento de todo valor e que a sociedade capitalista é por excelência a "que não crê em nada, não valoriza verdadeira e incondicionalmente nada", já que o controle do mundo não incide sobre nada além de si mesmo (é "vontade de vontade", como dizia Heidegger). Como, então, poderia haver uma criação realmente inovadora? Realmente, a obra - entenda-se: a grande obra -

¹⁵⁵. *Id.*, p. 36.

"mantém com os valores da sociedade esta relação estranha, mais que paradoxal: ela os afirma ao mesmo tempo em que os põe em dúvida e os questiona". Em termos mais triviais: a obra é subversiva, "sua intensidade e sua grandeza são indissociáveis de um abalo e de uma vacilação do sentido já estabelecido. Abalo e vacilação que só podem existir se, e somente se, esse sentido estiver bem estabelecido, se os valores estiverem fortemente estabelecidos e forem vividos fortemente"¹⁵⁶. Ora, é essa solidez que o universo liberal nunca deixa de arruinar, a ponto de dar lugar a um relativismo cínico que, ao que tudo indica, segundo Castoriadis, molda a mentalidade do que hoje se auto-apresenta como elite cultural. A encenação do absurdo e do trágico da existência em *Hamlet* ou no *Édipo Rei* podia e devia legitimamente abalar, ou até educar o público; como poderia esse mesmo absurdo, tão caro no entanto ao teatro contemporâneo, ainda abalar quem quer que seja, uma vez que "já não existe pólo do não-absurdo ao qual o absurdo possa, ao se contrapor, revelar-se fortemente como absurdo?"¹⁵⁷

Assim, as formas características da grande arte - popular ou não - desaparecem: em primeiro lugar, esfuma-se a relação essencial entre obra e público, ao mesmo tempo que surge, por volta de finais do século XIX, a distinção entre a vida de artista e a vida de artista, com o inevitável correlato: o público "de vanguarda". Em segundo lugar, os gêneros se esgotam de maneira tão manifesta que podemos legitimamente indagar "se a forma romance, a forma quadro, a forma peça de teatro não estarão sobrevivendo a si mesmas". Por fim, a obra, entendida como "objeto duradouro, destinado por princípio a uma existência temporalmente indefinida, individualizável, atribuída pelo menos de direito a um autor, a um meio, a uma data precisa", desaparece por sua vez, dando lugar a "produtos" que compartilham com outros produtos da época o fato de serem destinados a não durarem, a não terem mais autor definido e a não serem mais "singularizáveis" (pense-se, por exemplo, na

¹⁵⁶. *Id.*

¹⁵⁷. *Id.*

música "aleatória").

Apesar das aparências - tal ponto deve ser salientado - Castoriadis não pretende de modo algum retomar o tema famoso demais do "declínio do ocidente". Não que esse slogan - que sabemos o quanto marcou, de Spengler a Heidegger, as desconstruções "antimodernas" do liberalismo -, seja falso em sua vertente crítica; porém, ele tende, segundo Castoriadis, a "mascarar as potencialidades de um mundo novo que a decomposição do 'ocidente' estabelece e liberta". Em outros termos: o desmoronamento da cultura liberal não é a última palavra de uma história que não teria outra opção além de reatar com uma origem perdida no mundo da Tradição. Ele anuncia, pelo contrário, a possível renovação de uma autêntica cultura democrática: "O que hoje está morrendo, em todo caso, o que está sendo profundamente questionado é a cultura 'ocidental': cultura capitalista, cultura da sociedade capitalista. /.../ o que está nascendo, penosamente, fragmentaria e contraditoriamente, há mais de dois séculos, é o projeto de uma nova sociedade, o projeto de autonomia social e individual"¹⁵⁸.

Podemos indagar se esse encorajante prognóstico não seria mais um *wishfull thinking* do que uma verdadeira constatação. De resto, Castoriadis é o primeiro a lembrar que ninguém seria capaz de prever o futuro e determinar *a priori* "quais serão os valores de uma nova sociedade ou criá-los em seu lugar": trata-se antes de apostar no fato de que uma sociedade autônoma, onde indivíduos autônomos (não há uma sem os outros) estabeleçam em comum seus próprios modos de vida, venha a abrir um espaço possível ao reinvestimento de valores coletivos e, portanto, à renovação da potência criadora dos indivíduos.

Realmente, por que não? Em princípio, podemos - e devemos - sempre conceder a vantagem da dúvida. E no entanto, se quisermos, como nos convida Castoriadis, "olhar 'com sentidos sóbrios' o que é e acossar as ilusões", devemos admitir que, *a partir das premissas da análise que acabamos de delinear sucintamente*, parece se impor com maior evidência

158. *Id.*, p. 34.

uma outra hipótese que qualificaremos de "pessimista", para encurtar o caminho: se a crise da cultura contemporânea se deve, no essencial, ao fato de que, numa sociedade liberal, a base dos valores esboroa a ponto de toda contestação (e a obra é por excelência contestação) tornar-se impossível, por falta de contraste, como não chegar à conclusão de que é antes um retorno à Tradição, se fosse possível, que nos poderia salvar - e não uma *democratização do mundo, democratização que mal se vê como não acentuar a erosão já tão delineada pelo capitalismo*? Questão crucial se acrescentarmos que é neste mesmo ponto que a análise de Castoriadis se separa das teorias neotradicionalistas do "declínio do ocidente".

Todo o problema, por pouco que reflitamos, se resume em saber se, *do ponto de vista da Tradição*, liberalismo e democracia não são, no fundo, "a mesma coisa": a mesma reivindicação de autonomia que, na verdade, a democracia só exacerbaria, tornando ainda mais problemática a idéia de uma "base firme de valores". Instituídos *diretamente* pelos homens, tais valores seriam, talvez (admitindo-se que esse projeto tenha algum sentido), *subjetivamente* mais "fortes"; de qualquer forma, *objetivamente*, eles se tornariam por definição (já que estarão sujeitos à vontade *imediata* dos homens) ainda mais flutuantes e menos seguros do que num regime representativo. Pois a erosão das tradições e dos valores comuns talvez não se deva, como crê Castoriadis, a um desafio pelo político ligado ao liberalismo, mas sim a uma reivindicação de autonomia, que vemos com dificuldade como poderia ser o remédio para uma crise da cultura que ela própria ajudou tão poderosamente a gerar. Deste ponto de vista (que se poderia argumentar tanto a partir de Marx como de Tocqueville), o que caracterizaria a cultura contemporânea seria menos sua "nulidade" do que, precisamente porque tende à autonomia, sua ausência de referência a um mundo, sua *Weltlosigkeit*.

CAPÍTULO VII

A QUESTÃO DA ÉTICA NA ERA DA ESTÉTICA

As Ideologias do declínio traduzem mal uma observação justa: já não habitamos um mundo *a priori* comum. Isso não significa, como de hábito se crê, que não exista mais Ilame social, ou que a atomização e a era das massas sejam o futuro inelutável das sociedades modernas. Simplesmente, a coesão deve doravante basear-se na interindividualidade (para não dizer intersubjetividade), e não mais na transcendência de uma realidade cósmica que se oferecesse em partilha à humanidade. Compreendemos talvez melhor por que, ao final desta história da estética, a cultura democrática, de ponta a ponta orientada para o retraimento do mundo, tende a se estruturar segundo três momentos: no campo da arte, a obra passa a só poder ser um prolongamento do artista e, se ela ainda é um mundo, só pode ser um microcosmo engendrado por esse pequeno demiurgo que é o gênio. No campo da ciência, a objetividade certamente continua reinando. A coação que exerce sobre as mentes é o indício mais seguro disso. Devemos ainda precisar que a ciência só se concebe a si mesma relativamente a construções teóricas produzidas por um *sujeto*. Nada de subjetividade, tampouco de objetividade - segundo uma argumentação perfeitamente desenvolvida por Heidegger, mas também, *mutatis mutandis*, pela maioria dos epistemólogos contemporâneos. "Nada é dado, tudo é construído", dizia Bachelard. Por fim, a história acaba fornecendo ao indivíduo o conhecimento, sem o qual ele não poderia alcançar a *autonomia*, pois permaneceria para sempre prisioneiro do passado. Para que se realize o lento trabalho de emancipação relativamente às tradições, é preciso que o passado se torne *nosso* passado: somente às custas dessa apropriação é que o

passado pode deixar de aparecer como uma *determinação* por essência hostil à reivindicação democrática da liberdade.

O mundo já não nos é oferecido como *partilha*: esse enunciado é também o indício, sem que avaluemos completamente seu alcance, de uma liquidação dos princípios que antigamente pertenciam à ética. Os Antigos consideravam a justiça como uma arte destinada a gerar na cidade ou no indivíduo uma ordem no interior da qual cada elemento encontraria o lugar e a proporção que lhe cabem - visão do mundo cujo vestígio na linguagem filosófica é conservada, em alemão, pela palavra *Ur-teil*: partilha originária. É nessa perspectiva que o *Górgias*, por exemplo, nos convida a meditar a analogia que interliga as diferentes disciplinas que visam a atingir o estabelecimento ou o restabelecimento da ordem. Desse modo, a ginástica está para o corpo assim como a arte de legislar está para a alma: ambas tendem a criar essa harmonia resultante de uma justa proporção entre as partes, de uma feliz hierarquização, num caso, dos órgãos ou dos músculos, no outro, das três instâncias, a inteligência, a coragem e o apetite, que formam a alma humana (ou das três classes: artesãos, guerreiros e arcontes, que lhes correspondem na cidade). Podemos, da mesma maneira, comparar a medicina com a justiça: cada uma tem por missão restaurar em sua esfera própria a ordem que foi perturbada ou rompida. Em todos os casos, trata-se de atribuir a cada elemento o justo lugar que lhe cabe no interior do microcosmo e do macrocosmo. Como tal partilha ainda seria possível, uma vez que, após o retraimento do mundo, não haveria mais nada de *substancial* a compartilhar? Esta é, ao que me parece, a questão que nos faz confrontar, no plano ético, a consideração do paradoxo segundo o qual a modernidade, ao abandonar a referência a um mundo, leva a associar o desmoronamento das tradições com o surgimento cada vez mais crescente de novas questões existenciais.

Também significa dizer que o estatuto da ética - e muito particularmente dos limites que temos o direito, ou até o dever, de impôr à liberdade individual - tal-

vez nunca tenha sido tão problemático como hoje: vemos mal, efetivamente, como fixar as regras desse jogo delicado na ausência de qualquer referência objetiva, e isso justamente quando o progresso das ciências e das técnicas - se se preferir: os poderes do homem sobre o homem - nunca levantou tantas interrogações. Diante do retraimento do mundo, é forte a tentação de restaurar as tradições perdidas, e tal nostalgia do passado, que no mais das vezes acompanha as ideologias do declínio, aparece como o corolário obrigatório das angústias provocadas pela despartição dos marcos de referência estabelecidos. Sob este aspecto, uma *abordagem histórica* da ética se impõe previamente a toda reflexão que pretenda compreender a atualidade: somente tal abordagem, com efeito, pode permitir que compreendamos o que o projeto de uma reativação da tradição perdida pode ter de sedutor, mas também de absurdo e de perigoso. Essa abordagem será objeto de um próximo livro, mas devemos perceber ao menos o que aí está em jogo para compreendermos em que sentido a história da subjetividade, recontada como aqui tentei fazer a partir da estética, imediatamente ganha preocupações práticas.

AS TRÊS ERAS DA ÉTICA: A EXCELÊNCIA, O MÉRITO E A AUTENTICIDADE

Estamos acostumados a apresentar a oposição entre o antigo e o moderno como se recobrisse perfeitamente a oposição entre hierarquia e igualdade. De Tocqueville a Louis Dumont ou Leo Strauss, análises com horizontes muito diferentes convergem, no entanto, para essa constatação e, de fato, o universo dos gregos, fechado, hierarquizado e finalizado,

parece contrário, sob todos os pontos, ao que se impôs a nós depois dos trabalhos de Galileu e de Newton, principalmente depois da perturbação introduzida pela Revolução Francesa e pelo aparecimento explícito de uma ideologia igualitarista. Sem sombra de dúvida, tal apresentação é globalmente exata, porém não deixa de provocar alguma confusão: contra ela se levanta de bom grado a objeção - como se se tratasse de contra-argumentos sérios - de que existem exemplos de igualdade no mundo antigo e, ainda mais evidentes, de desigualdade no mundo moderno. Existe aí um mal-entendido que encobre uma dificuldade real, cuja solução é o pré-requisito obrigatório de toda compreensão correta do que diferencia no mais profundo a visão moral dos Antigos e a dos Modernos - digamos, para evocarmos suas tematizações filosóficas mais grandiosas: a *Ética a Nicômaco* e a *Crítica da Razão Prática*.

Num primeiro momento, o mal-entendido pode ser facilmente dissipado: basta compreender a noção de igualdade formal para perceber que ela não pretende excluir as diferenças de talento ou de riqueza, mas somente as discriminações diante da lei que *estejam inscritas na lei* (eis porque ela encontra seu símbolo mais marcante na abolição dos privilégios na noite de 4 de Agosto). Neste sentido, nada impede pensar que nosso universo democrático seja ainda mais desigualitário que o dos Antigos - que as diferenças de riqueza, em particular, sejam hoje mais marcadas do que nunca antes na história da humanidade: de qualquer forma, essas desigualdades são de *direito* móveis, não cabem *por natureza* a certos indivíduos e é a esse título que o projeto de uma luta contra as desigualdades "reais" pode e deve inscrever-se sem dificuldade nos quadros ideológicos oriundos da grande revolução.

1. A EXCELÊNCIA ARISTOCRÁTICA

A noção de hierarquia *natural*, em compensação, permanece tão estranha às concepções modernas de justiça que sua significação exata na visão moral dos gregos já não tem para nós o imediato da evidência. Consideremos por um momento o que constitui talvez seu mais conhecido exemplo: a justificação aristotélica da escravidão *natural* no primeiro livro da *Política*. Numerosos comentadores, em particular os aristotélicos, hoje insistem em considerar esses textos como secundários: a posição de Aristóteles seria apenas o tributo pago por todo filósofo, por maior que seja, às ideologias e aos costumes de seu tempo. Essa atitude é não somente contrária às regras elementares da probidade filológica, mas sobretudo perde de vista ou mascara o essencial: o fato de que, longe de constituir uma concessão ao ar dos tempos, a justificação da escravidão natural só ganha todo seu significado no interior da visão hierarquizada do universo dos Antigos. Ela não tem nada de acidental e, na *Metafísica*, Aristóteles não hesita em lhe conferir um alcance cosmológico, quando compara o universo a uma grande família em que os astros correspondem aos homens livres cujas ações são *ordenadas* de maneira inflexível, e os seres sublunares correspondem aos escravos e aos animais domésticos. Logo, é instrutivo observar como os intérpretes mais eminentes tentaram vencer o inevitável sentimento de desconforto que toma conta de nós, modernos, quando devemos conciliar de uma só vez a ideia - incontestável - de que Aristóteles é um dos maiores pensadores da história da humanidade e, entretanto, se empenha em elaborar uma argumentação complexa para defender uma instituição que nos parece espontaneamente tão injustificável e tão obsoleta que seria

até mesmo enfadonho discuti-la.

Isso é justamente o que tentou Jacques Brunschwig num artigo publicado na revista *Cahiers philosophiques* (de setembro de 1979). Os textos da *Política* parecem de uma limpidez perfeita: após ter lembrado que "todos os seres, desde o primeiro momento de seu nascimento, estão por assim dizer marcados pela natureza, alguns para mandar, outros para obedecer", Aristóteles define os escravos "naturais" (os que não estão reduzidos a esse estado por circunstâncias da guerra) da seguinte maneira: "Todos os que diferem dos outros, tanto quanto o corpo difere da alma e tanto quanto o animal difere do homem, todos eles são escravos por natureza e o melhor para eles é estarem submetidos a esse gênero de autoridade". Na hierarquia dos seres, eles se situam, portanto, a meio caminho entre o homem e o animal: "Toda a diferença entre eles e os animais é que estes últimos não participam de modo algum da razão, sequer têm sentimento e obedecem apenas às suas sensações. De resto, o uso de escravos e animais é aproximadamente o mesmo e deles se auferem os mesmos serviços para as necessidades da vida". A preocupação de Brunschwig é aqui pedagógica: como fazer que jovens que abordam o estudo da filosofia compreendam que devam conter o primeiro reflexo, de rejeição, e suspender o julgamento para dar tempo à reflexão? Pois esses textos são mais complexos do que parecem, e é este o desafio a ser aceito: eles de modo algum se reduzem a uma justificação "ideológica" do estado de fato existente.

Eis o principal argumento de Brunschwig, que nos leva ao cerne da concepção grega da hierarquia e, por isso mesmo, da excelência: o "estado de fato" (a realidade da escravidão empiricamente constatada) é enganoso. Com efeito, Aristóteles insiste neste ponto: a natureza "pode imprimir a liberdade e a servidão até nos hábitos corporais", de modo que vemos, por exemplo, "corpos robustos bem talhados para carregar fardos", ao passo que outros, "mais esguios e mais destros, parecem bons unicamente para a vida política". A natureza, porém, também nos pode enganar, pois "com frequência ocorre o contrário: brutos têm as

formas exteriores da liberdade e outros, sem ter a aparência correspondente, têm apenas a alma livre". O mesmo ocorre se nos interrogarmos sobre a hereditariedade da virtude e da nobreza: ela está longe de estar sempre garantida. Nestas condições - assim prossegue o raciocínio de Brunschwig -, "talvez haja escravos por natureza e homens livres, mas que bela situação, se somos incapazes de saber quais o são e não temos nenhum direito de supor que sua situação real corresponda à situação natural". Não podemos, pois, tomar o aristotelismo como ideologia de legitimação da ordem estabelecida, já que, muito pelo contrário, ao salientar que os fatos não coincidem com o direito (com a natureza), Aristóteles só pode instilar a dúvida junto aos que possuem escravos.

Não discutirei aqui a validade da análise de Brunschwig. Teríamos até motivos para temer que sua defesa se volte contra si mesma, quando a contragosto sugere a conclusão de que enfim conviria harmonizar o fato e o direito, de modo que a hierarquização da ordem social já não merecesse a menor crítica, uma vez que cada qual ocuparia de facto o lugar que lhe caberia segundo a natureza. Em contrapartida, é importante observar que essa afirmação lança luz, de modo perfeito, sobre o abismo que separa a concepção grega da hierarquia da concepção vigente nas sociedades modernas. Que o direito e o fato não se unam na realidade empírica da escravidão, é uma coisa. Isso não impede que existam escravos e homens livres por natureza e que o ideal seja que os primeiros obedeam e que os segundos mandem. Em outras palavras, as hierarquias modernas são hierarquias vazias a priori; em princípio, senão de fato, qualquer indivíduo tem o direito de ocupar qualquer lugar na hierarquia social e política; ninguém está excluído ou é eleito em função de uma suposta natureza. Pelo contrário, no universo antigo, as hierarquias estão em princípio cheias e é somente de fato que podem ser, se pudermos dizer, "mal preenchidas".

Assim, direito e fato ocupam lugares inversos nos dois universos e é a partir disso que convém pensar as noções de igualdade e diferença: mesmo se conseguíssemos mostrar de maneira convincente que o

mundo dos Antigos era de fato mais igualitário do que o dos Modernos (Arendt sugere em algum lugar que a situação do escravo é melhor, no final das contas, que a situação dos apátridas de hoje, e Michel Villey não hesitava em retomar o mesmo argumento a propósito da condição operária), de qualquer modo, as desigualdades que aí reinam estão inscritas na natureza dos indivíduos e, como tais, são insuperáveis: ninguém jamais se eleva acima da natureza e a definição de cada um constitui por assim dizer uma prisão de que não poderia fugir. Inversamente, quando reprovamos às sociedades democráticas o "formalismo" da igualdade que proclamam e assim visamos a edificação de uma real igualdade de oportunidades, nada mais fazemos, na verdade, do que prosseguir na lógica da igualdade moderna: é porque os homens, de direito, são iguais que o fato deve um dia acabar juntando-se ao que aparece então como um ideal.

Por estar baseada em certa cosmologia natural, na referência a uma ordem do mundo, um cosmos, a visão moral dos gregos culmina no conceito de excelência. Para ir direto ao essencial, definiremos a excelência como perfeição, isto é, como a realização, para cada ser, do que constitui sua natureza e com isso aponta sua função. Esta é a razão pela qual a *Ética* a Nicômaco só pode começar por uma reflexão sobre a finalidade própria do homem entre os outros seres: "Efetivamente, assim como para um flautista, um escultor ou um artista qualquer, e em geral para todos aqueles que têm uma função ou uma atividade determinada, é na função que reside, segundo a opinião corrente, o bem, o 'êxito', também podemos pensar que o mesmo se passa com o homem, se é verdade que existe certa função especial para o homem" - o que não deixa dúvida alguma, evidentemente, tamanho seria o absurdo de se pensar "que um carpinteiro ou um sapateiro tenham uma função e uma atividade a exercer, mas que o homem não tenha nenhuma e a natureza o tenha dispensado de toda obra a realizar" (1197 b 25).

Portanto, aqui é a natureza que fixa a finalidade do homem e assim dá sua direção à ética. Isto não

significa que, na realização da tarefa que lhe é própria, o homem não encontre dificuldades, que não tenha necessidade de exercer sua vontade e suas faculdades de discernimento: com a ética ocorre, porém, o mesmo que com qualquer outra atividade, por exemplo, o aprendizado de um instrumento musical. É preciso exercício para se tornar excelente, mas principalmente talento: mesmo não excluindo certo uso da vontade, apenas um dom natural pode indicar o caminho a ser seguido e permitir superar as dificuldades de que está chelo (é nesta perspectiva que devem ser lidos os textos de Aristóteles sobre a "deliberação" e não como prefiguração de uma teoria moderna do "livre arbítrio").

Esta é também a razão pela qual a virtude, a "justa medida" ou "mediania", ainda coincide com a excelência. Se se trata de realizar com perfeição nossa destinação natural, é claro que ela só pode se situar numa posição mediana; a coragem mantém-se à distância tanto da covardia quanto da temeridade, de sorte que neste caso a justa medida não tem nada a ver com uma posição "centrista", trivialmente moderada. De um ponto de vista ontológico ("na ordem da substância", como diz Aristóteles), ela é certamente uma mediania: o ser que realiza perfeitamente sua natureza ou sua essência afasta-se igualmente dos extremos que, por estarem no limite de sua definição, confinam com a monstruosidade. Por isso mesmo, porém, "na ordem da excelência e do perfeito, a virtude é um ápice" (1107 a 5).

Talvez seja possível avaliar o que tal ética pode ter de estranho aos olhos das concepções modernas se compreendermos que ela permite falar de um cavalo ou de um olho como "virtuosos". Devemos então observar que toda virtude, para a coisa de que ela é a virtude, tem como efeito ao mesmo tempo pôr essa coisa em bom estado e permitir-lhe bem realizar sua obra própria: por exemplo, a virtude do olho torna o olho e sua função igualmente perfeitos, porque é pela virtude do olho que a visão se efetua em nós como deve. Da mesma maneira, a virtude do cavalo torna um cavalo ao mesmo tempo perfeito em si mesmo e bom para a corrida, para levar seu cavalei-

ro e enfrentar o Inimigo" (1106 a 15). O ser virtuoso é aquele que funciona bem, até mesmo excelentemente, segundo sua natureza e sua função. Numa tal visão da ética, a questão dos limites recebe uma solução "objetiva": é na ordem das coisas, na realidade do mundo que convém achar seu rastro, assim como o fisiologista, ao compreender a finalidade dos órgãos e dos membros, percebe igualmente dentro de que limites devem exercer sua atividade. Toda a dificuldade, para nós Modernos, vem de que tal leitura cósmica se tornou impossível, muito simplesmente porque faltam o cosmos a escrutar e a natureza a decifrar.

2. O MÉRITO DEMOCRÁTICO

Não voltarei a tratar aqui das causas desse desaparecimento, que se atém inteiramente à passagem "do mundo fechado ao universo infinito", tão bem descrita por Koyré. Analisei em outro lugar o que tal subversão pôde significar na esfera do direito¹. Do ponto de vista de uma história da subjetividade, foi o surgimento, com Rousseau, de uma nova representação do homem que modificou completamente os dados do problema ético: desde que o humano se define pela "perfectibilidade", pela liberdade entendida como capacidade de se furtar a toda determinação natural ou histórica², findou o "funcionalismo" dos Antigos. A idéia de uma teleologia natural perde sua significação se o homem é o único ser desprovido por essência de toda função própria. Se ele é "nada", como já escreve Fichte na trilha de Rousseau, se não possui nenhuma "natureza" onde se possa decifrar al-

1. L. FERRY, *Philosophie Politique*, vol. I: *La Nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes*.

2. Cf. L. FERRY e A. RENAULT, *Heidegger et les Modernes*, último capítulo.

guma "missão", a atividade virtuosa cessa de poder ser pensada em termos de finalidade e a questão dos limites torna-se de novo problemática: na ausência de toda referência "objetiva" a um cosmos, a uma ordem natural que transcenda e englobe os indivíduos, vemos realmente com dificuldade o que permita refrear sua liberdade infinita. Ao menos é esse o desafio a que deve responder a moral dos Modernos.

Isto significa que lhe é preciso, aqui como acolá, "fundamentar a transcendência na imanência", buscar no próprio sujeito e não mais em uma ordem externa os meios - as "razões" - de uma limitação que deve agora ser pensada como *autolimitação*, como *autonomia*. A questão do que é próprio do homem - da definição do sujeito humano - mostra-se inseparável da questão dos fins do homem e dos limites no interior dos quais deve conter suas ações. Compreenderemos, assim, que ali onde a ética dos Antigos partia de uma reflexão sobre a *finalidade* natural do homem, a ética dos Modernos começa por uma teoria da "boa vontade", da vontade livre e autônoma.

Tal ponto de partida conduz a duas direções, tanto uma como outra radicalmente contrárias à moral antiga: de um ponto de vista *subjetivo*, trata-se de saber quais disposições de espírito são dignas de serem consideradas virtuosas; encontramos nesta vertente a problemática da ação *desinteressada*, portanto, de algum modo, contrária à *natureza* sensível do homem; de um ponto de vista *objetivo*, convém determinar, entre todos os fins que uma vontade livre pode se propor realizar, quais são os fins propriamente "morais"; então, é com a questão da universalidade, como nova forma do bem comum ou do "interesse geral", que nos confrontamos. Retomemos sucintamente esses dois aspectos para ver como se opõem diametralmente ao aristotelismo.

Subjetivamente - em vista das *intenções* que podem animar uma atividade qualquer -, a "boa vontade" define-se como vontade "desinteressada". Por razões que Kant analisa metodicamente na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, há para os Modernos um consenso de que só a ação desinteressada

da pode ser considerada verdadeiramente moral. É esse o significado da famosa distinção estabelecida por Kant entre "legalidade" e "moralidade". Posso sempre conformar-me a uma lei (a proibição do roubo, no exemplo dado na *Fundamentação*) por *interesse*: no caso, por medo de ser detido ou preso - mas é claro que poderíamos dar outros exemplos onde o interesse seria "positivo" e estaria baseado na esperança de uma recompensa e não no temor de uma punição. Do ponto de vista que nos ocupa aqui, realmente é claro que as duas motivações são equivalentes, já que ambas são "interessadas". Assim, minha ação é sem dúvida *legal* (*gesetzmässig*: isto é, literalmente, "conforme à lei"), mas todos admitirão que ela não tem nada de virtuosa. Sem sequer refletir, associamos a idéia de virtude à idéia de *esforço* e o *mérito*, para nós, supõe de algum modo uma luta da vontade contra seus próprios interesses, contra o *egoísmo*. A ação moral deverá, pois, quanto a suas motivações, ser efetuada por puro respeito à lei.

Compreendemos então que só a boa vontade possa ser propriamente chamada moral: os talentos, que são dons *naturais*, não têm nenhum valor ético por si mesmos. A inteligência, a força, a beleza e até mesmo a coragem podem ser postos a serviço não somente de nossos interesses egoístas, mas também do crime (da ilegalidade). Avallamos aqui o quanto estamos nos antípodas da idéia de excelência: a virtude, longe de se basear no aperfeiçoamento dos dons naturais, na realização de uma função conforme à natureza específica do homem, torna-se para os Modernos uma luta contra a naturalidade em nós, uma capacidade de *resistir* às inclinações de nossa natureza egoísta.

A extraordinária força da ética kantiana vem do fato de que nenhum de nós é completamente capaz de pensar em termos diferentes. Nunca pude encontrar, dentre os que se dizem antikantianos (sejam eles espinosistas, materialistas, fenomenólogos ou partidários de uma ética à antiga) um Moderno que fosse capaz (ainda que só em palavras, e mesmo assim!) de se abster completamente do conceito de mérito. Expulso pela porta da filosofia, ele sempre volta pela ja-

nela da vida cotidiana e dos juízos de valor anódinos que esta sempre nos faz proferir fora do controle exercido pelo conceito. E, queiramos ou não, a noção de mérito só tem sentido numa óptica moderna. Se refletirmos o suficiente, veremos com efeito que ela pressupõe sempre a idéia de liberdade como poder de resistir à natureza em nós, *portanto como faculdade de agir de maneira desinteressada*. Tornou-se para nós praticamente impossível considerar, por exemplo, que o fato de ser grande, forte, belo, hábil nas atividades do corpo ou mesmo do espírito seja propriamente falando uma virtude - por mais extraordinário que seja o poder de sedução que tais qualidades possam às vezes exercer sobre nós, ou até o sentimento de admiração real que despertam. Pois a sedução, para nós, Modernos, já não diz respeito à ética mas sim à estética.

De um ponto de vista subjetivo, a moral do mérito é portanto uma moral do *dever*: já que não mais se trata, como para os Antigos, de realizar nossa natureza, mas sim de, no mais das vezes, opormo-nos a ela, as regras impõem-se quase sempre sob a forma de *imperativos*. A exigência moral toma a forma de um "deves!" ou de um "é preciso!". Ainda convém precisar em que sentido consistem, *objetivamente*, quanto ao conteúdo preciso, os fins que se impõem a nós deste modo. Esta é a segunda vertente da reflexão moderna sobre a ética. Não se trata simplesmente de ser capaz de ser desinteressado, de ter desapego por sua natureza egoísta: também é preciso indicar em que direção deve efetuar-se essa separação de si mesmo. Se a ação virtuosa é subjetivamente desinteressada, qual é o seu *objetivo*?

O termo possui, como todos sabem, uma dupla significação - em que entra em jogo a noção contemporânea de "razão objetiva", cuja origem remonta ao kantismo. O objetivo é a *meta*, mas também o que não é subjetivo, o que *não vale simplesmente para mim, mas também para os outros*. O bem comum é portanto um objetivo no duplo sentido - o que exprime à sua maneira a doutrina kantiana dos Imperativos, com seus três níveis: a habilidade, a prudência e a moralidade. Passando de um a outro grau, sublimos

ao mesmo tempo na escala dos fins e na escala da objetividade. Os imperativos da habilidade, com efeito, refletem-se apenas nos meios. São ainda meramente técnicos ou instrumentais. Dizem somente: "Se você quer um fim X, faça Y", sem se preocupar nem um pouco em saber se esse fim *deve ou não* ser perseguido, se supera ou não a esfera de meus interesses estritamente egoístas. A habilidade corresponde para Kant à moral de Epicuro ou ao utilitarismo: os "objetivos" que ela permite atingir ainda permanecem, se ousarmos dizer, completamente *subjetivos e particulares*.

Com a prudência - que traduz a *phronêsis* aristotélica -, sublimos um grau na escala da objetividade: os fins que persegue o prudente são comuns à humanidade e não específicos a este ou aquele indivíduo isolado, como podem ser os fins da habilidade. O exemplo típico é aqui a saúde que cada um - à exceção do suicida - só pode desejar, *pelo menos enquanto o homem é também um animal cujo corpo deve ser cuidado*. A prudência atinge a esfera do geral ou, como se diz tão bem, a esfera do "senso comum". Porém, ainda não se eleva à universalidade rigorosa que caracteriza os fins da moralidade. A prova disso é que, se a moral o exigir, é preciso saber ser "imprudente": o sacrifício livremente consentido não poderia ser excluído da ética moderna.

Portanto, é com os fins da moralidade que ingresamos na esfera da objetividade verdadeira. Aqui, as metas de nossas ações se impõem a nós como uma lei universal, válida absolutamente para todos. Porém, como essa lei, enquanto lei da razão, é *nossa lei* e por conseguinte enquanto há *autonomia* (o que não seria o caso numa visão religiosa da ética), podemos dizer que aqui a transcendência está fundada na imanência: é, por assim dizer, em nós que devemos encontrar as razões - de fato: A Razão - de deixarmos de lado nosso interesse pessoal. O mérito está ligado a essa tensão interna entre o particular dos desejos egoístas e o universal da lei, cujo triunfo é consagrado pela virtude.

Os dois momentos da ética moderna - a intenção desinteressada e a universalidade do fim escolhido -

conciliam-se na definição do homem como perfectibilidade ou como nada. É nessa antropologia filosófica que eles encontram sua origem última: a liberdade é antes de mais nada a capacidade de agir fora da determinação dos interesses "naturais", isto é, particulares; e, mantendo distância do particular, é rumo ao universal, portanto rumo à consideração do outro homem, que nos elevamos.

Se a excelência é essencialmente aristocrática, o mérito, em contrapartida, é de inspiração democrática: como ele se situa num registro diferente do registro dos talentos inatos, ninguém está *a priori* desprovido dele. Requer "somente" a boa vontade. Para os Modernos, o escravo que Aristóteles teria declarado "natural" pode ser virtuoso, tanto quanto seu senhor, senão mais do que ele. E de acordo com um dos mais célebres exemplos da ética kantiana, mesmo a criança possui luzes suficientes para saber onde está o mal - o que, por razões evidentes, a moral de Aristóteles excluía em termos formais.

3. A AUTENTICIDADE CONTEMPORÂNEA

E sforço, mérito, dever, imperativo, respeito, lei, virtude - os termos em que se formula a ética moderna são eloqüentes: dizem suficientemente o quanto é difícil a realização do ideal moral, ou até o quanto é *absorvente* para o sujeito que se dobra a ele. O cosmos hierarquizado a que se referia a virtude antiga certamente desapareceu e o mundo substancial se retirou. A reflexão dos Modernos permaneceu do mesmo modo vinculada à ideia de uma transcendência da lei relativamente aos desejos do indivíduo, e a razão prática, embora esteja por assim dizer "em nós mesmos", permanece, por sua universalidade e por seu estatuto transcendental, exterior ao

homem empírico. A idéia de autonomia supõe sem dúvida que a lei é *minha lei*, mas não anula a distância que separa o *autos* e o *nomos*, o si e a norma. A ética não se confunde com uma psicologia, tampouco com essa sociologia dos costumes que levará muitos de nossos contemporâneos a considerarem toda norma como um produto histórico relativo ao estado de uma sociedade determinada.

Tudo indica que assistimos, de um tempo recente para cá, a uma mutação ligada ao formidável avanço do individualismo democrático. Nos Estados Unidos e na França, excelentes estudos mostraram como, em particular desde os anos 60, as ideologias hedonistas e narcisistas se apoderaram das questões morais tradicionais. Se quiséssemos organizar a ficha catalográfica a respeito, a palavra-chave já não seria excelência, menos ainda mérito, e sim, sem sombra de dúvida, *autenticidade*. Sem retomar aqui essas análises, podemos lembrar sucintamente a dupla tendência que caracteriza no plano ético o individualismo contemporâneo.

O essencial, antes de mais nada, já não está no confronto com normas exteriores imponentes, mas sim em chegar à expressão de sua própria personalidade, ao desabrochar de si mesmo. Lembremo-nos da fórmula de Bell, cuja conclusão e justeza forçam a admiração: "Hoje, a psicologia substituiu a moral e a ansiedade tomou o lugar da culpabilidade". Quando se desvanece a noção de transcendência, quando, conseqüentemente, se pretende ficar só diante de si mesmo, o dilaceramento e o mal-estar existenciais só podem, efetivamente, ser interpretados em termos de "conflitos psíquicos": está enfim garantida a vitória do terapêutico sobre o religioso.

Por outro lado, a ética da autenticidade compensa o narcisismo do "be yourself" por um aumento da tolerância e do respeito do *Outro*. A "alteridade", em nossos dias, tornou-se o mais seguro de todos os valores, a palavra de ordem incontornável e incontestável. É significativo a este respeito que o discurso declarativo dos direitos do homem, que, na origem, não podemos esquecer, era a expressão mais acabada do universalismo "geométrico" dos revolucionários, se torne

hoje sinônimo de "direito à diferença". Certamente, a revolução emancipou os judeus e lutou contra a escravidão. Ainda é preciso lembrar que ela o fez em nome dos princípios e em virtude de uma ideologia *assimilacionista*, de modo algum por respeito a essa *pluralidade das culturas* cuja idéia sem dúvida jamais passou por nenhuma cabeça jacobina.

Não retornarei aqui aos impasses a que muitas vezes conduziu (mas nem sempre) a ética da autenticidade - em particular quando assume a forma do relativismo cultural ou desse anti-racismo "diferencialista" cujas armadilhas começam a ser visíveis³. À guisa de conclusão, gostaria apenas de chamar a atenção para uma grande dificuldade na qual, queiramos ou não, essa ética nos mergulha a todos.

Com ou sem razão (creio: mais com razão do que sem...), o que designei aqui como a ética dos Modernos não abandonou o projeto de responder à questão dos limites: embora não mais se situem num cosmos transcendente, e sim na razão do sujeito, esses limites não deixam de ser absorventes, tanto no plano moral quanto no jurídico. O princípio de *autolimitação*, segundo o qual minha liberdade acaba onde começa a de outrem, e o princípio da universalidade da lei fornecem, o que quer que pensem os neotradicionalistas heideggerianos ou tomistas (para não falar dos integristas), indicações gerais que podem - pelo menos é esta a aposta dos Modernos - particularizar-se em todos os casos concretos, mediante a organização de discussões públicas indispensáveis ao esclarecimento dos compromissos justos. Com a ética dos contemporâneos e a sacralização do autêntico como tal, toda a dificuldade reside no fato de que a referência à *idéia mesma de limite* parece esfumar-se, deslegitimada pela exigência imperiosa do desabrochar individual e do direito à diferença. Se é "proibido proibir", o dogmatismo se torna o pecado supremo e tende a se confundir com o que os Modernos justamente consideravam como verdade da razão. O ódio ao racionalismo floresce sobre a ética da auten-

3. Temos sempre de remeter ao belo livro de Pierre-André TAGUIEFF, *La Force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte.

tividade, e sua crítica, que foi até recentemente o apanágio da filosofia contemporânea, encontra ecos mesmo no universo dos cientistas - como atesta o sucesso dos ensaios de epistemologia fadados a espezinhar alegremente a razão.

É esta, no fundo, a tese que queríamos defender em *Pensamento 68* quando, distinguindo "autonomia" e "independência", escrevíamos que "o sujeito morre com o advento do indivíduo". Tratava-se de salientar a correlação estreita e paradoxal que une as desconstruções da razão, portanto da subjetividade moderna, ao universo liberal em que o pleno desabrochar do individualismo exige o estabelecimento de ideologias relativistas, segundo as quais não existem fatos, mas apenas interpretações.

Estaríamos enganados, no entanto, se forçássemos a mão e transformássemos em verdadeira antinomia a oposição entre o sujeito moderno e o indivíduo contemporâneo, se agíssemos como se a idade de ouro do Iluminismo se esfumasse por trás do inexorável declínio a que estaria condenado o ocidente desde que se abriu "a era do vazio". A história da estética ensina-nos, e esse ensinamento, creio eu, vale também para a ética, que o retraimento do mundo não é sinônimo de decadência. Ele abre novos horizontes que teríamos todo o interesse em conhecer melhor antes de ceder a essa facilidade em que se transformou o neoconservantismo. Nada garante que sejam idílicos, mas nada prova, tampouco, que nos atraiam de modo inelutável para novas formas de totalitarismo. Aqui não há lugar para a indignação: pelo menos não antes de que a compreensão do que é venha em último caso a justificá-la. Ora, não vejo que essa tarefa tenha sido realizada hoje por quem quer que seja.

É inegável que o progresso das ciências e das técnicas, em particular no domínio da vida, levante em termos inéditos e urgentes a questão dos limites. É mais do que provável que a ideologia individualista pouco nos predisponha a dar a essa pergunta respostas acabadas e que tal indecisão dê lugar à dura lei do mercado. Em compensação, e isto por duas razões que devemos precisar, é mais do que duvidoso

que isso seja a expressão de um mal radical cuja simples visão nos deveria incitar a suspender nosso juízo crítico, a questionar o humanismo jurídico em proveito de um retorno a formas tradicionais de pensamento.

Em primeiro lugar, não é certo que a continuidade entre humanismo e individualismo seja perfeita e, por isso, seja legítimo concluir de uma condenação do individualismo uma condenação do humanismo: tanto no plano da estética como no plano da ética, é crucial distinguir tão cuidadosamente quanto possível entre o moderno e o contemporâneo. A não ser que se queira radicalizar uma leitura heideggeriana da história, é preciso admitir que, de Kant a Nietzsche, as rupturas são pelo menos tão importantes quanto as continuidades.

Em segundo lugar e principalmente: é preciso evitar investir imediatamente um juízo de valor na distinção assim operada entre autonomia do sujeito e independência do indivíduo. Pois este último, embora não vise à autonomia moral que se atribui ao sujeito, não é redutível apenas às atividades de consumo. *Entre a animalidade do ciclo da vida e a ação virtuosa pela qual pretendemos alcançar a autonomia, existe toda uma esfera de atividades intermediárias, cujo modelo é fornecido pela estética e que põem ao alcance da individualidade formas de expressão de grande fecundidade.* Se desdenharmos essa observação, correremos o risco de ocultar muito simplesmente a esfera da cultura, de sorte que não estamos de modo algum frente a uma opção binária de vida, a favor ou contra a lei transcendente, a favor ou contra a immanência da vida etc. O que é inédito na era contemporânea é o fato de que as três idades da ética, que parecem, no entanto, antitéticas, não se anulam entre si: a exigência de autenticidade não implica um retraimento total e definitivo dos princípios de excelência ou de mérito. Pelo contrário, assistimos hoje, se não me engano, a um retorno do princípio de excelência no interior do universo democrático, ao passo que o princípio meritocrático, por seu lado, nunca deixou realmente de agir. Mais e mais, com efeito, a autenticidade tende a ser valorizada apenas quando vem acompanhada quer da coragem da virtude,

quer de um poder de sedução, portanto, quando é a autenticidade de uma riqueza interior cuja manifestação provoca o assentimento ou a admiração de outrem. A expressividade pela expressividade já não tem boa bilheteria e o discurso contra a sociedade do espetáculo torna-se uma ideologia dominante mesmo quando, seguindo neste aspecto as receitas mais correntes no meio da *intelligentsia*, procura ser mais subversivo do que nunca.

Dizer que o indivíduo não é apenas autonomia (moralidade moderna), nem apenas independência consumidora (autenticidade contemporânea) é o mesmo que evocar uma das significações mais profundas da noção de individualidade: não nos esqueçamos de que o indivíduo é antes de tudo um ser indivisível, átomo que, por ser único, se distingue de todos os outros. Ninguém poderia distinguir-se pela simples afirmação de sua independência e de sua ipseidade. Segundo uma argumentação cujo modelo é fornecido pela *Fenomenologia do Espírito*, pela dialética da certeza sensível, a exacerbação do particular nu inverte-se em seu contrário e soçobra na banalidade do universal abstrato. Somos todos indivíduos, "eus" aqui e agora, e não é essa "particularidade" que nos diferencia uns dos outros. Menos ainda nossa capacidade de consumir os produtos da natureza ou da sociedade. No espaço de reflexão aberto pela *Crítica da Faculdade de Julgar* e retomado pelo romantismo alemão, a individualidade verdadeira só poderia residir na síntese de uma particularidade concreta com o universal. É preciso, para que o indivíduo apareça como tal, que ele esteja ao mesmo tempo enriquecido por um conteúdo singular porém generalizável. A este preço, e somente a este preço, a exigência de autenticidade pode ser mantida. O individualismo assemelha-se então a esse ideal em que a estética hegeliana designava o ápice da arte. Entendida neste sentido, ela não se reduz em nada a não importa o quê do consumismo, a essa liberdade arbitrária que consiste em fazer "o que se quiser".

Esclarecida pela história da estética, a reflexão ética hoje já não pode passar sem essa tríplice dimensão da excelência, do mérito e da autenticidade.

Cada exigência delinea os contornos de uma teoria geral dos limites que precisaremos nos resolver a pensar fora dos quadros de uma cosmologia, se quisermos nos manter à altura do desafio lançado pelo retraimento do mundo e não ceder às miragens da Tradição perdida.

ANEXOS

ANEXO I

A FENOMENOLOGIA DE LAMBERT

APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO DO PRIMEIRO E ÚLTIMO CAPÍTULOS

A *Fenomenologia* de Lambert, como também a *Aesthetica* de Baumgarten, tem por objeto uma ordem de realidade que se mantém a igual distância do verdadeiro e do falso: "Efetivamente, não devemos simplesmente opor o verdadeiro ao falso, mas também se encontra em nosso conhecimento um meio intermediário entre essas duas possibilidades, meio este a que chamamos aparência" (§ 1). Entretanto, é claro que da aparência ao erro existe apenas um breve passo, já que no mundo da aparência, como já escrevia Lambert em um trabalho de 1759 consagrado à perspectiva, "as coisas visíveis se apresentam ao olho de modo muito diferente do que são na realidade" - tema que será retomado alguns anos depois pelo § 1 da *Fenomenologia*: a aparência é "a razão pela qual nos representamos com muita frequência as coisas de modo diferente do que são e pela qual se torna fácil tomar o que parecem ser pelo que são realmente /.../. A teoria da aparência e sua influência sobre a exatidão e a inexactidão do conhecimento humano constituem parte da ciência fundamental a que chamamos fenomenologia" (§ 1).

Para Lambert, como para toda a tradição filosófica desde Platão, a noção de aparência é equívoca: designa tanto o simples *aparecimento* da coisa como também sua *deformação*, tanto a *manifestação* como a *ilusão*. No primeiro caso, a aparência não se contrapõe à realidade; é mesmo a única via de acesso ao real. No segundo, pelo contrário, ela nos

afasta do real: "A aparência tem numerosos graus /.../. Em seu primeiro grau, a coisa é percebida exatamente tal como é; por conseguinte, aparência e verdade coincidem /.../. A partir desse primeiro grau, começam aqueles em que a coisa é diferente da aparência e as representações provenientes de outras fontes além dos meros sentidos e de seus nervos se misturam à sensação e modificam a imagem da coisa..." (§ 44).

A tarefa da fenomenologia será, por conseguinte, dupla: quando a aparência for apenas uma mera manifestação não deformada da coisa, tratar-se-á somente de lançar luz sobre as leis que garantem a constância dessa aparência, sua identidade através de suas diferentes ocorrências. Em contrapartida, quando a aparência for deformação, a fenomenologia deverá determinar as fontes da alteração, a fim de eliminá-la - isso porque a classificação das diferentes fontes e das diversas espécies de aparência mostra-se decisiva, sendo objeto do primeiro capítulo da *Fenomenologia*.

Limitar-me-ei a indicar os princípios dessa classificação na medida em que permitem compreender em que medida a *Fenomenologia*, enquanto teoria do sensível, vai também abrir uma brecha no sistema leibniziano-wolffiano e manifestar a necessidade de se levar em conta o conhecimento *finito* ou "estético".

Em virtude do princípio de razão, Lambert admite que toda modificação na aparência das coisas deve provir de uma fonte particular. Ora, só existem três fontes possíveis de aparência:

- a *aparência objetiva*, que provém de uma mudança real no objeto;
- a *aparência subjetiva*, que provém de uma mudança nas faculdades receptivas do sujeito (por exemplo, sob a influência das paixões, da doença etc.);
- a *aparência relativa*, que apresenta ela própria uma dupla face: quando nem o objeto nem o sujeito mudam, as modificações da aparência só podem provir de sua relação. Esta é a aparência relativa propriamente dita. Porém, também é possível que o objeto e os sentidos mudem ambos, ao passo que a

aparência permaneça estável.

Na realidade, as duas primeiras fontes de aparência nunca são estritamente separáveis (§ 31). A aparência subjetiva sozinha seria uma imagem vazia e a aparência objetiva é apenas uma abstração: "Sem um ser pensante, sempre lhe faltaria o que a constitui como aparência". Ainda é preciso acrescentar que a aparência pode ser "patológica" (Lambert diz igualmente "orgânica") ou "física" (§ 20): a aparência patológica (ou orgânica) é a aparência que não é suscitada por nenhum objeto exterior, como nas alucinações. Constitui, pois, um caso extremo da aparência subjetiva. A aparência física, pelo contrário, tem por origem um objeto exterior; portanto, jamais pode ser totalmente subjetiva. Por fim, Lambert denomina "aparência idealista" a aparência que resulta da negação, por parte da filosofia, da própria distinção entre aparência orgânica e aparência física.

Assim definida, a aparência se encontra em cinco domínios principais que são objeto do primeiro capítulo (cuja tradução integral se encontra neste livro): tanto a "*aparência hermenêutica*", que diz respeito à interpretação dos signos, das falas e dos escritos de outrem quanto a "*aparência semiótica*", que concerne "ao emprego dos signos em geral", serão no essencial tratadas na terceira parte do *Neues Organon*, intitulada "Semiótica ou Teoria da Designação dos Pensamentos e das Coisas". (Lambert não se contentou em ser o autor da primeira "fenomenologia": foi também o autor da primeira "semiótica".) A "*aparência sensível*", como o nome indica, é a aparência que se manifesta na ordem da sensibilidade. A "*aparência psicológica*" concerne às faculdades do espírito, salvo o entendimento e a razão, que, segundo Lambert, fíei neste ponto à tradição leibniziana, não podem, enquanto tais, estar na origem de uma aparência (§ 19). Ela provém, no mais das vezes, das lacunas da consciência e da influência da imaginação sobre o conhecimento. Por fim, a "*aparência moral*" resulta, no essencial, da influência das paixões sobre o conhecimento. Ela é, pois, no mais das vezes, subjetiva.

Essas classificações parecerão sem dúvida muito formais e escolásticas. E o são, efetivamente, em grande

parte. Seria vão negar a fraqueza de alguns trechos da *Fenomenologia*. Não é esse o interesse da obra, e sim o projeto geral que Lambert esboça nos §§ 4 e 266 (ver infra) com referência à *óptica* e à *perspectiva*: com efeito, a *Fenomenologia* pretende ser, ao mesmo tempo, uma *óptica* e uma *perspectiva* "transcendentes". O significado dessa fórmula pode ser explicado de modo simples: graças à descoberta das leis da *óptica*, os cientistas conseguiram superar o *estádio* da *aparência* para *aceder* à *verdade*: conhecemos, por exemplo, a lei da *refração* de um ralo luminoso num líquido e, graças a esse conhecimento científico, podemos corrigir a *aparência* sensível e alcançar a *verdade*. A principal aplicação da *óptica* é a *astronomia*, cuja tarefa consiste em remontar do movimento aparente dos planetas, único visível, para chegar a seu movimento real. A *fenomenologia*, em sua primeira vertente, deverá inspirar-se na *óptica*, tomá-la como modelo e, generalizando-a, "estendê-la ao domínio do pensamento", deslocamento fácil, na verdade, já que, "no que concerne ao domínio do pensamento, já estamos há muito habituados a utilizar os conceitos de 'ponto de vista' e de 'lado', assim como atribuímos por assim dizer olhos ao entendimento e estendemos o conceito de *visão* às coisas abstratas" (§ 27).

A *Fenomenologia* será, por conseguinte, uma "*óptica* transcendente", isto é, "*metafórica*" e "*geral*", uma vez que terá com as faculdades intelectuais e morais os mesmos laços que a *óptica* tem com a *visão*: assim como a *óptica* pretende "salvar os fenômenos", dar conta das diversas *aparências* da coisa única, a *Fenomenologia*, como *óptica* transcendente, tentará dar conta do laço que une "no fundo" a *aparência*, introduzida por pontos de vista subjetivos, e a realidade imutável. Ela se ocupará, "de um modo geral, em determinar o que é real e verdadeiro em cada gênero de *aparência*" e, para tanto, destacará "as causas e as circunstâncias particulares que produzem e modificam uma *aparência*, a fim de que se possa deduzir da *aparência* o que é real e verdadeiro" (§ 266).

Como a *Aesthetica* de Baumgarten, a *Fenomenologia* de Lambert pressupõe, pois, uma analogia entre o

mundo sensível e o mundo inteligível. Mas se, enquanto *óptica* transcendente, assume a tarefa tradicional da filosofia platônica e pretende ir da *aparência* ao verdadeiro, enquanto *perspectiva* transcendente adota um percurso inverso e se torna *estética* geral: graças à *óptica*, o pintor (mas, por analogia, também o poeta, o músico, o orador etc.) conhece as leis da *aparência*; ele pode, portanto, utilizar essas leis em *sentido* inverso e, em vez de ir da *aparência* ao verdadeiro, como o cientista, ir do verdadeiro à *aparência*. A *perspectiva* é apenas uma *óptica* invertida: ela permite elaborar um desenho que possui a *aparência* da verdade. É essa concepção da *perspectiva* que se trata de tornar "transcendente", isto é, *metafórica* e *geral*, para aplicá-la, por analogia, em outras artes. Estes são os termos em que Lambert explicita a passagem da *óptica* à *perspectiva*, no último capítulo da *Fenomenologia*, consagrado às questões de *estética*: "Já observamos /.../ que a *fenomenologia*, em seu sentido mais geral, podia chamar-se *óptica* transcendente, uma vez que determina a *aparência* a partir do verdadeiro e, inversamente, o verdadeiro a partir da *aparência*. Isso é o que faz a *óptica* no que concerne ao olho. Porém, ela vai ainda mais longe e proporciona, com a *perspectiva*, os meios de pintar a *aparência* das coisas visíveis ou de desenhar sua forma aparente de tal sorte que o desenho atinge o olho exatamente como os próprios objetos o atingem, quando olhados do ponto de vista conveniente" (§ 266). A *estética* consistirá em tornar geral a *idéia* de *perspectiva*. Dir-se-á, por exemplo, que a regra das três unidades está para o teatro assim como a *perspectiva* está para a pintura: permite proporcionar à ação a *aparência* da verdade, *aparência* que se dissiparia inevitavelmente se representássemos em um mesmo local o que acontece em diversos locais e em um tempo muito curto uma ação que se estende por diversos anos (§ 269). Como a *perspectiva*, a regra das três unidades tem, pois, como principal função permitir a realização do *verossímil*.

Portanto, sob certos aspectos, a *Fenomenologia* pode parecer ser uma teoria geral do classicismo: nela, a arte continua sendo pensada em termos de verda-

de ou, mais exatamente, em termos de apresentação verossímil da verdade. Em seus numerosos escritos matemáticos e estéticos sobre a perspectiva, Lambert condena as "paisagens", que são apenas "Invenções de desenhistas /.../ delineadas segundo uma mera olhadela, sem regra nem compasso", não "representam a bem dizer absolutamente nada", são apenas puro "remendo" (*Flickwerk*) e, por essa razão, só podem agradar aos "ignorantes". Lambert destaca então, de modo muito clássico: "Em situação muito diferente se acha uma paisagem que é desenhada segundo as regras da perspectiva. Visto que nesses desenhos se utilizam a regra e o compasso em vez da mera olhadela, o pintor está seguro quanto à exatidão absoluta do desenho. Passará pelo exame mais rigoroso dos especialistas e mesmo os que não são especialistas sentirão prazer /.../ na naturalidade que reina necessariamente no desenho inteiro /.../. Seria preciso dizer aos pintores que não façam remendos (*Flickwerke*) quando, por exemplo, desenhavam paisagens e que ajam de modo que suas paisagens não sejam diversas paisagens, mas sim uma única paisagem"¹, o que somente a conformidade às leis da perspectiva pode garantir.

Entretanto, como foi o caso da *Aesthetica* de Baumgarten, seria redutor ver na *Fenomenologia* apenas uma teoria geral do classicismo. O próprio título atesta um interesse pelo mundo sensível, especificamente humano, que não poderíamos explicar dentro do quadro do racionalismo clássico: assim como Baumgarten, Lambert parte da filosofia de Leibniz e de Wolff; porém, igualmente como Baumgarten, conduz aquela filosofia ao seu limite, escolhendo o ponto de vista do conhecimento finito, ao invés do ponto de vista da teologia da harmonia preestabelecida.

Para alicerçar essa tese, é preciso lembrar que de saída, malgrado seu apego aos princípios wolffianos, Lambert considera impossível uma definição da objetividade que não faça intervir a existência de uma coisa em si exterior à representação. Em uma passagem da *Architectonic*, sua obra maior, ele se contra-

1. Cf. J.-H. LAMBERT, *Anlage zur Perspektive*, p. 82 ss.

põe a Wolff e critica como "idealista" a teoria que reduz a verdade metafísica a uma mera ligação das representações. Eis a tradução integral do trecho: "Na metafísica, a verdade metafísica foi definida segundo a ordem que está nas coisas e em suas partes. Vê-se, com efeito, que a verdade lógica deveria ser distinguida do erro e da falsidade, ao passo que a verdade metafísica deveria ser distinguida do sonho. Ora, fizeram com que a diferença entre a verdade metafísica e o sonho residisse essencialmente no fato de que o conteúdo do sonho não possui, nem em si mesmo, nem em relação ao que experimentamos no estado de vigília, essa coerência que teria se fizesse parte do mundo real. Assim, se buscou na ordem perfeita a essência da verdade metafísica e a definiram pela ordem das coisas. Assim, porém, ela ainda não se distingue da verdade lógica, porque também esta possui uma completa harmonia, é inteiramente pensável (*gedenkbar*) e perfeitamente fundamentada e coerente. O que em estado de vigília vemos, percebemos, concebemos e representamos poderia ser considerado pensável e plenamente coerente mesmo se nada de tudo isso existisse. Vê-se, pois, que essa coerência ainda não demonstra totalmente que uma coisa possa existir, embora, seguramente, a existência ou a possibilidade de existir não seja possível sem essa coerência. Vemos com facilidade que ainda é preciso acrescentar o sólido e as forças" (§ 304).

O que Lambert anuncia aqui é a distinção, que logo será central em Kant, entre possibilidade lógica e possibilidade real: a não-contradição e mesmo o princípio de razão (a "coerência") não bastam para definir a possibilidade real ou verdade metafísica: constituem apenas um critério negativo, uma condição necessária, mas não suficiente. E o capítulo X da *Architectonic* não deixará de salientar: "Podemos chamar quanto quisermos de possível o que é pensável (*gedenkbar* = não contraditório); de qualquer modo, em si, todas as possibilidades nada são, são puro sonho, se a possibilidade de existir não estiver contida nelas" (§ 297), o que supõe a intervenção, não somente do princípio de razão, mas principalmente do sólido e das forças, isto é, de um referente exterior à represen-

tação. A metafísica wolffiana continua então sendo, aos olhos de Lambert, puramente formal - é apenas, no sentido que Kant dará a esta expressão, uma "metafísica geral", uma simples análise lógica dos conceitos -, não consegue jamais captar a realidade e permanece no plano das puras relações. E "como não podemos determinar nenhuma coisa a partir de puras relações, continuava subsistindo a dificuldade, na ontologia, de saber como se pode ir da ordem suposta ao real" (§ 43).

A bem dizer, ao denunciar a ontologia como visão "egoísta" ou solipsista do mundo, Lambert não se inspira somente em Locke, mas sobretudo no primeiro grande crítico alemão do sistema wolffiano: Christian August Crusius, que, em 1754, havia publicado um livro intitulado *Entwurf der nothwendigen Vernunft-Wahrheiten* no qual já se podia encontrar esse ataque contra o Idealismo de Leibniz: "Se a essência de uma mônada consiste em que ela representa as outras mônadas e se a essência das outras mônadas consiste em que elas representam a primeira, um conceito absoluto ainda não está indicado, nem para a essência de uma, nem para a essência das outras" (§ 423). Indo além do chiste, Crusius já indicava a necessidade de acrescentar à não-contradição (possibilidade lógica) a força, o espaço e o tempo para chegar à possibilidade real (§ 59).

Pouco importa aqui que esse tipo de objeção tenha podido parecer ingênuo para os leibnizianos e que seja possível, no interior do sistema de Leibniz, encontrar uma refutação, ao menos num primeiro nível. Em contrapartida, precisamos sim compreender as razões pelas quais essa exigência de realismo devia levar a se abrir uma brecha no Idealismo leibniziano, brecha que devia por si mesma constituir o espaço intelectual no qual a fenomenologia e depois a estética iriam mergulhar.

Vimos, com efeito, que a objetividade se define, para Lambert, na estela de Crusius, segundo dois critérios: a não-contradição e o ordenamento das representações, por um lado, mas, por outro lado, o sólido e as forças: o que quer dizer que, para Lambert, assim como mais tarde para Kant, a existência é algo

dado, não dedutível do sujeito, nem redutível à mera representação (*Architectonic*, §§ 94 e 374). Ou ainda, como afirma Lambert, na primeira parte do *Neues Organon* (§ 660): "Dado que a experiência provoca em nós conceitos, está claro que se ficarmos com as meras possibilidades que representam esses conceitos faltará a determinação da existência, que é o próprio da experiência". Assim, a verdade metafísica deve possuir uma dupla origem: o sujeito pensante, é claro, mas também uma base real, exterior ao pensamento (o sólido e as forças no espaço e no tempo): "O reino da verdade lógica seria, sem a verdade metafísica, um puro sonho e sem um *suppositum intelligens* existente não seria sequer um sonho, porém, muito simplesmente, nada". A verdade metafísica exige, por conseguinte, "por uma parte, um ser pensante, para que seja efetivamente pensada e, depois, a coisa mesma que é o objeto do pensável" (*Architectonic*, § 299).

A definição lambertiana da diferença entre verdade lógica e verdade transcendental anuncia a de Kant, mesmo se, evidentemente, ela consista muito mais em justapor as teses de Locke e de Leibniz do que em as conciliar realmente. Em boa lógica, Lambert devia, portanto, topar com o problema crucial da primeira Crítica: o da relação entre as representações e o objeto exterior a elas - problema que não havia nenhuma razão para ser levantado dentro do Idealismo wolffiano, já que nele a objetividade está reduzida à ordem das representações.

Portanto, os melhores comentadores de Lambert, de Edmund König até Ernst Cassirer e Otto Baensch, leram a filosofia de Lambert como um esboço malogrado do criticismo, uma vez que consideravam que a questão crítica, a questão da relação entre representação e objeto, não recebia em Lambert nenhuma solução, embora fosse levantada corretamente em termos que já punham seriamente em causa o Idealismo wolffiano: "Será que essa ligação entre a experiência e o conceito", escreve neste sentido Cassirer, "exigida por todos os juízos válidos sobre a realidade das coisas, se deve simplesmente a um feliz acaso, ou possuímos para ela uma garantia objetivamente necessária? Afinal, a resposta dada por Lambert a es-

sa questão recai, apesar de tudo, na trilha batida da ontologia²; e cabe a Cassirer explicar, apolando-se em citações, como Lambert reabilita, em última instância, o conceito leibniziano de harmonia preestabelecida. De maneira bastante semelhante, König se interroga sobre a pertinência das posições de Lambert: uma vez contrapostas a esfera do subjetivo (do somente possível) e a esfera do objetivo (o sólido e as forças), o sujeito cognoscente "deve indagar em que medida o que lhe é dado deve estar relacionado ao sólido e às forças (porque nas ilusões dos sentidos tal relação também ocorre), questão para a solução da qual os conceitos de Lambert não proporcionam nenhum ponto de apoio"³.

Digamos com todas as letras: será preciso realmente ler Lambert através de Kant para não ver que a *Fenomenologia* se consagra inteiramente à solução daquela questão, que seu objetivo principal, senão único, está em operar a passagem da lógica para o real, dissipando todas as facetas possíveis da aparência, permitindo-nos então relacionar nossas representações com algo exterior a nós. Muito precisamente, como aliás observa König na passagem que acabamos de ler, é porque na ilusão, no sonho ou nas alucinações, por exemplo, relacionamos erradamente uma representação a algo de exterior a ela (quando então, na realidade, estamos lidando com uma aparência puramente subjetiva), que se faz necessária uma *fenomenologia*, uma doutrina da aparência que permita decidir os casos em que temos o direito de relacionar um fenômeno com uma realidade exterior ou com uma causalidade puramente interna.

Em outras palavras: por romper com a definição wolffiana de objetividade como mera ligação ordenada das representações, Lambert deve topar com a problemática daqueles a que chama, segundo um vocábulo da época, "egoístas": Berkeley e Malebranche, evidentemente, mas também Leibniz e Wolff, já

2. E. CASSIRER, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, vol. II, p. 545.

3. E. KÖNIG, "Über den Begriff der Objektivität bei Wolff und Lambert mit Beziehung auf Kant", *Zeitschrift für Philos.*, tomo LXXXV, p. 292 ss.

que também eles pretendem resolver o problema da objetividade sem recorrer à hipótese de um referente exterior às representações. Aliás, é neste sentido que a *Architectonic*, retomando os termos da *Fenomenologia*, assinala uma dificuldade concernente "à diferença entre as coisas mesmas e a aparência": "Fomos muito longe na ontologia quando, com o nome de *fenômeno*, consideramos o espaço, o tempo, o movimento, a força motriz e, em consequência, o mundo corpóreo por inteiro como não sendo nada além de uma aparência [...]. Certamente, podemos provar que o mundo corpóreo só se desvela para nossos olhos sob o modo da aparência e que há muito poucos casos em que coincidem as linguagens da aparência e da verdade. Foi isso que desenvolvi amplamente na *Fenomenologia*, mas não resulta daí que o mundo corpóreo seja uma pura aparência" (§ 43). E acrescenta Lambert, para destacar o papel desempenhado pela *Fenomenologia*: "Mesmo se assim fosse [se o mundo corpóreo fosse uma pura aparência], resta que os conceitos tirados da aparência deveriam continuar fornecendo a matéria prima a partir da qual poderíamos chegar a determinar o real e o verdadeiro. Este método, que os astrônomos já vêm utilizando há muito tempo, se encontra igualmente indicado na *Fenomenologia*".

Trata-se, pois, segundo o procedimento da óptica e da astronomia, de ir da aparência ao verdadeiro, do possível ao real: essa função da fenomenologia é explicitamente exposta por Lambert num texto redigido para o concurso da Academia de Berlim em 1763, cujo tema era a diferença entre a evidência das verdades metafísicas e a das verdades matemáticas. Nesse ensaio intitulado *Über die Methode die Metaphysik, die Theologie und die Moral richtiger zu beweisen* (*Sobre o método que permite demonstrar de maneira mais exata a metafísica, a teologia e a moral*), Lambert empenha-se em mostrar como, sendo certas as matemáticas, seria conveniente tomá-las como modelo para a metafísica, uma vez que esta última opera com os mesmos conceitos. Porém, ainda aqui, Lambert topa com a questão da passagem das verdades ideais para as verdades "reais" ou "metafísicas".

E esta é a maneira pela qual ele se propõe a resolver a questão: "O que dissemos permanece inconteste mesmo aos olhos do adversário mais ferrenho da metafísica [e o termo designa aqui, segundo o uso habitual da época, o campo das verdades "reais", por oposição às verdades somente ideais da lógica e das matemáticas]. A geometria e a lógica são ciências ideais e o egoísta nada admite na metafísica que não possa haver experimentado por si mesmo. Tudo o que está fora dele é, para ele, aparência. Deve-se, pois, segui-lo em seu próprio terreno e lhe conceder a aparência até que tenhamos razões suficientes para deduzir o verdadeiro da aparência admitida. É assim que agem os astrônomos que, de início, têm diante de si apenas a aparência dos movimentos celestes, mas, a partir desse dado, chegam até o verdadeiro" (§ 33).

Ora, sabemos que, ao evocar a astronomia, Lambert pensa na fenomenologia, que, para ele, constitui a generalização da astronomia na filosofia. O projeto da *Fenomenologia* é, pois, se quisermos, *materialista*, já que, "diante do egoísta, devemos concluir da aparência o verdadeiro; a astronomia dá exemplos disso" (§ 36). Por razões de método e de pedagogia, "concederemos ao egoísta que o mundo é uma pura aparência, até que tenhamos suficientes razões para chegar ao verdadeiro a partir dessa aparência admitida hipoteticamente, como fazem os astrônomos /.../. Parece que a metafísica exige uma óptica transcendental para os egoístas e idealistas" (§ 45), óptica esta cujo novo nome agora conhecemos - fenomenologia -, tendo Lambert deliberadamente criado esse neologismo para assinalar o caráter inédito da disciplina que estava inaugurando.

Poderíamos, sem dúvida, relativizar essa pretensão de originalidade e discernir em Leibniz e Wolff⁴ as pri-

4. Em seu monumental comentário sobre as obras de Wolff, o abade Deschamps, principal vulgarizador de Wolff no século XVIII, embora permaneça na estrita ortodoxia wolffiana, delinea o projeto da fenomenologia de Lambert: "Acontece algumas vezes que as mesmas regras de onde nasce a perfeição no todo produzem imperfeição aparente numa parte. Classificamos como imperfeições aparentes o defeito de nossos olhos, que nos representam algumas vezes as coisas de maneira diferente do que são, como ocorre

mícias de um tal projeto. Nos *Novos Ensaios*, Teófilo, o personagem que no diálogo defende as teses de Leibniz, indaga "se o estabelecimento da arte de estimar as verossimilhanças não seria mais útil que boa parte de nossas ciências demonstrativas"⁵. Porém, evocando as ilusões da imaginação, Teófilo limita-se a reafirmar a definição leibniziana da objetividade como ligação ordenada das representações, de sorte que a óptica, como teoria das aparências sensíveis, encontra finalmente seu fundamento suficiente na geometria, cujo estudo, conseqüentemente, é preciso privilegiar: "Creio que o verdadeiro *criterion* em matéria de objetos dos sentidos é a ligação entre os fenômenos, isto é, a conexão entre o que se passa em diferentes lugares e tempos /.../. E a ligação entre os fenômenos, que garante as verdades de fato com respeito às coisas sensíveis fora de nós, é verificada através das verdades de razão, assim como as aparências da óptica são verificadas pela geometria"⁶.

A conclusão é clara: é para as verdades de razão, para o mundo inteligível, que o filósofo deve orientar sua reflexão, e não para as aparências sensíveis. Se o projeto da fenomenologia é delineado tendo como modelo a óptica, não é necessário levá-lo a cabo pela simples razão de que a harmonia é óbvia, porque, estando fundamentada no sistema de Leibniz, não poderia ser questionada. Pois, apesar de uma formulação que, cedendo à linguagem ordinária, evoca "coisas sensíveis fora de nós", a seqüência do texto explica que a objetividade só poderia ser buscada na ordem das representações, portanto, no interior mesmo do indivíduo mônada. "De resto", acrescenta ainda Teófilo, "também é verdade que, contanto que os fenômenos estejam bem ligados, não importa se os

quando vemos uma torre distanciada e ela nos parece redonda, embora seja quadrada. Contudo, a óptica nos ensina que a mesma lei que serve para explicar porque vemos uma torre tal como é a certa distância serve igualmente para explicar porque essa torre parece redonda à distância. Assim, é uma vantagem singular da óptica proporcionar-nos a idéia exemplar da origem da perfeição nos casos ordinários e da imperfeição aparente nos casos extraordinários".

5. G. W. LEIBNIZ, *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*, Livro IV, cap. II, § 14.

6. *Ib.*

chamamos ou não de sonhos."

Pelo contrário, para Lambert, que admite a existência de uma coisa em si, é da mais alta importância saber distinguir no interior de nossas representações o que provém do sujeito e o que provém das regras. Não há dúvida de que essa problemática permaneça ainda "pré-crítica", como afirma Cassirer. O que não impede - e todo seu interesse está aí - que ateste uma nova preocupação com o conhecimento humano e tenda a desviar a filosofia da teologia para orientá-la resolutamente para a consideração desse mundo das aparências que é também e principalmente o mundo sensível, o mundo da estética.

I DAS ESPÉCIES DE APARÊNCIA

§ 1 O conhecimento humano não possui somente a particularidade de obrigar-nos, por assim dizer, a ligar nossos conceitos a palavras e signos cuja representação nos torne novamente sensíveis aos conceitos e às imagens das coisas que indicam, mas também permite-nos a memorização deles; porém, o modo pelo qual chegamos pouco a pouco aos conceitos e às representações introduz ainda uma outra confusão que, em muitos casos e por múltiplas razões, torna difícil afirmar com certeza a exatidão e a adequação dos conceitos com as coisas mesmas. Com efeito, não devemos simplesmente contrapor o verdadeiro e o falso, mas também se acha em nosso conhecimento um meio intermediário entre essas duas possibilidades, meio a que chamamos aparência. Esta é a razão pela qual nos representamos com muita frequência as coisas de modo diferente do que são e porque se torna fácil tornar o que parecem ser pelo que

são realmente. Os meios de evitar essa ilusão e passar da aparência à verdade são, pois, para uma filosofia que procura conhecer a verdade em si, muito mais indispensáveis, pois múltiplas são as fontes de onde provém as cegueiras da aparência. A teoria da aparência e de sua influência sobre a exatidão e a inexactidão do conhecimento humano constitui, por conseguinte, parte da ciência fundamental a que chamamos fenomenologia; explicitaremos esta noção neste primeiro capítulo.

§ 2 O conceito de aparência surgiu, tanto de acordo com seu nome como de acordo com sua primeira origem, dos olhos ou da visão e depois se estendeu gradualmente aos outros sentidos e à imaginação. Tornou-se, assim, mais geral, mas também mais equivoco. Em compensação, a teoria da aparência tem permanecido até agora, pelo menos enquanto se exigir algo de completo, quase inteiramente centrada na visão. De fato, o olho oferece à aparência uma matéria múltipla, sua estrutura é mais simples e as trajetórias da luz, mais conhecidas; eis porque a possibilidade de proporcionar à teoria da visão um fundamento exato e fecundo, enriquecendo assim as ciências matemáticas, foi maior. Além disso, a óptica, ou ciência da visão, era por demais indispensável aos astrônomos, que tinham de deduzir da estrutura aparente do céu a verdadeira organização do edifício do mundo, para que eles não buscassem e aplicassem, já há muito tempo, os difíceis teoremas da óptica. Nos tempos modernos, as lunetas e os microscópios forneceram uma nova matéria para a ampliação das ciências ópticas e, sem sombra de dúvida, a esta parte da fenomenologia nada faltou no que concerne às motivações, ao zelo e aos esforços. Porém, as outras partes da fenomenologia ficaram tanto mais atrasadas.

§ 3 É inútil mencionar aqui os numerosos casos em que é evidente a diferença entre a aparência e o verdadeiro caráter das coisas visíveis, enquanto objetos da vista. Efetivamente, todos sabem que coisas semelhantes, quando estão mais distanciadas, parecem

menores, menos distintas e descoloridas; se consideradas por outro lado, parecem diferentes; sua cor muda com uma modificação no ângulo da luz; que as margens parecem, para os que navegam, distanciare-se ou se aproximarem e, de maneira geral, moverem-se; que um círculo considerado de lado pode parecer elíptico e que, inversamente, uma elipse, considerada por certos lados, pode parecer redonda. Graças a essas experiências, assim como a tantas outras que ocorrem todos os dias, cada um de nós sabe que a forma aparente das coisas, ou seu aspecto, deve ser distinguida de sua verdadeira forma, e não se pode deduzir facilmente esta daquela, porque existem casos em que coisas completamente diferentes se mostram a nossos olhos sob a mesma forma. Tudo isso foi agora elevado na óptica à forma de princípio e foi tão desenvolvido que nela podemos fornecer um conceito pormenorizado da aparência das coisas visíveis. Sabemos, com efeito, que tudo o que vemos é de algum modo copiado na retina; esse pequeno quadro impressiona os olhos da mesma maneira que os próprios objetos e o que pode ser dito a seu respeito vale igualmente para a aparência dos objetos, quer se trate da figura, do volume, da distância, da posição, da cor, da claridade, do repouso ou do movimento. Adotamos, portanto, na óptica, este princípio segundo o qual as coisas parecem idênticas quando impressionam o olho da mesma maneira. E este princípio, estendido para todos os sentidos, será assim enunciado: a mesma sensação nasce quando o sentido sofre a mesma impressão.

§ 4 Os optíscistas foram ainda mais longe neste campo e indicaram, com a perspectiva, meios de pintar a aparência das coisas visíveis, ou ao menos de desenhar sua figura aparente com precisão geométrica, de tal modo que o desenho, considerado a partir dos pontos visuais indicados, proporciona a mesma imagem na retina e impressiona o olho da mesma maneira que os objetos mesmos. E, já que muitas vezes a aparência pode ser muito diferente da verdade, até mesmo completamente oposta, os optíscistas adotaram, em particular na astronomia, uma lingua-

gem apropriada à aparência e indicaram a tradução dessa linguagem na linguagem da verdade e, inversamente, desta para aquela. Isso constitui, com efeito, a diferença entre a astronomia esférica e a astronomia teórica. Fazemos aqui essa observação porque, se consideramos a fenomenologia como uma óptica transcendente, pensamos também em uma perspectiva transcendente que seria a linguagem da aparência; conseqüentemente, essas noções podem ser ampliadas, ao mesmo tempo que o conceito de aparência, até sua verdadeira universalidade. Assim, enquanto os poetas pintam, parte de sua arte poética pode ser também incluída nessa perspectiva transcendente ou na arte pictórica.

§ 5 Se estendermos o conceito óptico de aparência para cada sentido (§ 3), ele consistirá em geral na impressão que as coisas percebidas produzem sobre os sentidos. No que concerne mais particularmente à visão, essa impressão é chamada imagem da coisa; a consciência de que percebemos essa imagem proporciona o claro conceito da aparência da coisa vista. Para os outros sentidos, não dispomos, até onde sei, de nenhuma palavra na linguagem que represente de maneira geral o que a palavra imagem representa no caso da vista, e talvez seja demasiado difícil querermos designar por essa palavra a impressão ou o claro conceito que produz em nós cada sentido através da sensação de seu objeto e querermos dizer, por exemplo: a imagem do som, a imagem do quente etc. Entretanto, esse termo exprimiria o que esses objetos nos parecem ser segundo a sensação.

§ 6 No conceito de aparência que inicialmente demos, pressupomos que a sensação é ocasionada por uma coisa real, situada fora de nós; em todos os casos desse tipo, o conceito do que essa coisa é de fato apóia-se no que a coisa produz em nós pela sensação em certa relação. Essa relação é determinada pela situação da coisa e do sentido pelo qual a coisa é percebida, de sorte que podemos da sensação deduzir a natureza da coisa, e aquela desta. A expe-

riência e o hábito nos ajudam em muitos casos a obter uma certa prática, embora, até agora, a exatidão matemática só tenha podido ser obtida, por assim dizer, na óptica; nela temos, com efeito, meios para medir, sob diversos aspectos, tanto a aparência como a verdade.

§ 7 Porém, essa pressuposição de que falávamos acima não é universal, pois a experiência nos proporciona exemplos contrários. Com efeito, os conceitos a que chegamos através da sensação de uma coisa realmente situada fora de nós também podem ser produzidos em nós sem que a coisa esteja presente ou aja sobre os sentidos. A título de exemplo conhecido de todos, podemos mencionar o zunido no ouvido; na tontura, tudo em torno parece girar, e no sonho nos representamos as coisas de maneira tão vívida como se estivessem realmente presentes. O calor interno do corpo mescla-se de diversas maneiras no juízo que fazemos, de acordo com a sensação, sobre o calor externo, e os termômetros nos ensinaram que uma mesma temperatura do ar pode nos parecer quente ou fria. De modo geral, os movimentos dos nervos sensitivos que provêm de causas internas misturam-se aos que provêm dos objetos externos; as experiências citadas acima mostram que os primeiros agem tanto sozinhos, sem o concurso dos segundos, como podem ter um efeito predominante. Quanto ao que se produz nas febres ardentes, nos delírios etc., é inútil falar aqui a seu respeito, pois tais eventualidades não se encontram no estado de exercício habitual dos sentidos.

§ 8 Essas observações, porém, indicam-nos uma espécie e uma fonte de aparência que pode sobrevir mesmo sem ser ocasionada por objetos externos. Portanto, pode haver casos em que devemos nos certificar por outras razões, critérios e exames se se trata realmente de uma dessas ilusões ou se, pelo contrário, a coisa existe realmente. Nos casos que parecem impossíveis e imprevisíveis, duvidamos da realidade; inversamente, depois de sonhos vívidos demais, hesitamos em concluir se são ou não verdadeiros.

§ 9 Os Idealistas, no entanto, contestaram até mesmo essa diferença, porquanto, muito simplesmente, estendem essa segunda espécie de aparência a tudo o que cremos de ordinário estar realmente fora de nós. Entre o que vemos em estado de vigília e o que vemos nos sonhos, eles não apontam nenhuma diferença além da que existe entre uma imagem coerente e uma imagem incoerente; por conseguinte, os idealistas consideram todo o mundo corpóreo somente como uma pura aparência. Observamos de passagem que essa aparência idealista deveria ter algo de muito particular; pois, se considerarmos real o mundo corpóreo, ele só pode fornecer verdades coerentes, porque nenhuma experiência contradiz, nem pode contradizer, outras experiências. Pelo contrário, mostraremos em seguida com mais detalhes que qualquer outra aparência admitida como real não está completamente de acordo consigo mesma e com isso revela que não pode ser considerada real, mas sim que o real, ou o que a coisa é em si, deve somente ser deduzido dela.

§ 10 Indicamos até o momento as espécies de aparência que se produzem no que concerne aos sentidos. Mas a aparência estende-se também ao reino da graça e, em particular, a consciência, a memória e a imaginação oferecem-nos diferentes fontes de aparência. Por seu lado, as paixões contribuem muito para aumentar a confusão, pois dirigem a atenção para aspectos particulares, diminuem ou aumentam a consciência e excitam a imaginação em detrimento da razão e do entendimento, mais do que exigiriam um exame e um conhecimento justos e exatos da verdade.

§ 11 A consciência já está presente nas sensações dos sentidos externos. Ora, encontra-se em toda sensação um diverso extraordinariamente rico, porque cada sensação é individual e, portanto, completamente determinada. Só que nunca somos inteiramente conscientes desse diverso, e sempre nos restam em cada sensação partes que passam despercebidas. Pode acontecer, portanto, que, quando a sensação se re-

pete, outras partes nos apareçam mais vivamente, e isso nos pode determinar a considerar uma mesma coisa como se fossem duas coisas diferentes, ou inversamente, a tomar duas coisas diferentes como uma só, ou a tomar uma pela outra. É óbvio que a memória contribui para isso, quando já não nos lembramos completamente da sensação tal como a tivemos pela primeira vez.

§ 12 Portanto, é possível que uma sensação de que todos os componentes não estavam presentes em nosso espírito reavive mais tarde em nós e nos torne igualmente sensíveis algumas dessas partes de que não estávamos conscientes durante a sensação mesma, ou inversamente, que não reapareçam outras partes de que estávamos bastante conscientes durante a sensação. O conceito da coisa é então evidentemente desfigurado, e os julgamentos que fazíamos sobre a coisa durante a sensação já não rimam completamente com o conceito que acaba de ser reavivado. Efetivamente, esse conceito, assim como aquele que tivemos durante a sensação da coisa, representa a coisa de diversos lados. E mesmo se nada mais falta a esses lados além do fato de que não representam totalmente a coisa, eles podem parecer contraditórios sem sê-lo realmente.

§ 13 Essa eventualidade de uma consciência maior ou menor dos componentes particulares de uma representação não vale somente para as sensações dos sentidos externos, mas também se estende geralmente por todo o campo do pensamento, introduzindo confusões semelhantes. As principais manifestações são as seguintes:

1. Na avaliação do grau e do valor das coisas, avaliação para a qual ainda não temos nenhum critério determinado, como por exemplo, na avaliação da beleza e perfeição de uma coisa. Nesta matéria, temos facilmente a tendência de tomar os graus mais externos que conhecemos pelos que são em si mais externos; quando a coisa é demasiado complexa, não temos consciência nem de todas as suas partes, nem de seu valor, e a soma das partes nos parece

ora muito grande, ora muito pequena, conforme nossa consciência for mais ou menos completa e conforme o termo que tomarmos como critério de avaliação.

2. Encontramos novamente essa mesma instabilidade na avaliação da certeza moral ou da prova verossímil. Elas podem parecer-nos ora mais fortes, ora mais fracas, conforme as representarmos de maneira mais ou menos viva e detalhada.

3. Pode igualmente haver essa flutuação nos julgamentos sobre os motivos que nos impelem a querer algo ou a não querê-lo, particularmente quando as consequências da decisão ainda são apenas verossímeis, quando as vantagens e os inconvenientes, as consequências da ação e da abstenção devem ser ponderadas. É então difícil estarmos a cada momento conscientes de todas as consequências, e aquelas de que não temos consciência serão facilmente consideradas como absolutamente inexistentes; pelo menos não poderemos levá-las em consideração.

§ 14 A Imaginação também nos fornece fontes múltiplas e muito importantes de aparência. Ela se mistura à maioria das sensações, de tal sorte que temos dificuldade em manter pura a imagem que nasce da sensação, ou seja, conservá-la sem mescla de representações ou de deduções anteriores. É por isso que muitas vezes acontece tomarmos por uma experiência o que não é percebido imediatamente, mas somente deduzido da sensação ou misturado a imagens completamente estranhas. A este respeito, remetemos ao que observamos no capítulo VIII de "Dianoilogia" acerca dos defeitos de apreensão.

§ 15 Por conseguinte, a imaginação é a verdadeira fonte de todas as divagações do espírito, das quimeras, dos sonhos vazios e dos fantasmas. Não distingue entre a aparência que provém dos sentidos e a aparência verdadeira, mas mistura as imagens, por mais incompletas que possam ser, e as considera exatas enquanto não observar dissonância alguma. A cada vez, as imagens parecem completas, porque as lacunas, uma vez que são justamente algo de vazio,

não podem ser percebidas. É por isso que as divagações, as ilusões e as cegueiras da imaginação não são raras; precisamos de muita razão para determinar em que medida podemos deixar o campo livre à imaginação e onde começa o limite a que devemos novamente guiá-la se quisermos permanecer no domínio do que é verdadeiro e admissível.

§ 16 A aparência de que estamos tratando diz respeito à exatidão e completude dos conceitos, à verdade das proposições e dos julgamentos, assim como à admissibilidade das indagações (cf. "Dianoilogia", § 430). Estas exigências devem ser demonstradas em cada caso. Porém, na falta de uma prova completa, se nos contentarmos em conhecer uma parte dos raciocínios e em não ver nada que os contradiga, estaremos em presença da pura aparência, e a questão de saber se ela está de acordo com a verdade ainda não terá sido resolvida. Todavia, mostramos na *Aletilogia* (§ 179) como nosso assentimento depende dessa aparência e explicamos mais pormenorizadamente na *Dianoilogia* (§ 620) como podíamos adquirir uma capacidade de distinguir mais facilmente a aparência enganosa da aparência verdadeira percebendo as dissonâncias e as imperfeições que se encontram na primeira.

§ 17 Enfim, as paixões são as causas múltiplas do fato de que nos representamos as coisas diferentes do que são e, por conseguinte, deixamo-nos enganar pela ilusão e pela aparência. Inicialmente, o agradável e o desagradável fazem parte de toda sensação e dirigem a atenção e a consciência para o lado agradável ou desagradável da coisa, de tal sorte que fazemos abstração dos outros lados, não os levamos em consideração e os tomamos por totalmente ausentes. Isso não se produz somente nas sensações, mas também em todas as imagens da imaginação. Prazer e dor, amor e ódio, desejo e temor etc. determinam, sem que o notemos, o lado da coisa que queremos ver e no-lo representam como o único e o mais importante, na maioria das vezes com um aumento notável dos menores detalhes. Devemos saber

apreciar exatamente as vantagens da verdade, se o propósito de a encontrar tal como é em si deve sobrepular as paixões e sua cegueira. Quase sempre existe um aspecto que gostaríamos que não existisse de modo algum, e devemos aceitá-lo como aceitamos o muito agradável, a fim de sabermos exatamente o valor ou o não-valor da coisa; sem o que, estaríamos ao final enganados se uma consequência inesperada e ainda muito mais desagradável viesse a nos abrir os olhos.

§ 18 Os conceitos de fácil e penoso têm com os conceitos de agradável e desagradável um laço tal que os segundos estão sempre mais ou menos presentes nos primeiros. Eles determinam em cada homem, desde a infância, o pendor natural por certas funções, certas ocupações ou certos trabalhos. Da mesma maneira, no que concerne ao conhecimento, determinam o lado da coisa que preferimos levar em consideração e que, por conseguinte, tentamos conhecer melhor. A falta de motivação, a coação da educação e todas as outras determinações do modo de vida de um homem podem ter uma grande influência. Contudo, tampouco é raro que não sejamos arrastados pela corrente, isto é, que não sigamos nossa vocação natural, mas utilizemos nossos dons naturais contra sua destinação. As capacidades que poderiam, graças às qualidades naturais, ter sido desenvolvidas até o mais alto nível, não o são por falta de exercício, porque este é aplicado em outras direções. Seja como for, a consequência é sempre a mesma: todo homem chega pouco a pouco, através do exercício e do hábito, a certo ponto de vista a partir do qual ele privilegia, em detrimento de outros, um certo lado das coisas, que se torna, então, o objeto principal de sua atenção. As lacunas que conseqüentemente permanecem em seu conhecimento fazem assim com que apareçam imperfeições em seus julgamentos sobre as coisas, particularmente nas três perspectivas que indicamos anteriormente (§ 13) em nosso estudo sobre a consciência.

§ 19 As mais altas faculdades do conhecimento, o

entendimento e a razão, não nos devem proporcionar, propriamente falando, nenhuma fonte de aparência, porque, por um lado, são elas que trespassam a cegueira que a aparência causa e, por outro lado, só temos entendimento e razão para que pensemos e deduzamos corretamente. No entanto, se não conseguirmos fazer isso e se considerarmos os conceitos e as deduções inexatas como exatas, a razão desses erros também deve ser encontrada apenas na imaginação e na memória, porque, somadas às paixões, elas nos levam a considerar justas as representações e as deduções, ao passo que, se as examinarmos mais exatamente, elas não o são.

§ 20 Portanto, confrontaremos entre si as fontes e as espécies de aparências que indicamos até agora, para determinarmos suas relações e diferenças em geral; depois, buscaremos distinguir cada espécie, dando-lhe um nome apropriado, tanto quanto a linguagem o permitir. Os sentidos externos nos proporcionam as duas espécies que já estudamos acima (§§ 5 a 8). Ambas têm em comum o fato de que se produzem nos nervos sensitivos um movimento que nos representa a imagem de uma coisa nos pensamentos. Em contrapartida, essas espécies se distinguem pelo fato de que esse movimento dos nervos sensitivos é ocasionado, no primeiro caso, por uma coisa verdadeiramente presente fora de nós, ao passo que no segundo caso, coisa alguma age sobre os sentidos, mas os nervos sensitivos são somente despertados por fluxos, como no zunido no ouvido, ou por um movimento mais forte dos espíritos vitais, como no delírio etc. Podemos com razão chamar aparência orgânica a esta última espécie de aparência, ou também aparência patológica, porque, de fato, ela é quase sempre precedida de um estado doentio dos sentidos e dos nervos sensitivos. Em compensação, a primeira espécie, na qual a coisa está efetivamente presente e produz a impressão nos sentidos, pode ser perfeitamente denominada aparência física, pois a impressão é efetivamente física, e o conceito a que dá lugar a sensação representa a coisa, não tal como é em si, mas somente como a percebemos. Existem casos em

que essas duas aparências coincidem. Assim, por exemplo, quando os humores dos olhos estão amarelos e turvos, sem dúvida ainda podemos ver um pouco as coisas, mas com outras cores e indistintamente. Da mesma forma, o amargor da biliar mistura-se na boca com o sabor dos pratos que degustamos, e o calor interno do corpo com a sensação de calor externo. Também é possível que ao soarem sinos durante um sonho, ou ao sobrevir outro ruído, sua sensação se misture ao sonho.

§ 21 Já mostramos qual é a espécie particular de aparência que os idealistas se representam no que concerne aos sentidos e a todo o mundo corpóreo (§ 9), e denominamos essa aparência, aparência idealista. Já que essa aparência não tem nenhum ponto comum com outras espécies de aparência e deve ser considerada por si mesma, voltar-nos-emos para o campo do pensamento e designaremos pelo nome de aparência psicológica todas as imagens da imaginação, enquanto não são nem examinadas nem depuradas segundo as exigências mencionadas acima (§ 16). Porém, elas são designadas mais particularmente pelos nomes de quimeras ou divagações, quando não têm por fundamento nada que seja verdadeiro nem real; existe, pois, na aparência psicológica uma distinção semelhante àquela que há entre a aparência física e a aparência psicológica, no que tange aos sentidos externos, isto porque as divagações são quase sempre efeitos de uma imaginação doente, fraca ou desenfreada.

§ 22 Podemos chamar de aparência moral a aparência que provém das paixões, porque a vontade e as paixões são o objeto da moral e porque os conceitos de bem ou de mal sempre são subjacentes a ela. Esta espécie de aparência mescla-se com as outras espécies indicadas acima, de sorte que as paixões determinam o ponto de vista e os lados da coisa que nos representamos com maior prazer, mais facilmente e de maneira mais vívida do que os outros lados, de que então fazemos mais ou menos abstração.

§ 23 As causas e as fontes da aparência que indicamos até agora estão todas dentro de nós mesmos. Pertencem, por conseguinte, enquanto tais, a uma classe principal e podemos denominá-las fontes subjetivas da aparência, para distingui-las de outras classes que provêm em parte dos objetos e em parte de suas relações com as causas subjetivas da aparência, as quais podemos então chamar de fontes ou classes objetivas e relativas da aparência. Ainda devemos indicá-las para completar nossa lista.

§ 24 Para começarmos, novamente, pelos sentidos externos, a óptica fornece-nos, no que concerne à visão, diferentes conceitos operatórios que tornamos mais gerais, estendemos a todas as sensações e agora nos serão úteis. Sabemos, de fato, que a forma aparente ou a imagem das coisas visíveis depende 1º da posição da coisa; 2º dos meios que a luz atravessa antes de se refletir sobre os objetos até o nosso olho; 3º da posição do próprio olho. A qualidade, a espécie e a intensidade da luz, assim como seu reflexo, também concorrem para que a imagem receba uma cor e uma claridade diferentes daquelas que a coisa tem, e para que ela não seja vista em lugar diferente daquele em que se encontra a própria coisa. Por todas estas razões, o olho sempre vê apenas um lado da coisa, com uma figura e uma grandeza aparentes determinadas. O lugar em que se situa o olho é chamado ponto de vista; porém, no que concerne à coisa, dizemos que a consideramos por tal ou qual lado. Por fim, a nitidez da imagem depende da distância da coisa e dos meios que a luz deve atravessar para se refletir sobre essa coisa até o nosso olho.

§ 25 Podemos observar que as condições são semelhantes para os outros sentidos. São semelhantes no mais alto grau no caso do ouvido, porque o som, assim como a luz, vai direto, é refletido e atravessa muros e paredes. A posição da orelha também tem uma influência sobre a sensação do som; podemos ainda determinar aproximadamente de onde ele vem e por qual espécie particular de corpo é provocado: cada letra da linguagem e, em geral, cada voz hu-

mana tem algo de particular, abstração feita da altura e da intensidade do som.

§ 26 O que mudou na coisa, e isto agora vale para todos os sentidos, e que, portanto, introduz quase sempre uma mudança sensível na percepção que dela temos, muda a aparência objetiva da coisa. No entanto, se sobrevém uma mudança na aparência enquanto que a coisa permanece inalterada e as fontes subjetivas da aparência são as mesmas, essa mudança provém da mudança das relações, por exemplo, da posição da coisa e do sentido, e podemos atribuí-la a essa mudança, mesmo se não a conhecermos de antemão. Mencionamos este caso apenas para determinar mais exatamente a diferença que devemos fazer entre as fontes objetivas e as fontes relativas da aparência.

§ 27 Há muito tempo estamos habituados a utilizar, no campo do pensamento, os conceitos de "lado" e de "ponto de vista", de modo que por assim dizer atribuímos olhos ao entendimento e estendemos o conceito de visão a coisas abstratas. Ora, os lados são aqui as relações pelas quais uma coisa dada se mantém com outras. Por exemplo, considerar uma tarefa ou um projeto em todos os seus lados significa: considerar as causas, os meios, os obstáculos, as condições, as dificuldades, as conseqüências etc. e examinar tudo que está ligado a ele, tudo que depende dele etc. Uma coisa tem tantos pontos de vista quantas são as maneiras possíveis de considerá-la; a expressão "considerar uma coisa de perto" mostra igualmente que há entre o ponto de vista e a coisa um intervalo que é tanto menor quanto a coisa é considerada mais exatamente e de maneira mais pormenorizada em todas as suas partes. Observar e indicar as circunstâncias que explicam a coisa e encerram sua coerência significa: estender sobre ela a luz e a ordem, ou: lançar luz sobre a coisa.

§ 28 Portanto, como os lados da coisa são as relações que a coisa mantém com outras coisas, é claro que todo ponto de vista singular não a torna nem

completamente nem imediatamente cognoscível tal como é em si, mas apenas por intermédio das relações que lhe são próprias e, por conseguinte, mostra só a sua forma aparente. Assim dizemos, por exemplo: a coisa, observada por esse lado, parece-me tal ou qual... pois, sem dúvida alguma, sua forma muda quando a consideramos por um outro lado; e se vista por um só lado, nem sempre podemos conhecê-la completamente tal como é em si.

§ 29 As relações entre a coisa representada e quem se representa a coisa têm igualmente muita influência sobre a imagem e o conceito que ele tem dela. Saber se uma coisa é para ele nova ou já conhecida, se lhe interessa ou lhe é indiferente, se ele já se exercitou nessas coisas ou se não tem delas experiência alguma, se a considera com posição já tomada ou com o espírito sereno etc., tudo isso nada muda na coisa, porque ela é o que é. Em contrapartida, tem uma influência notável sobre o conceito que ele tem dela, e é por esse motivo que o lado da coisa que ele se representa recebe determinações muito individuais.

§ 30 Já observamos mais acima (§ 16) que, no domínio do pensamento, a aparência diz respeito à justeza dos conceitos, à verdade dos julgamentos e à admissibilidade das indagações. Já tomamos separadamente a segunda dessas três partes e contrapomos por assim dizer o verossímil ao verdadeiro; também já nos demos conta de que seria preciso consagrar à verossimilhança uma teoria particular da razão. Como o verossímil é uma espécie de aparência determinada e, certamente, uma espécie muito especial, esta teoria da razão constitui uma parte determinada e muito especial da fenomenologia. O verossímil consiste num número insuficiente de relações de uma proposição com outras que são verdadeiras ou também somente verossímeis. O conjunto dessas relações constitui o lado pelo qual a proposição é a um certo grau verossímil (§ 27). Se, considerada por um outro lado, a coisa parece falsa, é preciso então comparar o grau de sua probabilidade, ou seja, as razões que estão a

favor de um ou de outro desses dois lados, para saber se prevalece o verossímil ou o inverossímil. Podemos determinar da mesma maneira a justeza e a perfeição aparente dos conceitos, assim como a admissibilidade aparente das indagações, na medida em que a teoria pertence a essa parte especial da fenomenologia. Tanto o bem quanto o verdadeiro podem estar ligados ao conceito de aparência, porque existe a mesma diferença entre parecer bom e ser bom (§ 13) e entre parecer verdadeiro e ser verdadeiro.

§ 31 Embora tenhamos considerado, até agora, as diferentes espécies de aparência separadamente, elas no entanto estão quase sempre de fato reunidas na realidade, uma vez que existe ao menos em sua base algo de real. A aparência subjetiva isolada seria um sonho, uma divagação, uma imagem vazia. A aparência objetiva isolada é uma mera possibilidade e, sem um ser pensante, sempre lhe faltaria o que a constitui como aparência. Ambas devem estar reunidas à aparência relativa, se algo de real as fundamenta. Porém, mesmo as espécies particulares de aparência subjetiva estão no mais das vezes reunidas. Com efeito, a imaginação mescla-se às sensações e é raro que as paixões estejam totalmente ausentes. Há muito poucos aspectos do conhecimento humano em que ficamos perfeitamente indiferentes, em que a representação do verdadeiro não é perturbada pelas paixões e em que não temos necessidade de trabalho nem de rigor para buscar a verdade e aceitá-la tal como a encontramos. Portanto, as sensações estão na base de todos os outros conceitos, mesmo os mais abstratos, e a elas vem misturar-se quase sempre algo da aparência que elas ocasionam; muitas vezes é pesado e infrutífero o trabalho que temos para as depurar e para nos elevarmos acima dos sentidos a fim de as separarmos inteiramente dos sentidos. Assim como chegamos gradativamente a conceitos abstratos, também gradativamente a aparência deve ser separada do verdadeiro para que o obtenhamos puro e possamos construir com mais segurança sobre ele. Seguiremos, pois, essa ordem e nos ocuparemos de cada fonte de aparência em particular, para que de-

pois possamos ver com mais clareza como elas se misturam às representações mais complexas e lhes dão formas determinadas.

§ 32 Dado que ligamos nossas sensações e nossos conceitos a palavras e a signos, e utilizamos esses últimos no lugar das coisas mesmas, e também com frequência no lugar dos conceitos, como é o caso na álgebra, também podemos pensar em uma aparência hermenêutica e, ainda mais geralmente, semiótica, a primeira na interpretação dos signos, das palavras e dos escritos de outros, e a segunda no emprego dos signos em geral. As alegorias, as metáforas, os enganos, as ambigüidades etc. são as fontes e as ocasiões de tal aparência e com frequência se misturam aos mais sutis sofismas; o significado etimológico das palavras muitas vezes se afasta do significado instaurado pelo uso. É por isso que certos adversários não raro parecem estar em desacordo sobre um ponto, mas se olharmos mais de perto veremos que divergem apenas nas palavras.

§ 33 Para evitarmos aqui semelhante confusão, observaremos também que devemos distinguir a aparência considerada em geral daquela que denominamos pura aparência. Esta não tem nada de real em sua base, ou pelo menos, não a realidade que deveria aí ser encontrada. Assim, por exemplo, um simples reflexo pode parecer ser uma luz, o falso pode ter a aparência do verdadeiro e o mal, a aparência do bem. Pelo contrário, na aparência considerada em geral, deixamos aqui em suspenso a questão de saber se, sim ou não, ela é mais do que uma pura aparência, porque esta questão deve ser discutida em cada caso a partir de dados diferentes.

VI DO DESENHO DA APARÊNCIA

§ 266 A fenomenologia ocupa-se de maneira geral com a determinação do que é real e verdadeiro em cada espécie de aparência: com este fim, destaca as causas e as circunstâncias particulares que produzem e modificam uma aparência, a fim de que possamos deduzir da aparência o real e o verdadeiro. Observamos no primeiro capítulo (§ 2 e seguintes) que os optícistas já há muito tempo nos forneceram uma teoria da aparência visual e que a fenomenologia, em sua acepção mais geral, pode ser qualificada como óptica transcendental, uma vez que determina a aparência a partir do verdadeiro, e inversamente, o verdadeiro a partir da aparência. Isso é o que faz a óptica no que concerne à visão. Porém, ela vai ainda mais longe e proporciona, pela perspectiva, meios de pintar a aparência das coisas visíveis ou de desenhar sua forma aparente, de tal modo que o desenho chega ao olhar exatamente da mesma maneira que os próprios objetos, quando ambos são considerados a partir do ponto de vista escolhido para tanto. Já tomamos mais geralmente o conceito de perspectiva (§ 4) e já o estendemos à fenomenologia em seu conjunto. Determinaremos agora mais detalhadamente quais são as espécies e as partes que compreende essa perspectiva transcendente entendida nessa acepção muito ampla. Para tanto, ampliaremos pouco a pouco o conceito de perspectiva óptica.

§ 267 Observamos, pois, que o desenho da aparência em perspectiva está a cada vez limitado a um só ponto de vista. Ora, a este respeito, a arte do escul-

tor e do modelador é mais geral, porque a escultura ou a modelagem devem representar a coisa esculpida e modelada de todos os pontos de vista, exatamente como ela mesma se mostra; além disso, devem ter a mesma aparência para o olho e para o toque. Observamos que, em tal imitação, só nos interessamos propriamente pela forma corpórea enquanto ela pode ser vista ou tocada e, em compensação, essa forma pode ser diferente do original quanto ao tamanho, contanto que cada uma de suas partes conserve a mesma posição e a mesma proporção que no original.

§ 268 Porém, vamos ainda mais longe nessas imitações quando buscamos imitar artificialmente até mesmo a matéria de um corpo, como é o caso, por exemplo, das imitações de pérolas, de pedras preciosas, de metais, de minerais, de drogas, de iguarias, de bebidas etc.; já observamos (§ 76), acerca dessa espécie de aparência, que muitas vezes devemos recorrer a provas artificiais se não nos quisermos deixar enganar por essa ilusão.

§ 269 O teatro constitui também parte considerável da perspectiva geral, porque, sob todos os aspectos, ele é muito mais perfeito, uma vez que cada uma de suas partes parece representar mais exatamente a coisa mesma diante dos olhos. Dado que a imitação a um tempo muito curto e a um espaço medianamente grande não permitem realizar totalmente essa imitação do que se passa no mundo real, a questão de saber o que o espectador deve ver, ou somente compreender de acordo com resumos, não é de menor importância no que concerne aos espetáculos, pelo menos se quisermos evitar na representação o que manifestamente não é natural. De fato, ao desviar um pouco a aparência do que é natural, torna-se totalmente possível dirigir a atenção do espectador mais fortemente para a coisa principal, para que ele não preste atenção ao restante ou então o acerte. As querelas que ocorreram sobre este ponto a propósito do *Cid* de Corneille são bem conhecidas e podem fornecer a um crítico de arte os elementos pa-

ra resolver, partindo de seus verdadeiros dados, a questão que levantamos: em que medida podemos, nos espetáculos, representar para o espectador algo mais do que uma mera conversação, sem faltar demais com o natural?

§ 270 Podemos ainda considerar toda imitação de fatos e gestos de outrem, e *a fortiori* todo disfarce, como uma parte da perspectiva transcendente, porque nos disfarces vemos a aparência de um jeito de pensar, de uma intenção, de um projeto, de um caráter etc. muito diferentes dos que possui realmente o homem que se disfarça - podendo essa aparência residir nos gestos, nas palavras, nos atos, ou em tudo ao mesmo tempo. A imitação hábil e natural dos gestos faz parte das perfeições do espetáculo e, enquanto meio de tornar viva a narrativa, é uma qualidade para o orador. Em contrapartida, a questão de saber se o disfarce é admissível faz parte da moral e então não se admite, com justiça, que ele seja empregado em detrimento de outrem.

§ 271 O domínio do pensamento também fornece matéria para uma parte considerável da perspectiva transcendente. Não é raro devermos representar-nos as coisas do ponto de vista dos outros, ou porque nos pomos em pensamento em seu lugar, ou porque devamos pelo menos ter uma idéia de sua maneira de ver. Este último caso se produz quando constatamos, ou pelo menos imaginamos, que não temos a mesma opinião que eles, ou então que seu comportamento não está de acordo com nossa maneira de pensar. Mas pomo-nos em pensamento no lugar dos outros para nos representarmos mais completamente e de maneira mais vívida as circunstâncias em que eles se encontram e para compará-las com sua conduta e decisões, ou ainda para dar conselhos úteis. As expressões: "Agora estou vendo como Caius se representa a coisa"; "se estivesse em seu lugar, então..."; "quem conhece Titius não se espantará com...", etc. permitem reconhecer as situações em que estamos efetivamente lidando com a perspectiva de que falamos; elas nos provam também que essa perspectiva tem uma

utilização muito freqüente, em particular quando queremos explicar a alguém seu erro e a origem desse erro, indicar-lhe o caminho reto, dar-lhe conselhos ou ainda julgar com justiça o seu comportamento.

§ 272 A meditação e a reflexão sobre nossos próprios pensamentos, tanto presentes como passados, pertencem a essa mesma parte da perspectiva transcendente e podem nos servir para os mesmos fins, porque podemos evitar, graças a elas, a ligeireza de espírito, a distração, o erro e a precipitação e porque, sem tal reflexão, seríamos arrastados por todas as ilusões da aparência. Pela reflexão, colocamo-nos conscientemente no ponto de vista em que nos encontramos. Porém, essa consciência nos permite estar em condições de distinguir em nossas representações o que é meramente aparente e o que é verdadeiro e considerar o lado da coisa que nós representamos simplesmente como um lado e não como a coisa em sua totalidade.

§ 273 Porém, o meio mais universal de designar os conceitos e as coisas, assim como sua aparência, é a linguagem que nos é fornecida quando descrevemos com palavras o que a coisa considerada de todos os pontos de vista parece ser e, por conseguinte, o que ela é em si. Já observamos no capítulo II (§ 91) que é necessário, nas experiências, nas observações e nos exames, descrever a aparência física, para que depois possamos passar à verdade através das deduções e assim distinguir exatamente entre o que é deduzido e o que é observado. Menclonamos então os diferentes casos que podem ocorrer. Mas se as experiências nos são narradas por outra pessoa e se ela mistura a aparência com o verdadeiro, ou com o que lhe parece ser verdadeiro, coloca-se novamente a questão de saber em que medida podemos deduzir da narrativa a aparência tal como era na experiência. Se conseguirmos isso, estaremos em melhores condições de julgar se o verdadeiro foi convenientemente deduzido. Remetemos aqui ao que observamos a este respeito no capítulo anterior, acerca do exame e da comparação entre dizeres e testemunhos.

§ 274 A poesia ocupa-se principalmente de nos retratar as coisas segundo sua aparência e em ressaltar completamente, por sua representação, as impressões que a sensação da própria coisa deixaria em nós se a vissemos do ponto de vista que o poeta se representa a coisa e para o qual ele por assim dizer nos transporta pelo pensamento. A perfeição dessa impressão faz com que o poeta não se contente simplesmente com o nome próprio das coisas, mas também deva dotar a descrição de um elã mais intenso, para que o lado da coisa que ele representa nos seja totalmente desvendado. Quadros de tal natureza distinguem-se sensivelmente das descrições que um orador profere acerca da mesma coisa, descrições estas que já devem conter mais que um mero relato histórico ou uma mera análise científica da coisa. De fato, a descrição científica busca a verdade e utiliza os nomes próprios e os termos técnicos para denominar tudo com exatidão, para indicar a verdade como verdade e a aparência como aparência. O relato histórico, na medida em que o contrapomos ao relato científico, não separa a verdade da aparência e as descreve sem utilizar muitos termos técnicos e sem parcialidade. Em compensação, um orador pauta sua descrição pelo alvo de seu discurso, a fim de que ela sirva para maravilhar, persuadir e despertar as paixões, porque deve estar preocupado com a impressão que deve ter sobre o auditório cada elemento de seu discurso. A preocupação de evitar o exagero limita o orador de tal modo que, em seu discurso, tudo se segue espontaneamente, com naturalidade; a paixão que deve arrebatá-lo os ouvintes tem de nascer, mesmo para o orador, somente do discurso, pelo menos quando seu tema já não é tão conhecido do auditório que a paixão deva arrebatá-lo conforme sua expectativa. Mas o poeta não se comporta de maneira tão comedida, porque o poema é fruto do entusiasmo. Ele pinta o lado da coisa que já se representa completamente de seu ponto de vista, com todas as impressões que produz sobre suas faculdades de conhecer e de desejar, e que ele deve produzir no leitor.

§ 275 É evidente que, em seu comportamento, o poeta e o orador fazem, de certa maneira, o contrário do que a filosofia se propõe e do que o conhecimento científico busca. Não estendem seus domínios acima do conhecimento comum, nem mesmo acima da sua forma. O orador não expõe demonstrações formais, e sim argumentos, e os acumula sem se preocupar em saber se a soma deles constitui um todo. Chega mesmo a transformar demonstrações em argumentos para lhes tirar a forma científica; consequentemente, a certeza buscada por ele é a certeza a que chamamos "tumultuosa" no capítulo precedente (§ 264). O poeta formula seus argumentos de maneira ainda muito mais sucinta. Com efeito, quem não acreditaria então que a mera representação da coisa já o inflama completamente e o lança à paixão? A aparência moral, sobre a qual mostramos no capítulo IV que é completamente subjetiva e deve ser evitada na busca da verdade, é por assim dizer a obra capital do poeta, e seu entusiasmo contrapõe-se totalmente à tranquilidade de espírito recomendada por nós (§ 145). Como o poeta e o orador, na medida que são tais como os descrevemos, não avaliam exatamente nem a verdade, nem o bem verdadeiro, devem pois tomar da filosofia a matéria de sua exposição, a fim de revesti-la de tal modo que ela seja compreensível também para quem não tem nem o lazer nem a capacidade de acompanhar a filosofia em suas buscas mais exatas e mais profundas, e que se deixam levar pelas paixões quando sua vontade, a que falta a clareza necessária das representações, já não é suficiente. Uma representação poética ou da oratória pode muito bem parecer tão sedutora quanto possível, mas ainda assim se afasta da qualidade essencial quando está fundada no erro. Fica inutilizável, ou então, se a utilizamos, é prejudicial. O lado da coisa que o poeta representa deve efetivamente pertencer à coisa, ou ao menos poder pertencer a ela, e as imagens que utiliza para torná-la mais vívida devem ser realmente apropriadas, se todavia a vontade e o entendimento do leitor devam ser melhorados.

§ 276 Observamos (§ 141) que as verdades morais

se limitam entre si; o poeta e o orador não levam em conta esta observação e suas consequências, já que costumam insistir numa dessas verdades em detrimento daquelas que deveriam limitá-la. Pode acontecer, por conseguinte, que quem se deixa facilmente seduzir pela paixão que domina os discursos ou os poemas morais seja pouco a pouco arrastado por paixões totalmente opostas, sem que possa determinar a harmonia e se pautar por ela. Porém, não podemos ser rigorosos contra o poeta ou contra o orador, uma vez que a determinação exata dos limites da importância de cada verdade moral não é assunto deles, e a agatologia que deveria ser científica e filosófica ainda não atingiu, longe disso, a perfeição necessária (§ 131).

§ 277 Portanto, precisamos ainda distinguir muito bem, a propósito das observações do § 275, se é o próprio poeta que fala ou se faz que alguma outra pessoa fale. No primeiro caso, toda impressão produzida pelo poema se deve ao poeta, pelo menos enquanto o leitor, sem que a culpa seja do poeta, não misture mais nada que lhe seja próprio. No segundo caso, o poeta tem liberdade para representar todos os caracteres possíveis, como ocorre com frequência nas peças dramáticas ou nas epopéias. Todavia, a moral o limita de tal modo que ele deve evitar, quando representa caracteres maus, que eles dêem um mau exemplo e, pelo contrário, deve fazer com que despertem no leitor a repulsa e a aversão; deve, pois, evitar despertar a dúvida sobre a verdade e evitar tratar de escândalos violentos ou atuais.

§ 278 Como o poeta, quando ele próprio fala, pinta o lado da coisa que ele se representa de seu ponto de vista, com todas as impressões que produz em suas faculdades de conhecer e de desejar, a parte subjetiva da aparência ocupa um lugar considerável em seus quadros e a individualidade do pensamento e da sensibilidade do poeta aí se misturam totalmente. Podemos, pois, facilmente deduzir daí que o caráter sublime dos pensamentos, a finura das imagens da imaginação e a nobreza das paixões devem

encontrar-se no próprio poeta, se fornecem uma matéria natural e espontânea aos seus quadros e chegam até a determinar a coisa, e seus lados, que o poeta julga dignos de seu entusiasmo ou que o entusiasmam. Disso resulta, mesmo se o poeta deixe ao filósofo o cuidado de determinar o que são a nobreza, o sublime e a finura de verdade, que ele deve pôr naturalmente uma aptidão para se entusiasmar por sua representação, aptidão sem a qual seu poema não seria muito diferente de um mero relato histórico. A verdadeira grandeza de um poeta é, portanto, determinada não somente pelo ele do pensamento, mas principalmente pelo próprio pensamento.

§ 279 Mas se o poeta representa outros caracteres, ou porque somente os descreve, ou porque os faça falar, ou ambas as coisas, deve também representá-los com a impressão que causam em seu espírito, se todavia a representação deve ser realmente poética e não somente histórica. Ora, se os limites que a moral impõe (§ 277) não devem entrar seu entusiasmo, é evidente que o tipo de espírito do poeta deve estar por natureza inclinado a mostrar, na pintura de cada caráter, o que nele é digno de amor ou de repulsa. É por isso que, quando faz falarem outras pessoas, o poeta dispõe de um duplo ponto de vista, ou até de um ponto de vista múltiplo, em seu quadro. Em primeiro lugar, o ponto de vista a partir do qual a pessoa que ele faz falar considera as coisas; em segundo lugar, os pontos de vista de seus interlocutores; por fim, o ponto de vista a partir do qual o poeta considera toda a cena e que deve ser também o ponto de vista de seus leitores. Este último ponto de vista distingue a obra do poeta, enquanto poeta, do relato histórico, uma vez que este último deve descrever a coisa tal como é em si, fora de todo ponto de vista particular, e deve portanto eliminar totalmente as partes subjetivas da aparência (§§ 274 e 278).

§ 280 Os quadros do poeta já podem ser, por si mesmos, suficientemente elevados para ocupar a atenção do leitor. Porém, existe, em particular nas peças dramáticas e nas epopéias, cenas em que o lei-

tor espera certos quadros. O poeta deve até mesmo provocar essas cenas para ficar ainda mais seguro da atenção elevada e firme da parte do leitor. Tais quadros são, com relação ao leitor, de dois tipos: com efeito, ou ele aproximadamente prevê o conteúdo do quadro e quer então somente conhecê-lo tal como é pintado pelo poeta; isso exige muito entusiasmo como ocorre, por exemplo, quando é preciso pintar os contrastes ou excessos de paixão; ou então o leitor não prevê o conteúdo do quadro, como, por exemplo, quando novos acontecimentos mudaram o ponto de vista dos personagens: neste caso, o leitor quer conhecer as impressões que essas mudanças de circunstância provocam sobre cada um deles, qual influência têm sobre o desenlace ainda incerto ou em que medida o tornam ainda mais incerto. Os lados da coisa que os personagens consideram são *objetivamente* diferentes quando algumas das partes das relações da coisa são conhecidas de um personagem e não dos demais; porém, são apenas *subjetivamente* diferentes quando cada personagem mistura à representação dessas partes e dessas relações da coisa sua maneira individual de pensar e de sentir. Essas duas diferenças, que podem mudar por ocasião de novos acontecimentos, transformam aos olhos do leitor a coisa em intriga complexa que ocupa totalmente a sua atenção.

§ 281 O poeta não pode conformar-se exatamente à maneira de pensar do leitor sem enfraquecer seu entusiasmo e tornar sua poesia mais insípida, a menos que isso não seja precisamente a causa de seu entusiasmo. Sua ação consiste em arrebatá-lo o espírito do leitor como um rio. Pelo contrário, o orador está bem mais forçado a fundamentar seu propósito na maneira de pensar de seus ouvintes e a só mudar essa maneira de pensar se não puder nela fundamentar seu propósito. Aliás, é por isso que o orador deve representar-se o ponto de vista a partir do qual os ouvintes considerariam sua exposição se ele apenas falasse, a fim de chegar a desvelar para eles os lados e as relações da coisa que ainda não conhecem, e a expô-las de tal modo que produzam a impressão

almejada no espírito dos ouvintes.

§ 282 Ora, isso é algo que acontece mesmo na vida corrente onde devemos tomar os homens tal como são, tanto em seus discursos como em suas decisões e ações. Quanto mais conhecermos o ponto de vista do qual outros se representam as coisas, tanto mais será fácil prever seus pensamentos, decisões e ações, e saber em que medida serão a favor ou contra nossas intenções quando as descobrirmos para eles ou deixarmos que vejam uma parte delas. Já indicamos (§ 271) como podemos utilizar esse conhecimento do ponto de vista de outros, e inversamente como também podemos ser-lhes útil graças a ele; recordamos isso agora apenas porque as duas coisas devem estar interligadas.

§ 283 A previsão do futuro constitui também uma parte da perspectiva transcendente: ela é ainda mais importante quando os móveis da vontade, se fizermos abstração dos puros e nobres instintos de gratidão, são todos tirados do futuro. Já indicamos no capítulo anterior (§ 164) qual é o requisito para determinar e prever as circunstâncias e as mudanças futuras. O esboço em perspectiva do futuro pressupõe que estejamos certos dele. Habitualmente, utilizamos tal esboço quando nos queremos convencer a nós mesmos ou convencer os outros a tomar uma decisão cuja atualização acarrete uma série de consequências que têm em si algo de agradável, de sedutor, de vantajoso etc. Porém, o que aqui é universal, o que não depende de circunstâncias particulares e concerne à vida em geral reside em todos os móveis e em todas as representações que garantem a nossa tranquilidade de espírito (§ 146) e mostram que tanto a satisfação quanto a serenidade e a felicidade que dela resultam não têm sede nas circunstâncias exteriores, mas sim na alma. Este é um tema que tem muitas vezes preocupado o poeta e pode preocupá-lo muito mais, principalmente se essa satisfação não deve ser confundida com uma insensibilidade e uma indiferença estólicas (§§ 141 e 278). De resto, essa perspectiva sobre o futuro, mesclada de esperança e apreensões,

sões, fornece ao poeta, nas peças dramáticas, cenas comoventes, tanto quando o leitor conhece de antemão o desenlace e, por conseguinte, o quadro o agrade apenas por sua beleza, quanto quando ele ainda está incerto sobre seu desenlace e, interessando-se pela pessoa que fala, compartilha com ela, por assim dizer, o reconforto e as apreensões.

§ 284 Na medida em que a música pode servir para despertar as paixões, para as exprimir, ou mesmo para tornar a poesia mais intensa, devemos aqui levá-la em conta, embora seja difícil determinar em que medida a música designe pensamentos, sensações e possa ser utilizada no lugar da linguagem. A arte da oratória, e ainda mais a poesia, têm no movimento dos períodos e na variedade das sílabas algo de musical, isto é, uma harmonia que apraz aos ouvidos e torna a exposição mais sedutora. Pela mesma razão, o canto pode contribuir muito para tornar mais vívida a entonação das palavras, quando a paixão indica a melodia. A experiência nos ensina que mesmo a música puramente instrumental pode despertar paixões e movimentos do corpo. As inflexões da música militar devem ser evidentemente diferentes do encanto que proporciona a uma serenata; esta, por sua vez, deve ser diferente da tonalidade estimulante que proporciona a música para dançar. A determinação das finas diferenças entre cada instrumento, cada melodia, cada som e cada um de seus efeitos sobre o espírito pode, pois, contribuir muito, na música vocal, para dar relevo à entonação das palavras através de uma escolha apropriada do som e da melodia; isto é particularmente verdade quando levamos em conta as modificações da voz, que pode ser mais dura, mais doce, mais ritmada, mais agressiva, mais dolorosa etc.; um orador, mesmo sem conhecer música, deve saber modular e utilizar a música conforme o conteúdo de seu discurso. Está claro que, segundo o que dissemos acima (§ 269 e seguintes) tudo isso pertence também, em grande parte, às perfeições do teatro.

§ 285 Indicamos até o momento as diferentes par-

tes da perspectiva transcendente. Percebemos, ao compará-las, que elas são muito diferentes umas das outras e que cada uma recobre um campo muito extenso. Elas se diferenciam principalmente pelo que é escolhido para representar a coisa: pode ser que se tratem de quadros, modelagens, esculturas, imitações, ações, gestos, pensamentos, palavras, sons etc. Esses meios de representação podem, por conseguinte, ser de mesma natureza que a coisa representada, ou de natureza diferente. Porém, o que pressupomos em todos eles é que representam apenas a aparência da coisa, pois é só sob essa condição que eles ingressam no campo da perspectiva transcendente. Contudo, nessa pressuposição não fazemos diferença alguma entre a aparência vazia e a aparência real, porque ambas podem ser desenhadas; aliás, a perspectiva óptica e a pintura tampouco se interessam por essa diferença e um pintor representa, se seu projeto o exigir e se são representáveis, todos os jogos da imaginação, as visões, as imagens sonhadas etc., assim como um poeta também fará disso um tema para seus quadros, quando pode utilizá-los.

§ 286 Além do mais, como consideramos aqui apenas o que é geral na aparência, não nos podemos deter nas teorias particulares de cada uma dessas partes da perspectiva transcendente. Com efeito, elas ofereceriam a cada vez matéria para um grande número de artes ou de ciências particulares, algumas das quais já existem, aliás, na realidade. Indicamos mais pormenorizadamente nos capítulos anteriores o que devemos observar em cada espécie de aparência e em que medida as espécies se separam da verdade. Os elementos que indicam como a perspectiva geral desenha e representa a aparência a partir da verdade já se encontram em capítulos anteriores. Desenvolveremos, pois, alguns pontos, somente a título de exemplos.

§ 287 A aparência psicológica vazia tem lugar quando o lado que nos representamos como estando na coisa nela não está; a aparência real, pelo contrário, ocorre quando o lado que nos representamos,

ou ao menos cuja imagem nos representamos, está na coisa. Porém, como essas duas espécies de aparência podem causar uma impressão sobre o espírito e sobre a vontade, os dois casos que consideramos mais acima (§§ 271 e 282) são importantes porque nos devemos pautar em nossas relações com os outros homens pelo que as coisas lhes parecem ser.

§ 288 O vazio na aparência reside essencialmente em sua parte subjetiva, que a imaginação, os preconceitos e as paixões misturam à parte objetiva, e que deve, pois, ser deduzida da maneira de pensar e de sentir particular a um homem. Porém, se sabemos o que a coisa é no fundo e ao mesmo tempo como alguém a representa para si, podemos então deduzir dessa diferença a maior parte das fontes subjetivas da aparência; graças a um grande número de experiências semelhantes, chegamos ao que é universal nessas fontes que se estendem a muitas coisas, em virtude do isocronismo que ocorre; podemos assim determinar mais exatamente o ponto de vista e os lados da coisa que alguém se representa (§ 19, § 136, § 137).

ANEXO II

TRADUÇÃO DOS PRIMEIROS
PARÁGRAFOS DA AESTHETICA,
ASSIM COMO DO CAPÍTULO SOBRE
A VERDADE ESTÉTICA*

§ 1 A estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensível.

§ 2 O grau natural que alcançam as faculdades de conhecer inferiores apenas pelo uso, sem serem metodicamente cultivadas, pode ser chamado de ESTÉTICA NATURAL. Ela pode ser dividida, como de ordinário ocorre com a lógica natural, em estética inata - o belo espírito inato - e em estética adquirida; esta, por sua vez, se divide em uma estética doutrinária e uma estética aplicada.

§ 3 A utilidade principal da estética artificial, que vem acrescentar-se à estética natural, consiste, entre outras coisas, 1º em fornecer uma matéria apropriada às ciências que devem antes de tudo ser adquiridas pelo entendimento; 2º em adaptar o que é conhecido cientificamente às capacidades de todos; 3º em retificar o conhecimento para além mesmo dos limites do que podemos conhecer distintamente; 4º em fornecer princípios corretos a todas as atividades contemplativas e às artes liberais; 5º em fazer com que, na vida comum, triunfemos sobre todos no que temos de fazer, havendo igualdade de condições.

* A tradução que se lerá não visa à elegância, e sim à precisão, indispensável para uma interpretação correta deste texto difícil. Agradeço a meu amigo Sylvain Bonnet, que contribuiu com o precioso concurso de sua competência para a elaboração desta tradução.

§ 4 Daí seus usos especiais: 1º filológico, 2º hermenêutico, 3º exegético, 4º retórico, 5º homilético, 6º poético, 7º musical etc.

§ 5 Poderiam ser dirigidas à nossa ciência as seguintes objeções: 1º que seu campo é demasiado vasto para que ela possa ser apresentada de maneira exaustiva em um só tratado, em uma só exposição. Minha resposta é que concordo, mas alguma coisa é melhor do que nada; 2º que ela se confunde com a retórica e com a poética. Minha resposta é que a) seu domínio é mais extenso; b) abarca objetos que essas disciplinas têm em comum com outras artes, assim como entre elas; e quando forem examinadas aqui no lugar apropriado, cada arte deverá cultivar seu terreno próprio de maneira mais fecunda, sem se prestar inutilmente a um duplo emprego; 3º que é o mesmo que a crítica. Minha resposta é a) que existe também uma crítica lógica; b) que certa espécie de crítica é uma parte da estética; c) que para esta um conhecimento prévio do restante da estética é quase necessário, se não quisermos, quando se trata de ajuizar sobre belos pensamentos, belas palavras ou belos escritos, discutir puros e simples gostos.

§ 6 Poderiam objetar à nossa ciência que 4º as impressões dos sentidos, os produtos da imaginação, as fábulas, os tormentos das paixões etc. são indignos dos filósofos e se situam aquém de seu horizonte. Minha resposta é que a) o filósofo é um homem entre os homens e não é bom que pense que tão grande parcela do conhecimento humano lhe seja estranha; b) isso é confundir a teoria geral dos belos pensamentos com a prática e a execução particular.

§ 7 Objetar-se-á que 5º a confusão é mãe do erro. Minha resposta é que a) ela é a condição *sine qua non* da descoberta da verdade, já que a natureza não dá um salto da obscuridade à claridade. É pela aurora que passamos da noite para o meio-dia; b) é necessário que nos ocupemos com a confusão precisamente para que dela não nasçam erros tão numerosos e tão importantes como os que observamos em

quem com ela não se ocupa; c) não recomendamos a confusão, mas sim que retifiquemos o conhecimento, na medida em que nele se mistura necessariamente alguma confusão.

§ 8 Objetar-se-á que 6º o conhecimento distinto tem mais valor. Minha resposta é que a) no que diz respeito a um espírito finito, isso vale apenas para as coisas de importância superior; b) um conhecimento não exclui o outro; c) é a razão pela qual, conforme as regras conhecidas de maneira distinta, começamos pondo em ordem as coisas que devem ser conhecidas segundo a beleza, de tal modo que dela surja em consequência uma distinção bem maior.

§ 9 Objetar-se-á que 7º é de se temer que, cultivando o análogo da razão, o território da razão e do rigor sofra danos. Minha resposta é que a) esse argumento é daqueles que estão antes a nosso favor, porque é o mesmo perigo que, toda vez que procuramos uma perfeição composta, incita à prudência sem sugerir que se esteja negligenciando a verdadeira perfeição; b) o análogo da razão, se não for cultivado e se estiver ainda corrompido, não deixa de ser danoso à razão e a um rigor mais estrito.

§ 10 Objetar-se-á que 8º a estética é uma arte, não uma ciência. Minha resposta é que a) essas não são capacidades opostas. Quantas artes, que antes eram apenas artes, agora são também ciências? b) nossa arte pode ser demonstrada, como será provado pela experiência. Isso também aparece *a priori* pelo fato de que a psicologia e outras disciplinas vizinhas fornecem muitos princípios seguros; ela merece, então, ser elevada ao nível de ciência, como ensinam os usos evocados, entre outros, nos §§ 3 e 4.

§ 11 Objetar-se-á que 9º se nasce esteta como se nasce poeta, e ninguém se torna esteta. Minha resposta (cf. Horácio, *Arte Poética*, 408; Cícero, *De Oratore*, 2, 60; Blifinger, *Dilucidationes*, § 268; Bretlinger, *Von den Gleichnissen**, p. 6) é que uma teoria mais

* Das Comparações (NdT francês).

completa, que se apóie mais na autoridade da razão; mais exata, menos confusa, mais segura, menos precária (§ 3) é útil ao esteta nato.

§ 12 Objetar-se-á que 10ª as faculdades inferiores - a carne - devem ser mais subjugadas do que excitadas e reforçadas. Minha resposta é que a) o que se exige é o império sobre as faculdades inferiores, não a tirania; b) para esse fim, na medida em que isso pode ser obtido naturalmente, a estética nos leva como que pela mão; c) não se trata, para os estetas, de excitar e reforçar as faculdades inferiores, uma vez que elas estão corrompidas, mas sim de as dirigir para que não sejam ainda mais corrompidas por deploráveis exercícios ou, sob o pretexto preguiçoso de evitar o abuso, para não deixarmos desaparecer o uso de um talento que Deus nos concedeu.

§ 13 Nossa estética, como a lógica, sua irmã mais velha, divide-se em

I - TEÓRICA. Ela é então doutrinal, geral (1ª Parte), proporcional princípios 1º a respeito das coisas e do que deve ser pensado: é a HEURÍSTICA (capítulo I); 2º a respeito da ordem esclarecedora: é a METODOLOGIA (capítulo II); 3º a respeito dos signos, exprimindo o que é pensado e ordenado da bela maneira: é a SEMIÓTICA (capítulo III).

II - PRÁTICA. É então aplicada e especial (2ª Parte). Nos dois casos, "a quem houver escolhido o assunto segundo seus meios, não faltarão nem abundância, nem ordem esclarecedora"¹. Que o assunto venha em primeiro lugar, depois a ordem esclarecedora e em último lugar venha a terceira preocupação, a dos signos.

1. Horácio, *Epístola*, II, III, versos 40 ss.

PRIMEIRA PARTE: ESTÉTICA TEÓRICA CAPÍTULO I: HEURÍSTICA. SEÇÃO I: A BELEZA DO CONHECIMENTO

§ 14 O alvo da estética é atingir a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal - que é a beleza - e evitar a imperfeição do conhecimento sensível enquanto tal - que é a fealdade.

§ 15 O esteta não se ocupa enquanto tal das perfeições do conhecimento sensível que estão ocultas a tal ponto que permanecem totalmente obscuras para nós, ou podem ser consideradas apenas pelo entendimento.

§ 16 O esteta não se ocupa enquanto tal das imperfeições do conhecimento sensível que estão ocultas a tal ponto que permanecem totalmente obscuras para nós, ou podem ser descobertas apenas por um juízo do entendimento.

SEÇÃO 27: A VERDADE ESTÉTICA

§ 423 A terceira preocupação*, quanto às coisas em que devemos pensar de maneira elegante, deve ser a VERDADE, mas aqui se trata da verdade ESTÉTICA, isto é, da verdade enquanto deve ser conhecida de maneira sensível. Sabemos que a verdade metafísica dos objetos está em sua conveniência com os princípios mais universais e, a partir disso, compreendemos porque Leibniz afirma na *Teodicéia* que: "Podemos dizer de certo ponto de vista que o princípio de contradição e o princípio de razão suficiente estão contidos na definição do verdadeiro e do falso". Pois a representação do verdadeiro metafísico em algum objeto, na medida em que ocorre na alma de um sujeito determinado, é essa conveniência entre representações e os objetos que a maioria chama de verdade lógica e outros de verdade espiritual, verdade da afeição, da correspondência e da conformidade, ao passo que chamam a verdade metafísica de verdade material.

§ 424 A verdade metafísica poderia ser dita objetiva, a representação numa dada alma do que é objetivamente verdadeiro poderia ser dita VERDADE SUBJETIVA. Para empregar um vocabulário mais acessível, porém mais amplo, chamá-la-emos de lógica, com a maioria dos filósofos, para que estejamos de acordo sobre a coisa pela qual, antes de mais nada, tudo isso é retomado mais precisamente. De fato, parece evidente que a verdade metafísica ou objetiva, se quisermos assim chamá-la, representada em uma

* As duas primeiras são a "riqueza estética" (§ 115) e a "grandeza estética" (§ 177). Por vezes suprimimos as referências internas ao restante da *Aesthetica* (Ndt francês).

dada alma de tal modo que se transforma em verdade lógica no sentido amplo - ou verdade espiritual e subjetiva -, ora se mostra ao entendimento no essencial como contida no espírito quando se acha no que é distintamente percebido por ele - ela é então verdade LÓGICA em sentido ESTRITO -; ora se mostra ao análogo da razão e às faculdades inferiores de conhecer, ou exclusivamente, ou então no essencial - ela é então verdade estética.

§ 425 Lede, eu vos rogo, o conselho que Chremes, no *Heautontimoroumenos* de Terêncio, dá a Menedemo e vereis que em sua resposta ele por assim dizer fala da verdade estética: "Tu me pareces dizer a verdade e dizer a coisa como ela é"¹. Pensai nas sátiras que não hesitam em expor uma "verdade que (com frequência) faz nascer o ódio"², nem em "machucar com uma verdade mordaz as orelhas delicadas"³. Elas estão como que protegidas por seu privilégio: "Quem me impede de dizer a verdade brincando?"⁴ Comparai-as aos conselhos práticos, aparentemente do mesmo teor, de um moralista que faz sua exposição de modo mais elaborado e mais científico; vereis então, por exemplo, a diferença que existe entre a verdade estética e a verdade lógica em sentido estrito.

§ 426 Às meditações lógicas e estéticas é comum a virtude que Cícero descreve de maneira quase universalmente válida e que reside "na percepção do que em cada coisa é verdadeiro e puro, daquilo com que está em conformidade (trata-se do acordo com o princípio de contradição), do que dela resulta (trata-se do acordo com o princípio do fundamento), daquilo de onde nascem todas as coisas, que é causa de toda coisa (trata-se do acordo com os princípios de razão e de razão suficiente)". Porém, enquanto essas meditações lógicas se empenham em atingir uma percepção distinta e intelectual dessas coisas, as meditações estéticas têm muito que fazer,

1. Terêncio, *Heautontimoroumenos*, 490.
2. Terêncio, *Andria*, 68.
3. Pérsio, *Sátiras*, I, 107.
4. Horácio, *Sátiras*, I, I, 124.

ficando no interior de seu próprio horizonte, percebendo-as de maneira sutil pelos sentidos e pelo análogo da razão.

§ 427 Se chamamos ESTETICOLÓGICA a verdade espiritual e subjetiva, isto é, a verdade das representações que até agora só foi chamada de lógica, essa proposição não estabelece uma distinção segundo a qual certas verdades estéticas, e mesmo muitas, não sejam ao mesmo tempo logicamente verdadeiras - o que de bom grado concedemos. Quando Lucrécio imagina a prosopopéia da natureza dirigida a quem se recusa a morrer, acrescenta, não sem verdade: "Que responderemos senão que a natureza intenta a instauração de um justo processo e expõe em suas palavras uma causa verdadeira?"⁵ - quase tudo é ao mesmo tempo logicamente verdadeiro.

§ 428 Não negamos, nem ignoramos 2º que a verdade estética nas partes que devem ser retratadas com beleza proporciona com frequência a verdade lógica do todo, e dificilmente poderia ser de outra maneira, uma vez que a junção das partes está acabada e foi levada a seu termo. Notamos somente que a verdade, enquanto intelectual, nunca é diretamente visada pelo esteta; se de maneira indireta uma tal verdade advém, emergindo de diversas verdades estéticas, ou se ela coincide com o verdadeiro estético, o esteta que pensa de maneira racional se felicita com isso, mas não era isso que se buscava no começo.

§ 429 Seja uma verdade lógica - em sentido estrito, evidentemente - que só possa ser pensada pelo entendimento, quer por parte do sujeito que supostamente produz belos pensamentos, quer da parte das pessoas às quais antes de mais nada os pensamentos dele se dirigem, e suponhamos que tanto para um como para os outros essa impossibilidade ocorra constantemente ou somente em certas circunstâncias: essa verdade é então situada para além do horizonte

5. Lucrécio, II, 950 ss.

estético e é com razão desdenhada, pelo menos no momento presente. Pense no eclipse do ano passado como um astrônomo (ou com astrônomos) que seja não somente físico mas também matemático, e depois pense como pastor dirigindo-se a seus companheiros ou à sua bem-amada. Quantas verdades que, no primeiro caso, eram objeto de nossos pensamentos, deveremos totalmente negligenciar no segundo!

§ 430 Há verdades tão insignificantes que sua busca ou sua evocação está aquém do horizonte estético, pelo menos aquém da bela grandeza, quer seja da grandeza absoluta ou da grandeza pelo menos relativa. O esteta não se ocupa de modo algum dessas verdades infinitamente pequenas. Tampouco acha que foi escrita para o historiador essa lei severa, sem exceções, que prescreve nada calar de verdadeiro; lendo por seu lado:

"Um bando ardente de jovens lança-se sobre a margem hespéride.

"Mas o pio Enéias ganha o cume da montanha onde vela a alta estátua de Apolo e, a alguma distância, o retiro solitário da assustadora Sibila, esse antro enorme..."⁶, o esteta não tem atenção nem pensamentos para a questão de saber com que pé Enéias tocou pela primeira vez o chão da Itália; no entanto, nada mais verdadeiro: ele o tocou ou com o pé esquerdo ou com o pé direito, a menos que tenha sido com os dois pés ao mesmo tempo, o que não cal bem.

§ 431 A verdade estética exige 1ª a possibilidade absoluta dos objetos do pensamento elegante, na medida em que deve ser conhecida sensivelmente, isto é, uma possibilidade de natureza tal que, num objeto que decidimos contemplar por ele mesmo, já não se deixem observar, pelos sentidos e pelo análogo da razão, traços característicos que se contradigam mutuamente. Uma certa desigualdade entre os defeitos contém essa possibilidade e por conseguinte ela é também esteticamente verdadeira.

6. Virgílio, *Eneida*, VI, 5 ss.

Pelo contrário, "aqueles que julgam todos os defeitos iguais não estão à vontade quando retornam à realidade; têm contra si o senso comum, a moral e a própria utilidade, que é como que a mãe do justo e do equitativo"⁷.

§ 432 A verdade estética requer a possibilidade 2ª hipotética dos seus objetos, e esta, por sua vez, é A) natural, enquanto não está mais ligada a uma liberdade determinada e pode ser julgada pelo análogo da razão. Encontro-a na *Eneida*:

"Então, o Pai todo-poderoso, que tem sobre todas as coisas o supremo poder, começa a falar. Enquanto discorre, a alta morada dos deuses se faz silenciosa. Embaixo, a terra treme; no alto, o éter se cala"⁸.

§ 433 A verdade estética requer uma possibilidade B) moral nos objetos a) em sentido amplo, de tal sorte que as coisas que só possam derivar da liberdade sejam igualmente de mesma natureza e de mesma dimensão que aquelas que parecem ao análogo da razão vir de uma liberdade dada, de uma personalidade dada e do caráter moral de um homem determinado. Tal é o imperativo que pretende que "nos aproximemos da verdade da vida"⁹, imperativo em virtude do qual está longe de ser indiferente que quem fale seja "um velho sereno ou um jovem ardente, uma dama importante ou uma ama-de-leite diligente, um comerciante em viagem ou um camponês que cultiva seu quinhão verdejante, um habitante de Cólquida ou da Assíria, um natural de Tebas ou de Argos"¹⁰, ou que o objeto seja uma coisa com que nos ocupamos ou uma pessoa.

§ 434 "Ouve o que desejo, e o público comigo, tu que buscas um admirador que fique e ficará sentado até que a cortina desça e o cantor diga: 'Vocês, aplaudam!'. Deves retratar exatamente os traços próprios de cada idade e dar aos caracteres e às idades

7. Horácio, *Sátiras*, I, III, 96 ss.

8. Virgílio, *Eneida*, X, 100 ss.

9. Cícero, *De Oratore*, I, 220.

10. Horácio, *Epístolas*, II, III, 115 ss.

des cambiantes as cores que lhes convêm /.../. Deter-nos-emos sempre nos traços que se ligam e se vinculam a uma idade determinada"¹¹. Eis por que Horácio aconselhava também uma filosofia prática, por assim dizer aplicada, pois quem se atém rigorosamente a ela "sabe com certeza dar a cada personagem os traços que lhe convêm"¹² e, já percebendo no seu tempo a utilidade dessa arte ou desse conhecimento que inauguraram os caracteres de Teofrasto e que o Teofrasto francês* mais tarde enriqueceu, "ordenava examinar como erudito imitador o exemplo da vida e dos costumes e deles tirar palavras que fossem vivas"¹³.

§ 435 A verdade estética requer a possibilidade moral b) em sentido estrito, não somente naquele mesmo que pensa, mas também nos objetos que ele deve, de maneira explícita ou implícita, tornar um breve instante críveis em seus belos pensamentos, por exemplo, se estes descrevem o Aquéronte; mas trata-se somente dessa possibilidade moral que chega aos sentidos e cai sob a jurisdição do análogo da razão. É essa verdade moral segundo a qual, diz Horácio, "o verdadeiro consiste em medir-se por seu próprio metro e em calçar-se por seu pé"¹⁴. Assim como chamarei a verdade postulada nos §§ 433, 434 de VERDADE MORAL EM SENTIDO AMPLO, antes chamarei essa verdade de verdade moral EM SENTIDO ESTRITO, e de verdade moral NO SENTIDO MAIS ESTRITO a adequação dos signos a nosso estado de espírito: se este último for virtuoso, a verdade moral no sentido mais estrito será premiada com o título de sinceridade; se, pelo contrário, for vicioso, ela encerrará a ignomínia do impudor indiscreto.

§ 436 Cícero mostra com elegância no *Pro Murena* os limites estéticos dessa verdade moral porém estética, dessa dignidade em um pensamento dotado de

11. *Ib.*, 153 ss e 178.

12. *Ib.*, 315 ss.

* Trata-se, bem entendido, de La Bruyère (Ndt francês).

13. Horácio, *Epístolas*, II, III, 317 ss.

14. Horácio, *Epístolas*, I, VII, 98.

certo encanto, quando afirma: "Mas Catão comporta-se comigo de modo severo e à maneira de um estóico, nega que seja justo ganhar a benevolência de outrem oferecendo jantares"; e, tomando a defesa da verdade estética desses costumes contra os quais investiu Catão como se fossem uma disputa, ele responde: "Horível discurso, que, no entanto, o uso, a vida, os costumes, a própria cidade rejeitam /.../. É por isso que Catão não critica com um discurso muito severo o que instituíram nossos antepassados e a própria realidade e a duração do Império confirmam /.../. O que dizes - que o espírito dos homens não deve ser impellido a disputar magistraturas com nenhuma outra consideração a não ser a da dignidade (enquanto é concebida de maneira puramente intelectual pelos filósofos) - tu mesmo, em quem se encontra a dignidade suprema, não o observas. De fato, por que pedes por alguém que te aconselhe, que te ajude? /.../ Que dizer do fato de que tens um nomenclador?"¹⁵

§ 437 A verdade estética requer para os objetos de um belo pensamento II que eles estejam ligados à sua causa e a seus efeitos, na medida em que essa ligação deva ser conhecida de maneira sensível por intermédio do análogo da razão. Tomemos o exemplo do Coriolano de Tito Lívio: ele se deu conta de seu próprio nome e de sua autoridade primordial; daí seu excesso de orgulho diante do poder tribunicio; daí a cólera da plebe; disso resulta o exílio de Coriolano e a hostilidade de seu coração, que o arrasta para os volscos, não sem que a razão disso, segundo o que precede, seja evidente; em seguida, ele confessa a seu anfitrião Tullus suas intenções belcosas para com os romanos e, em consequência disso, ocorre o artifício chelo de astúcia de Tullus e a renovada indignação da plebe volscos contra os romanos¹⁶.

§ 438 Em consequência disso, a guerra é decidida e os chefes são Tullus e Marcius, nosso Coriolano, exilado romano. Em razão de sua coragem, os inícios são favoráveis aos volscos, a plebe romana treme;

15. Cícero, *Pro Murena*, 74 ss.

16. Tito Lívio, II, 33 ss.

daí uma primeira embaixada dos romanos e a atroz resposta que ela traz; voltando-se para o inimigo, não é recebida. Os sacerdotes vêm, pois, suplicar Coriolano. Como eles também fracassam, um medo quase feminino invade Roma. Por fim, a mãe de Coriolano, sua esposa e a multidão de mulheres comovem seu coração endurecido e, para que isso não pareça acontecer sem razão, o historiador imagina um verdadeiramente patético discurso da mãe. O acampamento inimigo é levantado, mas Coriolano não desapparece sem que seja feita menção ao que lhe resta como destino. E erige-se em Roma um monumento à Fortuna Feminina¹⁷. Que harmonia nesse relato, enriquecedor e recreativo para os leitores ou ao menos para o análogo da razão!

§ 439 A verdade estética requer a possibilidade absoluta e a possibilidade hipotética dos seus objetos, enquanto são percebidas de maneira sensível; toda possibilidade exige a unidade, absoluta para a possibilidade absoluta, hipotética para a possibilidade hipotética. Por conseguinte, a verdade estética requer também uma e outra unidade para o que deve pensar, na medida em que podem ser apreendidas de maneira sensível, a inseparabilidade das determinações para o que deve pensar, sem que isso prejudique a beleza da percepção total. Essa UNIDADE dos objetos, que é ESTÉTICA na medida em que se torna fenômeno, será unidade das determinações internas, e por conseguinte unidade de ação, se o objeto da bela meditação for uma ação, ou unidade das determinações externas e das relações, das circunstâncias, e por isso unidade de LUGAR E DE TEMPO: "Escolha o tema que quiser, mas ao menos tenha ele simplicidade e unidade"¹⁸ e você obterá de uma só vez essa brevidade equilibrada que seduz, assim como uma bela coerência. Eis por que a unidade agradava tanto a Santo Agostinho, que dizia ser ela a "forma de toda beleza"¹⁹.

17. Tito Lívio, II, 39 ss.

18. Horácio, *Epistolae*, II, III, 23.

19. Santo Agostinho, *Epistulae*, XVIII, 2.

§ 440 A VERDADE ESTETICOLÓGICA é ou uma verdade esteticológica dos conceitos universais, das noções e dos juízos gerais, ou então verdade esteticológica dos conceitos singulares e das representações particulares. A primeira será chamada GERAL, a segunda SINGULAR. No objeto da verdade geral, nunca é desvelada tanta verdade metafísica, principalmente de maneira sensível, quanto no objeto da verdade singular. E quanto mais geral é a verdade esteticológica, menos verdade metafísica está presente em seu objeto - isto vale em geral, mas muito particularmente para o análogo da razão. Existe uma razão para isso: o esteta, empenhado como está em observar a maior verdade possível, prefere, na medida do possível, às verdades mais gerais, muito abstratas e universais, as verdades mais determinadas, menos gerais, menos abstratas, e prefere a todas as verdades gerais as verdades singulares. O Imperativo da riqueza de pensamento vai na mesma direção, pois quanto mais temos um objeto determinado, mais temos ao mesmo tempo diferenças, e mais numerosos são os belos pensamentos que podemos ter a seu respeito. O Imperativo de grandeza, inclusive natural, e o Imperativo de dignidade estética vão na mesma direção, contanto que levemos em conta em toda grandeza de um universal o peso, a gravidade e a fecundidade que se acrescentam ao nível de suas diferenciações inferiores.

§ 441 A verdade esteticológica do gênero é a percepção de uma grande verdade metafísica, a verdade esteticológica da espécie é a percepção de uma verdade metafísica maior, a verdade esteticológica do individual ou do singular é a percepção da verdade metafísica maior possível. A primeira é a percepção do que é verdadeiro, a segunda, do que é mais verdadeiro, e a terceira é a percepção do que é o mais verdadeiro. A verdade do singular é ou a verdade dos elementos internos do melhor e maior ente, ou então a verdade dos elementos absolutamente contingentes. Os elementos contingentes só são representados, enquanto elementos singulares; como possíveis de algum universo tomado na totalidade. Portanto, a

verdade singular quanto aos elementos contingentes os põe quer como possíveis e como partes de nosso universo - e essa verdade, somada à verdade do que é absolutamente necessário, é chamada de a maior NO SENTIDO MAIS ESTRITO, ou muito simplesmente VERDADE na linguagem comum -, quer como possíveis de um outro universo e como suas partes, constituindo o objeto do conhecimento humano intermediário, e é chamada então de VERDADE HETEROCÓSMICA.

§ 442 A verdade no sentido mais estrito, como a descreve Cícero²⁰, é aquela "através da qual as coisas que são, foram ou serão são chamadas (são percebidas) inalteradas (não mudadas)", parecendo que ele as compara a verdades menores quando afirma: "Esse cortejo de virtudes (a constância, a gravidade, a coragem, a sabedoria etc.) submetidas à tortura ("elas encantam" através de uma verdade geral e abstrata, "como aquela verdade dos estoicos que mais saboreamos do que dela nos alimentamos)", ou então através de uma verdade heterocósmica) proporcionam a nossos olhos imagens de uma dignidade tal que parece (para o conhecimento intermediário) que uma vida feliz deve apressar-se em buscá-las e não suportar abandoná-las. Porém, quando fazemos a mente passar dessa pintura e dessas imagens das virtudes (imagens gerais e abstratas ou então heterocósmicas) para a realidade e para a verdade (no sentido mais estrito), só resta esta questão nua (despojada dos objetos heterocósmicos do conhecimento intermediário e separada de todos esses objetos): pode alguém (em nosso universo de maneira singular e concreta) ser feliz enquanto é torturado?"²¹

§ 443 Dentre as verdades esteticológicas gerais, apenas são estéticas as que, continuando a encantar, podem ser representadas de maneira sensível - e somente na medida em que o podem - pelo análogo da razão, quer de maneira manifesta e explícita, quer de maneira oculta, como quando se omitem certos

20. Cícero, *De Inventione*, II, 162.

21. Cícero, *Tusculanas*, V, 13 ss.

enunciados nos entimemas*, quer por exemplos nos quais essas coisas abstratas são apreendidas como que no concreto. Desta maneira, o próprio princípio de identidade encontra-se em Plauto - quem diria? - no prólogo de *Os Cativos*: "Esses dois cativos que vedes aqui de pé, esses mesmos que estão aí, estão ambos de pé, não estão sentados. Sois testemunhas de que digo a verdade"²².

§ 444 A verdade das coisas verdadeiras no sentido mais estrito é estética na medida em que essas coisas são percebidas como verdadeiras de maneira sensível através de sensações, imagens ou mesmo de antecipações que estão ligadas a presságios, e aí termina seu domínio; e, em razão dessa mesma hipótese, as verdades heterocósmicas são verdades estéticas nem mais nem menos numerosas do que as verdades que podem ser percebidas pelo análogo da razão. Pensa-se que essa distinção é de Leibniz, mas ela já está presente em Tibulo, que fez um longo relato das errâncias de Ulisses que termina assim: "E isso, ou foi visto em nossa terra (é o verdadeiro no sentido mais estrito), ou então a lenda deu a essas errâncias um novo universo"²³ (é o verdadeiro de um ponto de vista heterocósmico).

ANEXO III

A REPRESENTAÇÃO VISUAL DAS GEOMETRIAS NÃO EUCLIDIANAS

A mais elementar modéstia exige que eu faça uma advertência prévia: não sou de modo algum um matemático, nem mesmo epistemólogo, e as páginas que se seguem têm apenas a ambição de levar aos profanos a compreensão de como certos teoremas estranhos, pertencentes às geometrias de Lobatchevski e de Riemann, puderam encontrar uma transposição no espaço plástico dos artistas. Estudante, muitas vezes II, escrito por autores considerados sérios, que a existência dessas geometrias punha em causa a *Estética Transcendental* de Kant. Não conseguia acreditar completamente nisso, porém, embora simples, a argumentação parecia convincente: segundo Kant, com efeito, o espaço euclidiano de três dimensões é uma "intuição pura", um dado incontornável da representação humana. Ora, como os teoremas de Lobatchevski e de Riemann são ao mesmo tempo incontestáveis e no entanto irrepresentáveis, deveríamos - assim prosseguia o raciocínio - trocar as teses kantianas por um retorno ao logicismo leibniziano.

Não terei a pretensão de resolver aqui o conflito entre logicismo e intucionismo. Entretanto, uma coisa é certa: por pouco que examinemos a questão, perceberemos que os famosos teoremas de Lobatchevski e de Riemann acerca das paralelas ou dos triângulos, pouco importando o que realmente tenha sido dito aqui e acolá, são perfeitamente representáveis. O fato é, sem dúvida, evidente para todo matemático que se deu ao trabalho de refletir a este respeito. Para os cubistas do início deste século, essa possibilidade não devia tampouco deixar a menor dúvida, embora acreditasse erroneamente que tal representação obrigava a sair dos quadros da tridimensional-

* Silogismo no qual se subentende uma premissa (NdT francês).

22. Plauto, *Captivi*, 1 ss.

23. Tibulo, IV, 1, 79 ss.

dade. Erroneamente, porque esses famosos paradoxos, na verdade, encontram uma expressão visível muito simples nas três dimensões habituais, desde que passemos da geometria plana para a geometria esférica. Como durante muito tempo procurei para mim mesmo um livro que fornecesse tal representação *intuitiva*, sem encontrá-lo (continuo persuadido de que ele existe) tive de resolver-me a improvisá-lo com meus próprios recursos. Pensei que essa representação poderia interessar ao leitor preocupado em compreender uma das referências centrais de certas vanguardas. Que os cubistas (e muitos filósofos) se tenham enganado sobre a natureza da revolução introduzida pelas geometrias não euclidianas não muda nada no fato de saber que tiveram, como será melhor compreendido pelo que se segue, uma grande influência junto a eles: em qualquer hipótese, essas geometrias serviam para legitimar cientificamente a ideologia da tábula rasa que subjazia às vanguardas, ao mesmo tempo que sugeriam (principalmente a geometria de Riemann) a idéia de um espaço reduzido à bidimensionalidade.

REPRESENTAÇÃO VISUAL DE ALGUNS TEOREMAS DE LOBATCHEVSKI

Os paradoxos que presidem ao começo de um sistema matemático são sem dúvida conhecidos desde que as matemáticas existem: em particular, é claro que não saberíamos abordar uma demonstração sem admitirmos como ponto de partida certo número de termos não definidos, de proposições não demonstradas e de operações lógicas fundamentais, sem as quais o raciocínio não poderia se desenvolver. Nesse sentido, toda teoria matemática é "hipotético-

dedutiva". O rigor exige, não que tudo seja demonstrado, o que é impossível por definição para as *premissas*, que podem apenas ser *postuladas*, mas sim que tudo o que é indemonstrável seja posto *ab initio*. Os *Elementos* de Euclides começam, pois, expondo definições, postulados e axiomas. Porém, após ter encetado a cadeia de suas deduções, ocorre por duas vezes a Euclides invocar, no decurso mesmo de uma demonstração e pelas necessidades dela, uma proposição particular que ele só justifica por sua pretensa "evidência". Assim é que para demonstrar a 29ª proposição, ele nos pede para admitirmos como evidente o fato de que *por um ponto exterior a uma reta passa apenas uma paralela a essa reta*. Este é o famoso "postulado de Euclides". Mas como ele não é posto como tal desde o início da demonstração, uma dúvida pode pairar quanto à questão de saber se a afirmação diz respeito exatamente a um postulado ou se, na verdade, não é - o que seria indevido - um teorema, isto é, uma proposição que deveria ser demonstrada, mas cuja ausência de demonstração seria pudicamente dissimulada por trás do recurso à noção duvidosa de evidência. Daí o projeto de se tentar uma demonstração da célebre proposição, para ver se porventura ela não poderia passar do estatuto de postulado para o de teorema.

É impossível fazer a conta exata das numerosas tentativas assim suscitadas. Entretanto, uma coisa é certa: todas fracassaram. De sorte que, tendo as demonstrações diretas fracassado, surgiu a idéia de se proceder a *contrário*, pelo absurdo, partindo de uma negação do "postulado de Euclides". O raciocínio que subjaz a tal empreendimento é limpo: se o pretendo postulado fosse demonstrável - portanto, se se tratasse na verdade de um teorema que se pudesse inferir de outras proposições primeiras -, poderia ocorrer evidentemente que, partindo-se de sua negação, se devesse chegar a consequências contraditórias. Assim, o "postulado" teria sido provado de maneira indireta (pelo absurdo).

Esse foi o procedimento adotado por Lobatchevski. Ele admite por hipótese que se *"pode por um ponto exterior a uma reta traçar diversas paralelas a essa re-*

ta". Ele conserva, aliás, todos os outros axiomas e postulados de Euclides. Ora, contra toda expectativa, as proposições que ele demonstra a partir dessas estranhas premissas encadeiam-se de maneira coerente e não se contradizem. Conclusão: o postulado de Euclides era exatamente um postulado, já que se pôde verificar que é indemonstrável a ponto de poder ser negado sem contradição. Segundo uma frase de Poincaré, a Academia de Ciências não tem recebido desde então mais do que uma ou duas "demonstrações novas" do postulado por ano... Evidentemente, os teoremas da geometria de Lobatchevski são muito diferentes dos teoremas de Euclides. À primeira vista, parecem não somente irrepresentáveis, mas também inconcebíveis. Darei a este respeito somente três dos exemplos mais conhecidos:

1. Em Euclides, a soma dos ângulos de um triângulo é igual a 180° ; em Lobatchevski, ela é inferior a 180° .

2. Por um ponto exterior a uma reta, podemos passar duas paralelas a essa reta (isto é, duas retas que só têm um ponto comum no infinito com a reta a que são paralelas). Acrescentemos que essas duas paralelas a uma mesma reta se cruzam e não são paralelas entre si.

3. Por fim, é preciso distinguir paralelas e não-secantes: se por um ponto exterior a uma reta só podemos passar duas paralelas a essa reta, existem em compensação uma infinidade de não-secantes.

O mínimo que podemos dizer é que essas proposições não são evidentes. A urgência de sua demonstração pareceu ainda maior, uma vez que se entende que o recurso à intuição e às figuras, além de ser em si pouco rigoroso, parecia impossível neste caso. No entanto, uma das vias tomadas para provar a validade dessa nova geometria foi, paradoxalmente, a de construir um "modelo" - se se quiser: uma tradução ou uma transposição - nesse sistema demonstrado que é a geometria euclidiana. É esse modelo que aqui importa compreender.

Transposta para a geometria plana (Figura 1), a proposição segundo a qual haveria duas paralelas a uma mesma reta parece irrepresentável: compreende-

mos muito bem que, para evitar que as retas (a) e (b) venham a se "cruzar" com a reta A-B, é preciso que o ângulo (d) varie quando o ponto (C) se desloca; percebemos também como, desde que se afirma que (a) e (b) são paralelas, (d) é uma não-secante; mas precisamente, o que escapa é a representação da coisa mesma que se gostaria de apreender. Para chegar a apreendê-la, é preciso passar para a geometria esférica. Basta, então, adotar o seguinte dicionário (fornecido por Poincaré em *A Ciência e a Hipótese*).

Partindo-se de um plano fundamental, denominar-se-á

- "espaço": a porção do espaço situado acima do plano fundamental;
- "plano": uma esfera que corta ortogonalmente o plano fundamental;
- "reta": um círculo que corta ortogonalmente o plano fundamental;
- "paralela": retas que só têm um ponto comum no infinito.

Em compensação, a esfera, o círculo e o ângulo conservam a definição que possuem na geometria clássica. Designar-se-á por convenção como "linha de pontos situados no infinito" o círculo traçado pela interseção ortogonal de uma esfera e de um plano fundamental.

Munido deste dicionário, podemos, sem modificar nada, aliás, transcrever nosso primeiro esquema para a geometria esférica (Figura 2). Basta observar com um pouco de atenção para perceber *visualmente*, sem a menor dificuldade, a coerência dos teoremas que pareciam absurdos para a geometria tradicional:

- Ver-se-á imediatamente que as retas (a) e (b), traçadas a partir da perpendicular (C-D) e ambas paralelas a (A-B) - têm com (A-B) apenas um ponto comum "no infinito", já que são tangentes - cortam-se em (C).

- Perceber-se-á mais facilmente ainda que a soma dos ângulos de um triângulo esférico cujas curvaturas são negativas é forçosamente inferior a 180° : por exemplo, o triângulo ABC possui dois ângulos - beta e gama - que são iguais a zero, já que são formados por duas tangentes.

- Por fim, a não-secante (d) está claramente separada das duas paralelas.

Portanto, a geometria de Lobatchevski não é em nenhum caso não-euclidiana no sentido de não poder ser representada em três dimensões. Sendo o modelo não muito conhecido, no entanto, foi no contrário que acreditou a maior parte dos pintores (e muitos filósofos, ainda hoje...) que pretendiam legitimar cientificamente a "desconstrução" da tridimensionalidade euclidiana. E no fundo, é apenas isso que conta para nosso propósito; no essencial, com efeito, trata-se de compreender como a idéia de paralelas que se "cruzam" bastava para sugerir espaços insólitos ainda inexplorados. O espaço riemanniano provocou uma impressão ainda mais forte.

REPRESENTAÇÃO VISUAL DE ALGUNS TEOREMAS DE RIEMANN

Como Lobatchevski, Riemann conserva todos os axiomas e postulados de Euclides, salvo o das paralelas. Porém, contrariamente a ele, Riemann admite a título de nova hipótese que não se pode por um ponto exterior a uma reta traçar nenhuma paralela a essa reta. E também aqui ele obtém um conjunto coerente de proposições, mas em contradição completa com a geometria euclidiana. Limitar-me-ei a três exemplos:

1. Por dois pontos podem passar uma infinidade de retas diferentes.
2. Duas perpendiculares a uma mesma reta não são paralelas entre si.
3. A soma dos ângulos de um triângulo é superior a 180° .

Para nos ajudar a visualizar essas afirmações, Poin-

caré, em *A Ciência e a Hipótese*, nos convida a pensar em seres imaginários "infinitamente planos", os "esferianos", que viveriam dentro de um mesmo plano e dele não poderiam sair. Supo-los-emos, além do mais, inteligentes e capazes de estudar geometria. O plano sobre o qual eles evoluirão é de fato um "plano esférico", comparável, se quisermos, à superfície da terra, em cuja forma eles se encaixam perfeitamente, já que não têm espessura (talvez aqui avaliemos melhor o quanto as novas matemáticas podiam parecer próximas da ficção científica...).

Munidos dessa interpretação imaginada, porém correta, podemos facilmente traduzir os teoremas riemannianos num fragmento da geometria euclidiana: a geometria do feixe.

Consideremos no espaço euclidiano uma esfera de centro O (esta esfera é o plano riemanniano, não é um plano "plano" euclidiano, mas sim um plano esférico cuja superfície tem uma curvatura positiva e constante). Desse centro O, fazemos partir um feixe de planos no sentido habitual e de retas e consideramos somente suas interseções com a superfície da esfera.

- Uma reta que passe por O desenhará sobre a esfera dois pontos (ali onde ela por assim dizer "fura" a superfície). Estamos aqui lidando com uma projeção de figuras pertencentes ao espaço de três dimensões e que passam todas por um mesmo ponto sobre um plano que, neste caso particular, é um plano esférico (o centro dessa esfera é o ponto onde todas as figuras se cortam - cf. Figura 1).

- Um plano que passe por O dará, por sua interseção com a esfera, um círculo (cf. Figura 2) que, aos olhos de nossos "esferianos", aparecerá como uma reta, já que eles não têm idéia da espessura e seu espaço conta apenas com duas dimensões. Assim, quando pensam deslocar-se em linha reta, sabemos, nós que possuímos as três dimensões, que eles percorrem na verdade um círculo: é aqui que se vê o laço que liga as geometrias não euclidianas (pelo menos a de Riemann) às geometrias de quatro dimensões. Com efeito, para passar de uma a outra, basta imaginarmos que podemos ter com seres de quatro di-

mensões uma relação análoga àquela que os esferianos teriam conosco.

- Um ângulo de duas retas que se cortem em O é representado no plano esférico por dois pontos (Figura 1).

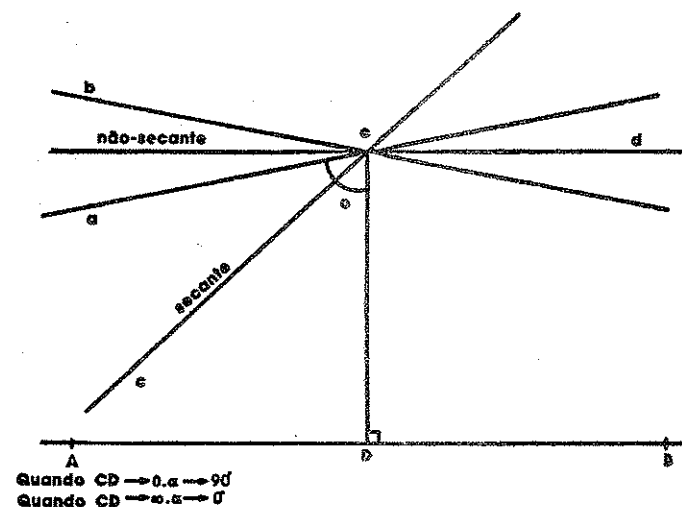
- Um ângulo diedro formado por dois planos que se cortam em O é representado no plano esférico pelo ângulo de duas retas esferianas (isto é, dois círculos - cf. Figura 2).

- Por fim, o triedro com interseção em O é representado por um triângulo curvilíneo no plano esférico (Figura 3), isto é, por um triângulo cujos lados são porções de círculo (porém, ele aparecerá aos esferianos como um triângulo totalmente comum).

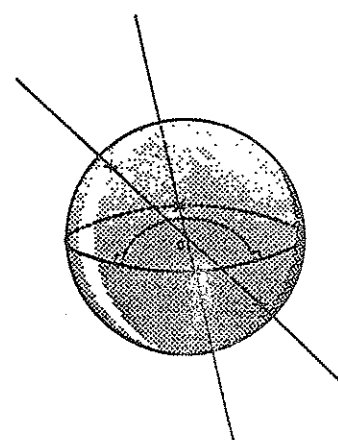
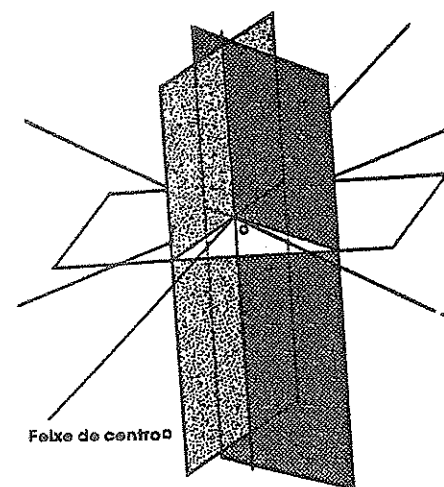
O universo riemanniano é idêntico ao dos esferianos. Seu espaço de duas dimensões é sem limites, mas finito, como o da superfície de uma esfera. Compreendemos então como teoremas aparentemente absurdos se deixam na verdade representar sem a menor dificuldade. Por exemplo, na linguagem esferiana, diremos que por dois pontos distintos geralmente passa uma e uma só reta, no entanto, existem pares de pontos pelos quais passam uma infinidade de "retas esferianas" - sendo esses pontos os que são (como os pólos de nosso planeta) diametralmente opostos sobre a esfera. Assim, não poderia haver duas retas distintas paralelas, dado que duas retas, sobre a esfera, sempre se cortam em dois pontos diametralmente opostos. Poderíamos ainda comparar as retas esferianas a nossos meridianos. Compreendemos que por um ponto exterior a uma reta não se pode traçar nenhuma paralela a essa reta e as perpendiculares a uma mesma reta (os meridianos perpendiculares ao equador) se cortam nos dois pólos. Finalmente (cf. Figura 3), vemos claramente que a soma dos ângulos de um triângulo é superior a 180° . Efetivamente, se consideramos os triângulos formados pelo equador e dois meridianos, os ângulos formados pelo equador e cada meridiano serão iguais a um reto, de modo que a soma dos ângulos do triângulo será igual a 2 retas + o valor do ângulo formado pela interseção no pólo dos dois meridianos.

Meu objetivo aqui não era analisar o alcance epis-

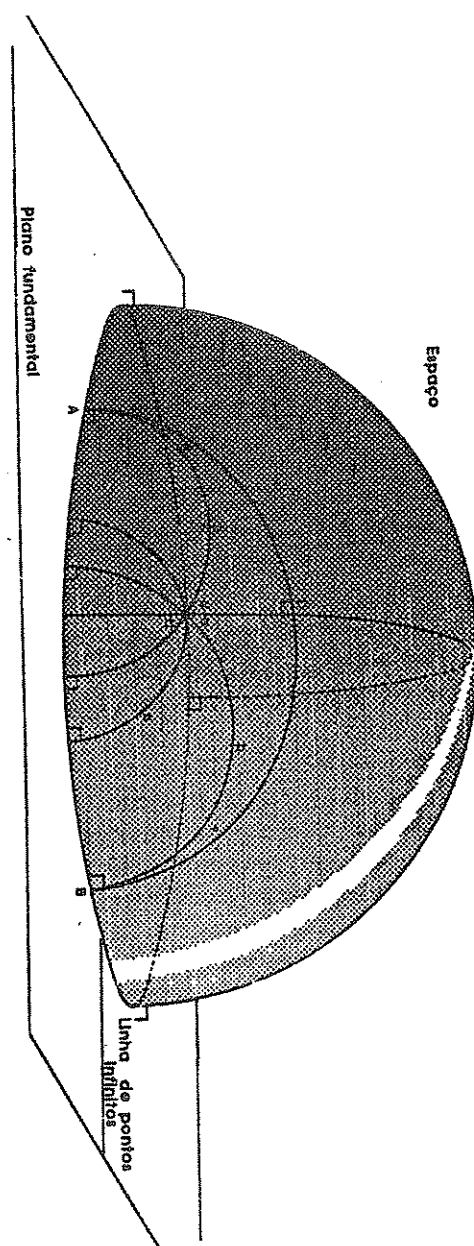
temológico desse modelo. Em ampla medida, esse modelo permitiu mostrar que as novas geometrias não eram uma fantasia... mas também que eram talvez menos novas do que podíamos esperar (ou temer). Seria preciso, é claro, salientar que os dois exemplos mencionados não são únicos, que existe mesmo uma infinidade de geometrias não euclidianas se considerarmos os movimentos de figuras deformáveis. Tudo isso foge do presente propósito. Tratava-se somente de pôr em evidência um paradoxo: por seus teoremas provocantes, essas geometrias podiam excitar a imaginação dos artistas, suscitar a idéia de novos espaços plásticos e principalmente legitimar a necessidade de uma ruptura com o espaço de três dimensões. Entretanto, a verdade é completamente diferente, pois, como acabamos de ver, não há nada aqui que não possa ser perfeitamente compatível com a antiga tridimensionalidade. Mas, pelo menos desde Baudelaire, ninguém ignora que "o mundo gira em torno de mal-entendidos".



LOBATCHEVSKI - Figura 1

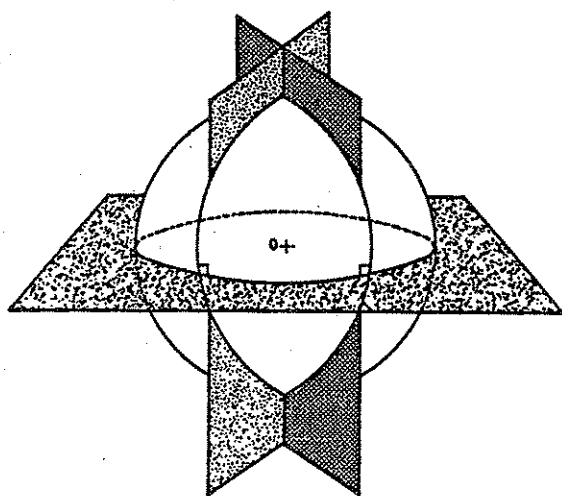
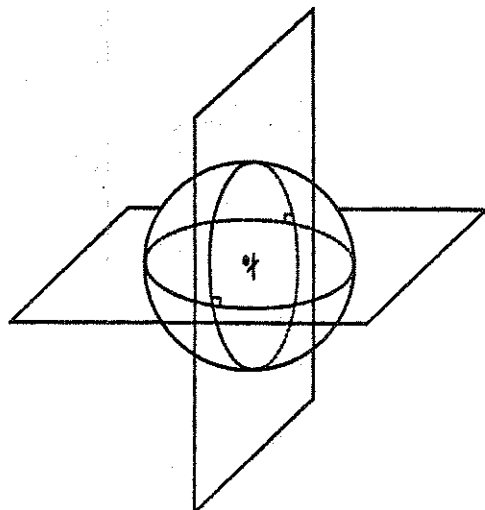


RIEMANN - Figura 1



LOBATCHEVSKI - Figura 2

RIEMANN - Figura 2

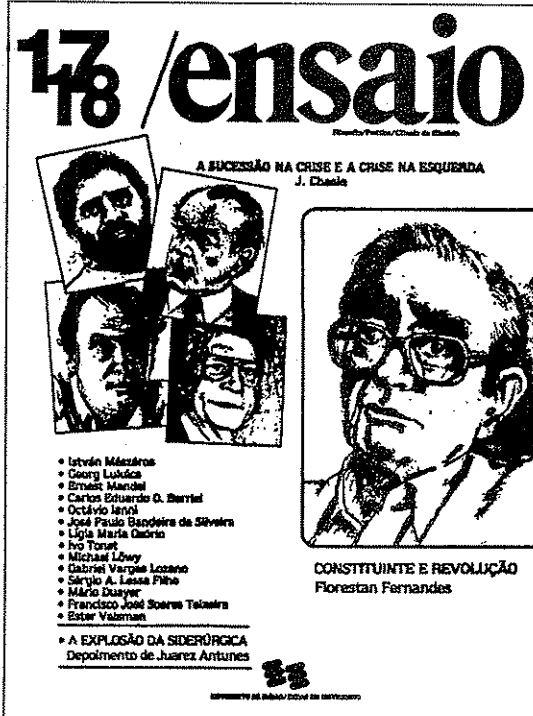


RIEMANN - Figura 3

HOMEM/TRABALHO/SOCIABILIDADE

ensaio

REVISTA DE FILOSOFIA/POLÍTICA/CIÊNCIA DA HISTÓRIA



10 ANOS DE CRÍTICA E PESQUISA


editora ensaio

MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO

**cadernos
ensaio**
SÉRIE GRANDE FORMATO

1. **Marx Hoje** Volume Um
J. Chasin (Organizador)
2. **Marx Hoje** Volume Dois (A sair)
J. Chasin (Organizador)
3. **Crônica de Marx**
Maximilien Rubel
4. **Mário de Andrade Hoje**
Carlos E. Berriel (Organizador)
5. **Crônicas da Comuna**
Escritores Franceses
6. **Trotsky Hoje**
Oswaldo Coggiola (Organizador)
7. **Pensamento Vivido** (A sair)
Georg Lukács



MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO

**cadernos
ensaio**
SÉRIE PEQUENO FORMATO

- I. **A Burguesia e a Contra-Revolução**
Karl Marx
- II. **A Necessidade do Controle Social**
I. Mészáros
- III. **O Romance como Epopéia Burguesa** (A sair)
G. Lukács
- IV. **Literatura e Revolução**
V. Serge
- V. **Produção Destrutiva e Estado Capitalista**
I. Mészáros
- VI. **O Pensamento Vivo de Karl Marx**
L. Trotsky
- VII. **O Socialismo Jurídico**
F. Engels e K. Kautsky
- VIII. **Socialismo X Mercado**
E. Mandel
- IX. **A Teoria Marxiana do Valor-Trabalho**
Maria Lúcia Ferreira
- X. **Redescobrimos Marx** (A sair)
J. Chasin/Ester Vaisman e Outros



MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO

editora ensaio
PENSAMENTO CRÍTICO

* **ISTVÁN MÉSZÁROS**

FILOSOFIA, IDEOLOGIA E CIÊNCIA SOCIAL

* **ISTVÁN MÉSZÁROS**

A OBRA DE SARTRE - BUSCA DA LIBERDADE

* **JEFFREY HERF**

O MODERNISMO REACIONÁRIO

* **FRANÇOIS DOSSE**

HISTÓRIA DO ESTRUTURALISMO

* **FRANÇOIS DOSSE**

A HISTÓRIA EM MIGALHAS

* **MONIZ BANDEIRA**

ESTADO NACIONAL
E POLÍTICA INTERNACIONAL
NA AMÉRICA LATINA

* **MONIZ BANDEIRA**

DO IDEAL SOCIALISTA AO SOCIALISMO REAL:
A REUNIFICAÇÃO DA ALEMANHA

* **H.P.O. LISSAGARAY**

HISTÓRIA DA COMUNA DE 1871

* **ERNEST MANDEL**

A CRISE DO CAPITAL

* **LUC FERRY/ALAIN RENAUT**

PENSAMENTO 68

* **VICTOR SERGE**

TROTSKY - VIDA E MORTE

* **VICTOR SERGE**

O ANO I DA REVOLUÇÃO RUSSA

editora ensaio
L I T E R A T U R A

* **GOETHE**

OS ANOS DE APRENDIZAGEM
DE WILHELM MEISTER

* **HEINRICH MANN**

A JUVENTUDE DO REI HENRIQUE IV

* **LESAGE**

HISTÓRIA DE GIL BLAS DE SANTILLANA



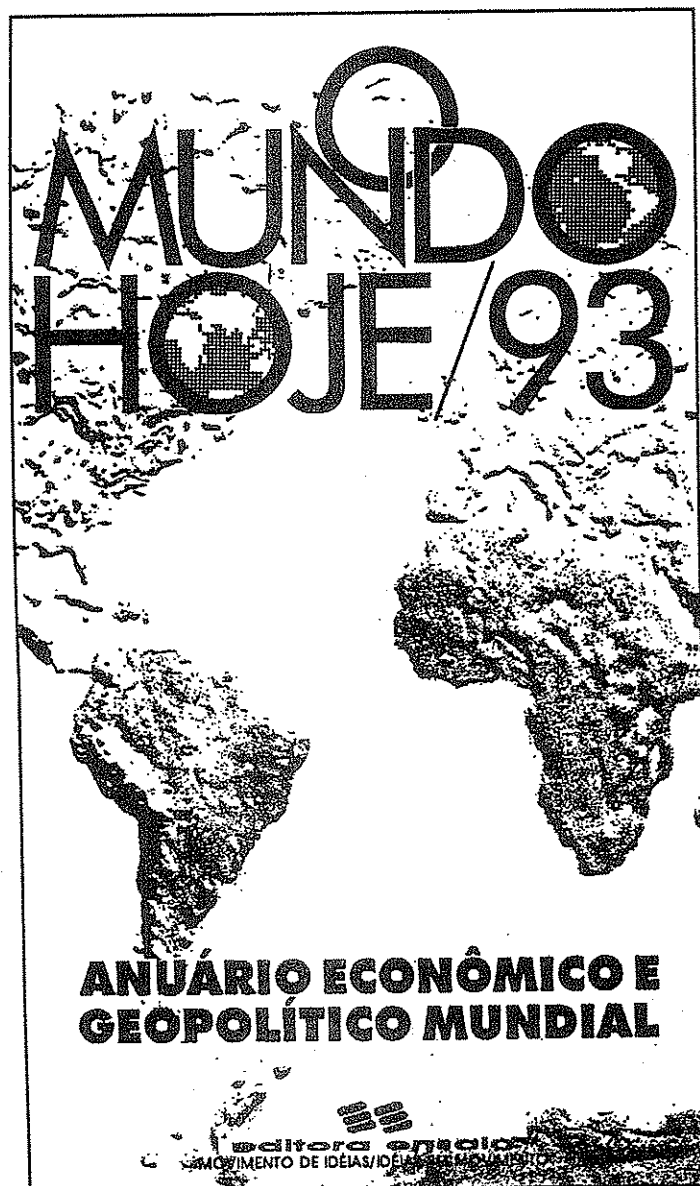
MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO



MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO

HOMO AESTHETICUS

ANOTAÇÕES



HOMO AESTHETICUS

ANOTAÇÕES

SIM !

QUERO RECEBER

- sempre em primeira mão -
os materiais informativos da Editora Ensalo
que sejam do meu interesse.
PARA TANTO ENVIO - PREENCHIDO - ESTE CUPOM.

NOME

DATA DE NASCIMENTO PROFISSÃO

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:

..... CEP

CIDADE ESTADO TELEFONE

1 - DOS LIVROS DA EDITORA ENSALO CONHEÇO OS ABAIXO ASSINALADOS:

☐ 1 - FILOSOFIA, IDEOLOGIA E CIÊNCIA SOCIAL

* ISTVÁN MÉSZÁROS

☐ 2 - A OBRA DE SARTRE

* ISTVÁN MÉSZÁROS

☐ 3 - O MODERNISMO REACIONÁRIO

* JEFFREY HERF

☐ 4 - HISTÓRIA DO ESTRUTURALISMO I

☐ 5 - HISTÓRIA DO ESTRUTURALISMO II

* FRANÇOIS DOSSE

☐ 6 - A HISTÓRIA EM MIGALHAS

* FRANÇOIS DOSSE

☐ 7 - POR QUE NÃO SOMOS NIETZSCHEANOS

* DIVERSOS

☐ 8 - HOMO AESTHETICUS

* LUC FERRY

☐ 9 - PENSAMENTO 68

* LUC FERRY/ALAIN RENAULT

☐ 10 - TROTSKY - VIDA E MORTE

* VICTOR SERGE

☐ 11 - ANO I DA REVOLUÇÃO RUSSA

* VICTOR SERGE

☐ 12 - ESTADO NACIONAL E POLÍTICA INTERNACIONAL
NA AMÉRICA LATINA

* MONIZ BANDEIRA

☐ 13 - DO IDEAL SOCIALISTA AO SOCIALISMO REAL:
A REUNIFICAÇÃO DA ALEMANHA

* MONIZ BANDEIRA

☐ 14 - HISTÓRIA DA COMUNA 1871

* H.P.O. USSAGARAY

☐ 15 - A CRISE DO CAPITAL

* ERNEST MANDEL

☐ 16 - OS ANOS DE APRENDIZADO DE WILHELM MEISTER

* GOETHE

☐ 17 - A JUVENTUDE DO REI HENRIQUE IV

* HEINRICH MANN

☐ 18 - HISTÓRIA DE GIL BLAS SANTILLANA

* LESAGE

☐ 19 - O MUNDO HOJE/93

* ANUÁRIO ECONÔMICO E GEOPOLÍTICO MUNDIAL

2 - DOS CADERNOS ENSAIO - SÉRIE PEQUENO FORMATO - CONHEÇO
OS ABAIXO ASSINALADOS:

I - ☐ II - ☐ III - ☐ IV - ☐ V - ☐
VI - ☐ VII - ☐ VIII - ☐ IX - ☐ X - ☐

3 - DOS CADERNOS ENSAIO - SÉRIE GRANDE FORMATO - CONHEÇO
OS ABAIXO ASSINALADOS:

1 - ☐ 2 - ☐ 3 - ☐ 4 - ☐ 5 - ☐

4 - OS MELHORES VOLUMES PUBLICADOS SÃO:

LIVROS

PEQUENO FORMATO

GRANDE FORMATO

5 - ADQUIRI HOMO AESTHETICUS NA

6 - CRÍTICAS E SUGESTÕES:

7 - MEUS INTERESSES DE LEITURA SÃO:

☐ LITERATURA ☐ HISTÓRIA ☐ ECONOMIA

☐ ASSUNTOS TÉCNICOS - QUAIS?

☐ FILOSOFIA ☐ SOCIOLOGIA ☐ POLÍTICA

☐ RELIGIÃO ☐ MEDICINA ☐ ECOLOGIA

☐ SEXUALIDADE ☐ HUMORISMO ☐ QUADRINHOS

☐ GEOGRAFIA

DATA/...../..... ASSINATURA

ENVIE HOJE MESMO PARA
editora ensaio
R. Tupi, 784 - 01233-000 - São Paulo - SP

ATENÇÃO !

Não encontrando
qualquer de nossos títulos
em sua livraria preferida,
faça seu pedido ao nosso
SERVIÇO DE ATENDIMENTO DIRETO,
remetendo o Cupom do verso para:


editora ensaio
SERVIÇO DE ATENDIMENTO DIRETO
Rua Tupi, 784
01233-000 - São Paulo - SP
Telefones: (011) 66-4036/66-3168

O SERVIÇO DE ATENDIMENTO DIRETO
é mais uma via de comunicação entre
a **ensaio** e o leitor
em cumprimento ao lema
MOVIMENTO DE IDÉIAS/IDÉIAS EM MOVIMENTO

