

ANAIS DO I ENCONTRO DE ESTÉTICA MODERNA

GIFE (organização)

COORDENAÇÃO

Prof. Dr. Oliver Tolle

EDITORES

André Aureliano Fernandes

Rosana de Oliveira

ORGANIZADORES DO EVENTO

André Aureliano Fernandes

Gabriel Rocha Pinheiro

Luiz Henrique Couto Martins

Neusa Monteiro

Pablo de Moraes

Rosana de Oliveira

Thiago Kistenmacher Vieira

Victor Tavares Bertucci

Universidade de São Paulo

2023

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Charles Pereira Campos – CRB-8/8057

- E56 Encontro de Estética Moderna (1.:2022: São Paulo, SP)
Anais [do] I Encontro de Estética Moderna [recurso eletrônico]: 07 a 09 de novembro de 2022 / Organização: Grupo de Investigações Filosóficas de Estética da USP (GIFE); Organização do evento: André Aureliano Fernandes ... [*et al*]; Coordenação do evento: Oliver Tolle -- São Paulo: FFLCH/USP, 2023.

561.198 Kb; PDF.

ISBN 978-65-00-81517-7

1. Estética - Filosofia. 2. Crítica de Arte. 3. Filosofia Moderna. I. Grupo de Investigações Filosóficas de Estética – GIFE-USP, *org.* II. Tolle, Oliver, *coord.* III. Fernandes, André Aureliano, *editor.* IV. Oliveira, Rosana de, *editor.* V. Título.

CDD 193.9

Onde encontrar o GIFE

<https://filosofia.fflch.usp.br/pesquisa/grupos>

<https://gifeusp.wixsite.com/gife>

gifeusp@gmail.com

Sumário

Apresentação <i>André Aureliano Fernandes e Rosana de Oliveira</i>	5
O Lugar da Estética no Sistema Filosófico de Fries <i>Carlos Víctor Alfaro</i>	7
A Equivocidade do Estético e a Espontaneidade do Prazer Puro Segundo a <i>Crítica da Faculdade de Julgar</i> <i>Paulo Borges de Santana Junior</i>	19
O Papel da Cor como Atributo da Subjetividade na Pintura em Hegel <i>João Augusto Araújo Ferreira</i>	31
<i>Notas sobre o Teatro</i>, de Jakob Michael Reinhold Lenz. Uma Poética Fragmentária do Período <i>Sturm und Drang</i> <i>Renato Fabrete Hasunuma</i>	47
Do Tato ao Visar: Experiência e Estética entre Herder e Hegel <i>Luiz Henrique Couto Martins</i>	63
O Problema da Noção de Experiência nas <i>Cartas sobre a Educação Estética</i> de Schiller <i>Lucas Maximiano</i>	73

Ironia e Totalidade em <i>Teoria do Romance</i> de Georg Lukács: a <i>Bildung</i> como Categoria Fundamental <i>Bruno Moretti Falcão Mendes</i>	89
A Música em Hegel e Adorno: o Problema do Significado do Conteúdo Musical <i>Pablo de Moraes</i>	115
A Estrutura Ética do Juízo Estético e sua Ontologização no Primeiro Romantismo Alemão: Schlegel e Novalis à Luz da Terceira Crítica <i>Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos</i>	145
A Ideia do Clássico-Musical <i>Reginaldo Rodrigues Raposo</i>	169
Além-do-Homem: do Conceito ao Estético <i>Thiago Kistenmacher Vieira</i>	183

Apresentação

Estão publicados neste volume trabalhos das apresentações realizadas durante o I Encontro de Estética Moderna, ocorrido entre 7 e 9 de novembro de 2022, em modalidade presencial, na Universidade de São Paulo.

Este é o primeiro evento organizado pelo recém-criado Grupo de Investigações Filosóficas de Estética (GIFE) da Universidade de São Paulo, composto por orientandos do Prof. Dr. Oliver Tolle, responsável pela coordenação do grupo.

A proposta inicial do evento foi apresentar um certo percurso de Baumgarten a Nietzsche, a fim de dialogar com propostas atuais em relação a alguns pontos formativos da disciplina Estética, principalmente na Alemanha, que mantêm importantes consequências no pensamento contemporâneo.

Em vista disso, o Encontro de Estética Moderna recebeu contribuições frutíferas que, abarcando uma pluralidade de autores e temas, conseguiram com êxito abordar questões pertinentes à Estética a partir do século XVIII.

André Aureliano Fernandes
Luiz Henrique Couto Martins
Rosana de Oliveira
OS EDITORES

O Lugar da Estética no Sistema Filosófico de Fries

Carlos Víctor Alfaro¹

Introdução

A presente comunicação procura uma breve elucidação dos interrogantes que Jakob Fries buscava responder quando esboçava sua estética. Para cumprir minimamente esse objetivo, é preciso realizar um breve recorrido em sua obra intelectual. Pois o sistema filosófico friesiano é pouco conhecido. A impossibilidade de conhecer a “coisa em si” abre a pergunta pela validade do conhecimento. Fries fundamenta seu critério gnosiológico na convicção acerca da existência do númeno como a “essência” do fenômeno. Consequentemente, o pensador sustenta que a imagem que o indivíduo tem de si como voluntariamente livre e racional é um assunto de fé. A inserção da estética na filosofia friesiana responde justamente à necessidade de explicar como é possível a condição dual do homem e a coordenação entre a vontade livre e racional e o mundo fenomênico.

¹Carlos Víctor Alfaro é doutor em filosofia pela Universidade Nacional de Rosário, Argentina. Atualmente ele é pós-doutorando na Universidade de São Paulo. Ele tem uma bolsa de pós-doutorado da CONICET. Seu endereço de e-mail é: arnolfo29@usp.br.

A literatura sobre o pensamento friesiano torna-se escassa, além das fontes que nos deixaram o autor. A biografia intelectual de Henke, chamada simplesmente de *Jakob Friedrich Fries* (HENKE, 1867) ressalta entre a pouca bibliografia secundária com a qual contamos. Porém, o livro mencionado é do século XIX. Por isso, sua abordagem resulta anacrônica em grande medida. A contribuição mais relevante da publicação é a exposição de correspondência entre Fries e pensadores contemporâneos. Rudolf Otto publica um extenso artigo sobre a filosofia friesiana da religião. Seu tratamento sobre este aspecto parcial do pensamento é esclarecedor, embora o manuscrito tenha mais de um século. (OTTO, 1909). Finalmente, Frederick Beiser realizou uma análise extensa e original da filosofia de Fries no primeiro capítulo de sua obra *The Genesis of Neo-Kantianism*. (BEISER, 2014).

O Desenvolvimento do Sistema Filosófico de Fries e o Lugar da Estética

Jakob Fries se proclama um filósofo kantiano. Sua análise da *Crítica da Razão Pura* levou a algumas objeções contra Kant. Segundo Fries, o filósofo de Königsberg identifica corretamente o tema transcendental da filosofia; a saber, o conhecimento da possibilidade e aplicabilidade dos conhecimentos *a priori*. Mas comete um erro quando sustenta que a consequência do conhecimento transcendental também implica a realização de um método distintamente transcendental *a priori*. (FRIES, 1807, p. XXXVI; HENKE, 1867, pp. 64-65).²

Fries sustenta que o erro cometido por Kant é consequência de uma confusão; a saber, a identificação da dedução com um teste. O autor define a prova (*Beweis*) como um meio para derivar um juízo de outro. (FRIES, 1807, pp. 278-285). Pois a prova de um juízo implica fundamentar esse por meio de outro. Cada proposição é uma conclusão derivada de premissas. Estas

² Fries escreve uma carta ao Reichel em maio de 1796. Ele chama este erro de “preconceito do transcendental” (*Vorurtheil des Transcendentalen*).

últimas são, a seu tempo, derivadas de outras proposições. Através da verificação de um juízo após o outro, voltamos aos princípios não comprováveis sobre os quais fundamos o sistema de conhecimento. Mas nenhuma evidência pode ser fundamento dessa última.

O sistema de ciências parte da verdade de princípios incomprováveis. Os juízos derivados destes últimos devem transparecer e esclarecer sua verdade, mas não adicionar mais informações. A verdade de um sistema é aquela dada por seus princípios. Por este motivo, Fries sustenta que a suposta necessidade de comprovar os princípios de um sistema é um preconceito que se tem apoderado da filosofia. A fundamentação desses princípios pode ser dada pela intuição. A fundamentação da intuição é a demonstração. É o caso de todas as ciências da experiência e da matemática. Afirmamos algo porque tem sido observado ou experimentado. O juízo nos repete o que já sabemos. Mas os princípios filosóficos são apodícticos, e não admitem intuição subjacente aos fundamentos.

Então, Fries se pergunta pelos fundamentos dos juízos filosóficos. O autor sustenta que os juízos filosóficos são fundados em leis, apresentados na minha razão com um conhecimento imediato. Por exemplo, que cada mudança deve ter uma causa. O juízo é a “mostra” (*Aufweisung*) do conhecimento imediato em que se baseia. Assim nos fazemos conscientes novamente destas leis. Este modo de fundamentar um princípio é o que conhecemos como “dedução” (*Deduktion*). Assim, a dedução tem que mostrar (*aufweisen*), a lei que subjaz ao princípio. Conhecemos esta lei sem mediação de reflexão. Mas só por meio de sua enunciação somos conscientes dela. A importância da dedução repousa na explicitação dos princípios que nascem necessariamente de nossa razão. Fries considera que a dedução é uma operação da “antropologia”, que nós chamaríamos preferencialmente de “psicologia”; pois a filosofia trataria então da experiência interior, não para provar a verdade das proposições, mas para as mostrar como princípios não comprováveis, nos quais assenta a nossa convicção (*Überzeugung*).

Por meio desta dedução, fundamentamos toda proposição, e nos liberamos da exigência de comprovação de cada juízo. Somos capazes de um juízo decisivo, sem ir além das nossas limitações essenciais:

... Não dizemos: o Sol está no céu, mas apenas: qualquer criatura racional sabe que o Sol não está no céu. Não dizemos: a vontade é livre, mas apenas: cada criatura racional acredita na liberdade da sua vontade. Não dizemos: existe um Deus; mas apenas que toda a criatura racional sente o bem eterno todo-poderoso na vida e a beleza das figuras através da natureza. (FRIES, 1807, p. 285).³

Fries sustenta que a filosofia é a arte da própria observação interna, que consiste também em fazer mais claras as representações da vida psíquica. (FRIES, 1803b, p. 261). Usa o “método regressivo”: a dedução do fundamento das consequências. (FRIES, 1803b, pp. 7-8). O fundamento não é verdadeiro porque a consequência é verdadeira; a consequência é verdadeira porque o fundamento é verdadeiro. (FRIES, 1803b, p. 264). A investigação regressiva só mostra subjetivamente que, quem assume que uma proposição é verdadeira, já pressupõe a veracidade de seu fundamento. É uma perspectiva subjetiva do nosso conhecimento em geral, completamente diferente do conhecimento objetivo. Todo conhecimento pertence a um estado mental. A operação cognitiva e o conhecimento são, por conseguinte, objetos da experiência interna. Por esta razão, são o tema da antropologia. (FRIES, 1803b, p. 285).

A dedução do conhecimento é possível por meio da mostra das condições subjetivas, que é o próprio da crítica transcendental. (FRIES, 1803b, p. 287-288). Fries sustenta que a razão, segundo sua forma, é uma espontaneidade suscetível e dependente das afeições sensatas. Estas últimas têm um caráter espaço-temporal – que Fries chama de “forma matemática”

³ “... wir sagen nicht: die Sonne steht am Himmel, sondern nur: jede endliche Vernunft weiß, daß die Sonne am Himmel steht, wir sagen nicht: der Wille ist frey, sondern nur: jede endliche Vernunft glaubt an die Freyheit ihres Willens; wir sagen nicht: es ist ein Gott, sondern nur jede endliche Vernunft ahndet in dem Leben und der Schönheit der Gestalten durch die Natur die allwaltende ewige Güte.” (A tradução é minha).

–, porque são fenômenos. Ou seja, só conhecemos fenômenos. Portanto, o nosso conhecimento nunca é absoluto, porque não conhecemos a “coisa em si”. Mas a lei fundamental do conhecimento exige que qualquer multiplicidade seja determinada sob as formas de unidade e necessidade. Se esta lei fosse entendida como um princípio constitutivo do conhecimento, deveríamos conhecer o nùmeno a priori, pois implicaria a posse da verdade do universal para alcançar a verdade do particular. Por esta razão, Fries afirma que tal lei é, na realidade, uma máxima heurística ou reguladora para o juízo reflexivo (*reflektirende Urtheilskraft*), segundo a qual devemos ordenar a multiplicidade dada a fim de desenvolver a partir dela as leis constitutivas e as fórmulas para a subsunção do singular. (FRIES, 1803b, pp. 194-195). Este critério de verdade é chamado de “verdade empírica”: a correspondência entre um juízo e o conhecimento imediato baseado na razão. (FRIES, 1805, pp. 27-29).

Segundo o filósofo alemão, existe outro critério de verdade; a saber, a verdade transcendental, que é a correspondência entre o conhecimento imediato da razão e seu objeto. (FRIES, 1805, p. 30). O principal pré-requisito para a realização deste segundo critério é a possibilidade de conhecer as entidades do mundo sensível como elas são em si mesmas. No entanto, sabemos através das formas *a priori* de intuição: espaço e tempo. A impossibilidade de conhecer a “coisa em si” representa um problema sério. Pois o critério da “verdade empírica” seria contingente, se tudo o que conhecemos são “ilusões” (*Scheinen*). Um critério de “verdade transcendental”, que estabelece a necessidade lógica da “verdade empírica”, é necessário. (DI GIOVANNI, 1997, pp. 212-241). A máxima segundo a qual toda multiplicidade deve ser determinada sob as formas de unidade e necessidade é um mero capricho da razão, se a matéria de nosso conhecimento for reduzida a uma ilusão.

A existência do nùmeno é logicamente necessária, mesmo que seja apenas para pensar na causa da ilusão. A percepção das entidades do mundo em si mesmas não é possível, como foi demonstrado por Kant na *Crítica da*

Razão Pura (DI GIOVANNI, 1997, p. 52), pois os limites espaço-temporais que condicionam os seres finitos perceptíveis contradizem a concepção do númeno como um ser intemporal e imensurável.

Fries observa que a “coisa-em-si” é concebida com duas determinações: intemporalidade e incomensurabilidade. Elas são a negação das condições sob as quais conhecemos os fenômenos. Isto é, o númeno é concebido como o ilimitado ou incondicionado. As determinações negadas são os limites impostos pela subjetividade às entidades do mundo sensível. Percebemos os seres finitos. A negação destes limites implica uma negação da negação. Ou seja, a base lógica da “coisa-em-si” é negativa. (DI GIOVANNI, 1997, pp. 122-123). O pressuposto desta ideia de um infinito e eterno ser-em-si vive em cada razão finita. Ela é indemonstrável. Mas nós a ligamos necessariamente ao ser do finito. Pois este último é o fenômeno (*Erscheinung*) do númeno. (DI GIOVANNI, 1997, pp. 221-222).

A convicção da razão com relação à existência da própria coisa é a contraparte da convicção em sua própria existência além dos limites de espaço e tempo. É um estado de espírito primordial e imediato, que requer reflexão para torná-lo explícito à consciência. (DI GIOVANNI, 1997, pp. 222-223). O critério da verdade transcendental é fundamentado na correspondência entre os dois termos. Mas seu fundamento não é mais uma questão de conhecimento (*Wissen*), mas de fé (*Glaube*). (FRIES, 1805, pp. 59-60; HENKE, 1867, p. 140; BEISER, 2014, p. 87-88). Assim, Fries argumenta:

O fenômeno é a imagem do ser eterno na razão finita e sensivelmente limitada. Mas uma razão finita que reconhece que o objeto de seu conhecimento é o fenômeno, considera assim seu conhecimento como “conhecimento racional” e não como um mero jogo dos sentidos ou uma miragem da imaginação; ela (razão) se refere a um ser eterno em si mesmo, e assim pressupõe uma fé na parte mais íntima de sua essência, que só pode ser despertada e trazida à vida pelo dever e pela lei, mas não pode ser engendrada por ela. (FRIES, 1803b, p. 48).⁴

⁴“Erscheinung ist das Bild des ewigen Seyns in der endlichen sinnlich beschränkten Vernunft. Eine endliche Vernunft aber, welche den Gegenstand ihres Wissens als Erscheinung anerkennt, nennt

O autor argumenta que a coisa em si é a essência do fenômeno, pois o último é a “aparência” da primeira. Em segundo lugar, ele afirma que a razão mostra por seu próprio comportamento sua fé na existência do núneno. (OTTO, 1909). Pois a razão tem uma representação (*Vorstellung*) de si mesma como uma vontade que não é condicionada pelas determinações que afetam os fenômenos. O homem reconhece sua própria interioridade através de sua experiência interior. Ele se reconhece como uma criatura cognoscente e desejante. Por esta razão, ele é determinado como uma criatura racional, consciente de sua atividade. Ele se representa como “eu”: eu sei, eu quero, eu ajo. A linguagem é a principal externalização da razão como livre pensamento e vontade. O homem reconhece a existência de outra criatura racional por meio da comunicação, pois ele pressupõe que o interlocutor é uma criatura racional semelhante a si mesmo. A comunidade de criaturas racionais utiliza a natureza externa como um meio para sua livre interação. A vontade é racional e se move de acordo com seu próprio fim. Portanto, o encontro de vontades é o reino dos fins. (FRIES, 1805, pp. 98-112 e 143; 1803a, pp. 3-7).

No entanto, a Ideia, como a negação de todos os limites, não implica uma determinação conceitual. Pois a Ideia do ilimitado não tem conteúdo. (FRIES, 1803a, pp. 122). O conceito é a forma sob a qual o conteúdo é subsumido no processo de conhecimento. A ausência do conceito significa que não podemos determinar e conhecer a ligação entre o fenômeno e o núneno. Assim, o que está escondido por trás da manifestação fenomenal do mundo sensível cai no reino da pura especulação. Nenhum raciocínio pode estabelecer que o mundo sensível é a manifestação de um mundo eterno e infinito. Temos fé em nosso livre arbítrio, mas não possuímos nenhuma

sonit ihr Erkennen ein vernünftiges Erkennen und nicht ein bloßes Spiel des Sinnes oder eine Täuschung der Einbildungskraft; sie bezieht sich auf ein ewiges Seyn an sich, und etzt mit dieem einen Glauben nothwendig im Innerten ihres Weens voraus, der nur durch das Bewutseyn der Pflicht und des Rechtes aufgeregt und lebendig gemacht werden darf aber nicht ert erzeugt wird.” Tradução e termos entre parênteses são meus.

prova objetiva da relação harmoniosa entre nossa vontade e o mundo natural. (FRIES, 1803a, pp. 124-137). As normas observadas por nossa consciência não têm outro fundamento senão nossa decisão de cumpri-las.

Segundo uma concepção teleológica, o mundo fenomênico está organizado de acordo com os fins do homem. Portanto, o fenômeno é a manifestação de uma vontade livre e inteligente que governa o mundo sensível. Este momento é o númeno, que é governado pelas mesmas leis morais. Consequentemente, a observância da lei moral se baseia na necessidade de respeitar a ordem harmoniosa pré-existente. Mas a base da teleologia é subjetiva. Não somos capazes de reconhecer objetivamente um fim inerente à natureza, uma vez que a natureza está sujeita às leis de interação. Nossa representação de finalidade vem apenas do conhecimento de nossa própria atividade volitiva. Ou seja, aplicamos nossas representações ao exterior, observando ao mesmo tempo movimentos arbitrários entre corpos. Pressupomos que uma vontade superior favorece o bem-estar e os interesses do homem nos fenômenos naturais externos. Mas quando nos perguntamos como é possível que a representação de uma coisa seja a causa de sua produção, a única resposta que encontramos está em nossa experiência interior: o poder de vontade medeia entre nossa representação da coisa e nosso anseio. (FRIES, 1803b, pp. 295-296).

O autor argumenta que somente o sentimento experimentado na percepção do belo e do sublime na natureza, chamado “pressentimento” (*Ahndung*), nos dá a convicção sobre o fenômeno finito como manifestação de uma totalidade harmônica e atemporal. (BEISER, 2014, pp. 70-71). Julgamos que um objeto é belo se ele tiver uma estrutura sistemática. Pois uma tal constituição é uma indicação de um desenho inteligente. Quando nos referimos a uma obra de arte, sabemos que por trás do produto está o artista: uma vontade livre e inteligente, que projetou um objeto que não tem utilidade. Ou seja, a obra de arte não é um meio para um fim, mas um fim em si mesma. A única finalidade possível de uma obra de arte é causar prazer intelectual para o espectador. O prazer causado não se refere a nenhum interesse subsequente.

Portanto, quando alguém julga um fenômeno no mundo natural como sendo belo, ele o considera como um projeto inteligente. No entanto, o observador desconhece a existência do projetista. Ele só pode presumir que existe uma vontade livre e inteligente, o criador deste objeto natural. O observador pode ter o pressentimento de que esta vontade também organizou o universo como um todo harmonioso. Este todo harmonicamente organizado não é um meio para um fim posterior, mas é um fim em si mesmo. Um indivíduo não assume esta posição ao subsumir casos particulares em um conceito universal. Pelo contrário, o juízo estético é um juízo reflexivo, pois ele procede da análise de casos particulares à assunção de um todo harmonicamente organizado, criado por uma vontade livre e inteligente. (FRIES, 1805, pp. 197-198). Por outro lado, quando um observador considera um objeto sublime, ele o considera como uma manifestação de uma Ideia da razão. Como já mencionamos acima, a Ideia é a negação de qualquer limite imposto. Portanto, um fenômeno da natureza é sublime na medida em que o observador sente que ele é a manifestação do infinito. (FRIES, 1805, pp. 218-224).

A experiência da beleza natural como um fenômeno de uma totalidade harmoniosa inerente ao mundo sensível transcende a esfera estritamente estética. Para o pressentimento da subsistência de um projeto inteligente, o observador questiona a própria beleza de sua própria existência como uma vontade livre e inteligente. Ou seja, se a beleza é a manifestação fenomênica de uma vontade livre e inteligente, então a alma humana também é capaz de ser bela. A vontade se submete livremente à lei moral que ela intui. Esta operação é sentida como um constrangimento: o sentimento de dever. O sentimento de dever não deriva de um anseio por algo externo à livre submissão da vontade aos preceitos morais impostos por ela mesma. A vontade se determina conscientemente: o propósito de sua autodeterminação não é outro senão a preservação de si mesma como livre-arbítrio. A legalidade à qual ela se sente constrangida se manifesta fenomenicamente como uma regularidade sistemática. Da mesma forma, o belo natural se caracteriza pelo

fato de ser um desenho inteligente que não representa um meio para um fim estranho. Portanto, é possível argumentar que o sentimento de dever é igual ao prazer desinteressado que um observador sente na presença da beleza natural.

Segundo Fries, esta perspectiva sobre a beleza da alma é um ideal ético e estético que deve servir como guia para a prescrição de normas às quais devemos aderir. O pressentimento vivido diante da beleza natural e da beleza da alma nos dá a convicção em um criador do universo e seu eterno domínio sobre o belo e o bom: é o sentimento de “veneração” (*Andacht*), que alimenta a doutrina religiosa sobre a funcionalidade do mundo e a fé na verdade eterna. (FRIES, 1805, pp. 227-267). O autor sustenta que o valor do homem reside precisamente na beleza da alma, e consiste na beleza de sua própria vida espiritual. (FRIES, 1822a, pp. 36-37). O valor do espírito reside em si mesmo, escondido; mas ele se mostra na virtude. (FRIES, 1805, p. 143). É somente quando o espírito se compreende a si mesmo, deixando de lado todos os fenômenos acidentais, que o homem capta a ideia de virtude, que é a mais alta ideia do bem. (FRIES, 1822a, pp. 39-40). Aquele cuja força de vontade se submete incondicionalmente à ideia do bem, é aquele que é apreciado por possuir uma beleza de alma. (FRIES, 1822b, pp. 172-199). Beleza e verdade são ideias da alma. (FRIES, 1822b, p. 346). Ambas podem ser encontradas, antes de tudo, no próprio fazer do homem. Com a ideia de nossa própria dignidade espiritual, nos é dada a exigência da virtude. Assim, o indivíduo pode dizer que deseja profundamente aquilo que corresponde aos ideais éticos de sua vida, que é configurado de acordo com o sublime e a beleza da alma. (FRIES, 1822a, pp. 33-72).

O estado desempenha um papel fundamental na realização humana da beleza interior. A formação de um estado saudável é um fator necessário para que a raça humana atinja o sublime. Não se pode esperar que um indivíduo respeite a lei – e seja uma bela alma – se seu vizinho se comportar de forma rude. Pois o indivíduo deve, quer queira ou não, contrapor uma atitude grosseira e violenta a uma pessoa agressiva. O estado deve servir à

beleza da alma. Seu verdadeiro propósito é precisamente a beleza da alma. (FRIES, 1822b, pp. 73-98).

Referências

BEISER, Frederick Charles. **The Genesis of Neo-Kantianism, 1796-1880**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

DI GIOVANI, George. “Wie aus der Pistole’: Fries and Hegel on Faith and Knowledge”. In: BAUR, M. & RUSSON, J. (org.s) **Hegel and the Tradition: Essays in Honour of H.S. Harris**. Toronto: University of Toronto Press, 1997, pp. 212-241.

FRIES, Jakob Friedrich. **Julius und Evagoras: oder die Schönheit der Seele**. Erster Band. 2 ed. Heidelberg: Christian Friedrich Winter, 1822a.

_____. **Julius und Evagoras: oder die Schönheit der Seele**. Zweiter Band. Heidelberg: Christian Friedrich Winter, 1822b.

_____. **Neue Kritik der Vernunft**. Erstes Buch. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1807.

_____. **Philosophische Rechtslehre und Kritik aller positiven Gesetzgebung**. Jena: Johan Michael Mauke, 1803a.

_____. **Reinhold, Fichte und Schelling**. Leipzig: August Lebrecht Reinicke, 1803b.

_____. **Wissen, Glaube und Ahndung**. Jena: J.C.G. Göpferdt, 1805.

HENKE, Ernst Ludwig Theodor. **Jakob Friedrich Fries**. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1867.

OTTO, Rudolf. “Jakob Friedrich Fries’s Religionsphilosophie”. In: **Zeitschrift für Theologie und Kirche**, Tübingen, volume 19, n. 2, pp. 108-161, (1891-), 1909.

A Equivocidade do Estético e a Espontaneidade do Prazer Puro Segundo a *Crítica da Faculdade de Julgar*

Paulo Borges de Santana Junior¹

A hipótese de nossa apresentação trata, num primeiro momento, do delineamento de uma equivocidade que ronda o estético e conseqüentemente o lógico entre a primeira crítica e a terceira. E, num segundo momento, tentamos compreender uma possível justificação dessa equivocidade pelo esforço de Kant em proporcionar a um elemento da sensibilidade – o sentimento de prazer – uma significação ativa.

Momento Equivocidade do Termo Estético

Na primeira crítica, a divisão entre Estética Transcendental e Lógica Transcendental está calcada na oposição entre receptividade e espontaneidade. Em B75 temos:

Denominarmos a receptividade de nosso ânimo para receber representações de sensibilidade, na medida em que [o ânimo] é de algum modo afetado, e, por outro lado, denominamos a faculdade de produzir representações por si mesma, ou a espontaneidade do conhecimento, de entendimento.

¹Professor do Colegiado de Filosofia da Universidade Estadual do Paraná, graduado, mestre e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. E-mail: paulo.santana@ies.unespar.edu.br.

Assim essa origem na passividade do ânimo se torna um critério que delimita todo o campo da sensibilidade, enquanto, por outro lado, a espontaneidade na origem da representação, vai indicar sempre a presença de um “eu penso”, de um conceito. Mesmo imersa nessa passividade do ânimo, uma parte da sensibilidade ganhou estatuto transcendental, mas essa parte se limitava apenas à “intuição pura e à mera forma dos fenômenos” (B36). E, desse modo, em oposição à Baumgarten, Kant recusa qualquer relevância transcendental a uma ciência da sensibilidade que tratasse das questões do gosto.

Na terceira crítica, como sabemos, Kant ainda argumenta contra o gosto ser tratado como uma ciência transcendental, mas aqui o argumento será outro. Em *C1*, o argumento contra Baumgarten afirma que é inútil “submeter o ajuizamento crítico do belo a princípios racionais”, e Kant ainda sentencia que “regras ou critérios [do gosto] são, segundo suas fontes mais importantes, meramente empíricas”. Notemos, então, que aqui Kant não está apenas negando o estatuto de ciência para a investigação sobre o gosto, mas negando qualquer relevância transcendental das questões sobre a estética do gosto. Desse modo, embora continue negando o estatuto de ciência para o gosto, a própria existência da terceira crítica representa um rompimento com as afirmações dessa nota de *C1*, pois na terceira crítica há uma defesa da natureza *transcendental* do gosto puro. Assim, a sensibilidade, além da intuição pura e a forma do fenômeno, fornece algo novo para uma crítica transcendental, a saber, o sentimento puro de prazer e desprazer.

Nesse movimento de *C3* de atribuir relevância transcendental ao gosto sem atribuir um estatuto de ciência, será sintomático o que muitos intérpretes já comentaram sobre o receio da terceira crítica em utilizar o substantivo estética e a constante preferência por tratar do estético enquanto adjetivo. Esse receio ou talvez essa astúcia de Kant ajuda a compreender como, apesar de negar a condição de ciência para a estética, esse autor acaba paradoxalmente contribuindo para a consolidação da estética entre os temas filosófi-

cos.² Dentro do sistema kantiano, essa astúcia representa a consciência do autor na modificação de alguns critérios definidos anteriormente.

Além dessa astúcia, outro sintoma da consciência de Kant sobre essa modificação, a meu ver, está presente na seção VIII da primeira Introdução, na qual encontramos uma equivocidade do termo estético quando ele se referiria ao “modo-de-representação” – tal como o fez a primeira crítica – ou quando o termo estético se referiria à faculdade de ajuizar [*Beurtheilungsvermögen*]. Na primeira Introdução, Kant confessa o seu descontentamento com o critério para a qualidade estética que se pauta apenas pela receptividade do ânimo, pois, nesse caso, cito:

permanece sempre uma equivocidade inevitável na expressão ‘modo de representação estético’, caso se entenda por isso ora aquilo que excita o sentimento de prazer e desprazer, ora aquilo que diz respeito à faculdade de conhecimento, quando é encontrada uma intuição sensível que nos permite conhecer os objetos somente como fenômenos. (PI, XX, 222).

Em outras palavras, na seção VIII da Primeira Introdução, percebemos que essa dicotomia entre receptividade e da espontaneidade, tão fundamental na divisão entre estética e lógica transcendental, precisa ser relativizada, pois, através dela não conseguimos distinguir a representação que contribui para o conhecimento (como a intuição ou a sensação objetiva) da representação que simplesmente excita nosso sentimento.

A opção para vencer essa equivocidade do estético seria abandonar esse critério da receptividade, focar segundo Kant nas *ações do Juízo*. “Essa equivocidade pode ser, no entanto, desfeita caso não se empregue a expressão “estético” para a intuição, muito menos para representações do entendimento, mas unicamente para ações do Juízo.” (XX, 222). Quando se aplica às ações do juízo, a qualidade estética deixa de ser determinada ou definida por sua *receptividade*, para se determinar pela *referência ao sujeito*. Podemos interpretar essa oscilação em direção à referência como o início de uma

²Cf. AMOROSO, Leonardo. “Kant et le Nom de l’Esthétique”. In: PARRET, H. (ed.) **Kants Ästhetik / Kant’s Aesthetics / L’Esthétique de Kant**. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 701-705, 2013.

troca de critérios: em vez de tratar o estético como uma questão da *origem da representação*, o estético começa a ser tratado como *função* de se referir ao sujeito. O modo como se desenvolve essa solução na seção VIII da primeira Introdução não nos interessa tanto, pois nessa solução efetivamente ainda se encontram misturados o critério da receptividade do ânimo com o critério da ação do juízo. Quero apenas enfatizar a consciência de Kant do problema com o critério de prender a qualidade estética ao campo da receptividade do objeto.

Em linhas gerais, ainda que, na seção VIII da primeira Introdução, Kant repita sua discordância em denominar a estética enquanto ciência sobre o campo do sentimento de prazer e desprazer, o autor precisa reformular os motivos dessa discordância, pois, de agora em diante, o campo estético adquiriu, em função da *ação do juízo* ou mais especificamente da *ação reflexionante do juízo*, um interesse genuinamente *a priori*. Em vista da ação do juízo e da mudança de critério sobre o estético, na Terceira Crítica, vemos por diversas vezes o significado de estético indicar uma qualidade *subjetiva* e, por oposição, o significado de *lógico* indicar uma qualidade *objetiva*. Como pares de oposição, a equivocidade no termo estético contamina a equivocidade no termo lógico.

Essa preocupação por uma ação do juízo que se refere ao próprio sujeito e que *de modo algum* se refere ao objeto tem uma de suas possíveis fontes o manual de aula de Kant escrito por Meier,

§311. Os juízos que, ao mesmo tempo, representam o estado de ânimo acerca de um certo juízo são juízos que não são lógicos (*iudicia non logica*). Por exemplo, “Oh, quão grande é o autoengano do pecador!”. Tais juízos são bastante práticos, e, com eles, os conhecimentos eruditos não são somente eruditos, assim é necessário atentar [*sich hüten*] que nem todos os juízos são única e meramente lógicos. (MEIER, 1751, p. 87. Tradução nossa).

Nesse parágrafo, Meier enfatiza a importância de notar quando um juízo parece designar algo objetivamente, mas está indicando apenas “o estado

de ânimo”. A ação do juízo que se refere fundamentalmente ao “estado de ânimo” é designada por Meier como não-lógica. Embora não desenvolva tal dimensão não-lógica, ela é designada por Meier como *prática*.³ O juízo reflexivo de Kant acaba por desenvolver esse tipo de juízo não-lógico, mas ao focar no caso em que tal ação não contribui de modo algum ao conhecimento objetivo, Kant, em vez de *prática*, vai denominar esse não-lógico como estético, como juízos que se vinculam imediatamente ao sentimento de prazer e desprazer.

Levando em consideração esses comentários, queremos finalizar esse primeiro momento com a análise da definição de estético que aparece na introdução publicada, que será a definição que mais nos interessa.

Aquilo que é meramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, que estabelece a sua relação ao sujeito, e não ao objeto, é a sua índole estética; aquilo, porém, que nela serve para a determinação do objeto (para o conhecimento), ou que pode ser empregado para tal, é a sua validade lógica. No conhecimento de um objeto dos sentidos aparecem ambas as relações. (V. 188-9).

Essa definição nos parece importante, pois aqui estético é definido *sem nenhuma referência à receptividade* ou sem nenhuma referência à origem da representação. Estético se define diretamente pela *função de uma representação*, a saber, a função que é *meramente subjetiva*. Em contrapartida, *lógico* será qualquer função da representação que sirva para a determinação do objeto. Com essa nova definição acontece algo impossível na *C1*, a coincidência de natureza lógica e estética numa representação. O espaço ao mesmo tempo é “simplesmente subjetivo na minha representação [das coisas]” e “uma parte do conhecimento das coisas enquanto fenômeno [*Erscheinung*]”. Segundo a referência subjetiva do espaço, compreendo o objeto “meramente enquanto fenômeno”, suspendendo considerações sobre o que o objeto possa ser em si mesmo – essa seria a natureza estética do espaço.

³Em algumas anotações de aula – como Lógica Philippi XXIV, 465; Politz, XXIV, 580; Busolt XXIV, 666 –, Kant substituirá a expressão “juízos práticos” do texto de Meier por “juízos estéticos”.

No entanto, essa “qualidade subjetiva” conteria também uma validade objetiva, pois sem ela – e sem a diferença em geral entre fenômeno e coisa em si – o meu conhecimento do objeto não seria rigorosamente completo. Assim, Kant estabelece na representação do espaço um momento de *coincidência* da natureza estética com a lógica.

O que significa ou o que permite essa atribuição de uma dupla natureza (estética e lógica) para o espaço? Essa atribuição dupla só ocorre porque o critério da origem e da oposição entre receptividade e espontaneidade foi superado. Agora, em vez da origem na receptividade, estético é aquilo que se restringe meramente à subjetividade, enquanto lógico é aquilo que pode servir (de qualquer modo) para a “determinação do objeto”.

Segundo Momento: A Espontaneidade do Sentimento de Prazer

Vimos no primeiro momento que, para tratar o tema do gosto numa perspectiva transcendental, Kant precisou mudar o critério de definição do estético superando o paradigma de considerar a sensibilidade como mera *receptividade*. Nesse segundo momento interpretaremos como o *sentimento de prazer*, a partir desse novo critério, poderá ser considerado, no caso do gosto puro, algo ativo ou espontâneo no sujeito.

Nossa interpretação agora visa mostrar como é possível reconhecer ou conceitualizar a espontaneidade do sentimento de prazer e desprazer, algo que Kant não diz diretamente. Para construir essa interpretação vale lembrar a situação do sentimento em *C2*. O lugar do respeito em *C2* representa um meio caminho para aquilo que estamos chamando de espontaneidade do sentimento de prazer e desprazer.

Em *C1*, a relevância transcendental da sensibilidade foi reduzida apenas à receptividade do objeto (formas da intuição), sendo qualquer sentimento excluído dessa relevância. No entanto, no capítulo 3 de *C2*, o sentimento assume uma relevância transcendental, uma vez que temos a delimitação de

uma instância *a priori* para o sentimento despertado pela lei moral. Fundamentado na natureza inteligível do sujeito, o respeito se caracteriza como um sentimento que *expressa* a espontaneidade da lei moral. Em outras palavras, temos um sentimento que se liga *a priori* à espontaneidade do sujeito, mas enquanto sentimento ele permanece uma receptividade. Comentando a peculiaridade dessa relevância transcendental do sentimento de respeito, Calori, numa perspectiva fenomenológica, caracteriza-a como uma “espontaneidade receptiva” (CALORI, 1996, p. 22), a partir da qual [se] “abre uma nova dimensão da nossa sensibilidade”. (CALORI, 1996, p. 40). Em todo caso, apesar de ser muito interessante essa abertura feita por C2, queremos vê-la como um momento inicial de um processo que culminaria, com C3 e com o prazer no juízo de gosto puro, numa dimensão completamente espontânea para a sensibilidade.

Levando em consideração o contraexemplo do respeito, para afirmar a espontaneidade do sentimento de prazer e desprazer é necessário que ele se vincule imediatamente ao sujeito sem ser um *efeito* de conceitos ou princípios racionais.⁴ Em outras palavras, além do paradigma da receptividade de algo externo ao sujeito, o sentimento de desprazer precisa superar o paradigma da causalidade ao qual ainda estava preso o sentimento de respeito em C2.

Se o prazer está ligado [*verbunden*] à mera apreensão (*apprehensio*) da forma de um objeto da intuição, sem qualquer relação com um conceito para um conhecimento determinado, então a representação não se relaciona aí ao objeto, mas

⁴Cf. DUMOUCHEL, 1999, pp. 7-15. Embora sua interpretação genética acabe por diminuir a importância do sentimento de prazer em C3, Dumouchel (2001) já indicou um importante caminho acerca dos benefícios de um “alargamento da noção de sentimento” (2001, p. 181) para o aprofundamento da dimensão subjetiva em Kant, concluindo que, em virtude do respeito, do gosto pelo belo e pelo sublime, alguns elementos da afetividade “não poderiam ser classificados sem maiores precisões entre os fenômenos passivos”. (Ibid., p. 180). Respeitando as análises do intérprete, sobretudo, em relação à receptividade prática, discordamos de sua caracterização do prazer acerca do belo diluída em termos de inatividade (Ibid., p.175) ou circunscrita ao campo da receptividade subjetiva (Ibid., p. 177). A nosso ver, tal caracterização desvirtua a relação *imediata* do prazer com a atividade das faculdades enquanto livre-jogo que, embora não resulte num conhecimento ou numa determinação objetiva, indica mais propriamente um novo tipo de espontaneidade do que de uma receptividade (como defenderemos com mais rigor abaixo).

tão somente ao sujeito; e o prazer não pode exprimir nada mais que a adequação desse [objeto] às faculdades de conhecimento que estão em jogo no Juízo reflexionante, (e apenas enquanto aí estão),⁵ bem como, portanto, uma conformidade a fins formal e subjetiva do objeto. (C3 V, 189-190).

Nessa citação, notemos inicialmente a presença do verbo *ligar* que evita, por exemplo, dizer que o prazer é um efeito do objeto ou de sua apreensão sobre o ânimo do sujeito. Essa escolha terminológica nos parece decisiva pois o verbo *ligar* aponta diretamente para uma espontaneidade do sujeito, como vemos nas palavras de Kant: “a *ligação* entre todas as representações é a única que não pode ser dada pelos objetos, mas apenas executada pelo próprio sujeito, porque ela é um ato de sua espontaneidade”. (C1 B130 adaptado). Mas agora, diferentemente de C1, tal *ligação*, em vez da determinação conceitual, tem origem no Juízo reflexionante e, conseqüentemente, num *jogo livre* das faculdades de conhecimento. E é em função dessa noção de jogo que podemos delinear uma espontaneidade que não era possível no caso do sentimento de respeito.

Esse jogo é a atividade pura das faculdades – e aqui pura significa mais propriamente *plena*. Esse jogo é uma atividade que é puro ato das faculdades, que consegue ligar o prazer a uma apreensão sem depender de nenhuma representação especificamente intelectual. Livre tanto de uma *ligação* dada empiricamente (no caso de uma representação atrativa do objeto) quanto de uma *ligação* de subordinação conceitual (no caso do interesse moral), a relação entre o sentimento de prazer e uma representação bela, no juízo de gosto puro, ocorre como uma “causalidade em si” do próprio ânimo, a qual se define como “conservar [*erhalten*], sem qualquer propósito ulterior, o estado da própria representação e a atividade [*Beschäftigung*] das faculdades cognitivas”. (C3 §12 V, 222).

Fechando então esse segundo momento, embora Kant não tenha afirmado explicitamente ser o sentimento de prazer e desprazer uma *esponta-*

⁵Reforçaríamos que esse parêntese busca precisar que se trata da sensibilidade enquanto apreensão ou percepção e não enquanto imaginação ou a faculdade de fazer presente um objeto ausente.

neidade do sujeito correlata à espontaneidade do entendimento no conhecimento e à espontaneidade da Razão no campo moral, os conceitos que elencamos na Introdução de *C3* desse sentimento conseguem sugerir essa conclusão.

Conclusão

Retomando nossa argumentação, quando Kant compreende a diferença entre estético e lógico não mais como uma questão da origem da representação, mas enquanto uma função de dirigir-se ao próprio sujeito, o estético enquanto juízo de gosto consegue se afirmar enquanto tema transcendental, a despeito de não constituir uma ciência. Aprofundando essa nova brecha, o autor encara uma equivocidade de termos, que aqui nós não consideramos como incoerência, mas sim como a produção consciente de significados novos. Nessa produção de significados, a investigação transcendental fornece ao sentimento de prazer e desprazer uma representação que nos parece surpreendente quando comparamos *C3* com outras obras de Kant ou mesmo com outras obras da tradição racionalista da História da Filosofia. *C1* determina uma morada transcendental para a sensibilidade enquanto forma da intuição; *C2* amplia tal morada acolhendo o sentimento de respeito como efeito da espontaneidade da lei moral; por fim, através de *C3* e superando o paradigma da origem da representação, temos a introdução de elementos capazes de caracterizar uma espontaneidade genuína para a dimensão do sentimento do sujeito.

Referências

AMOROSO, Leonardo. “Kant et le nom de l’Esthétique”. In: PARRET, H. (ed.) **Kants Ästhetik / Kant’s Aesthetics / L’esthétique de Kant**. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 701-705, 2013.

BRANDT, Reinhard. “Zur Logik des ästhetischen Urteils”. In: PARRET, H. (ed.). **Kants Ästhetik / Kant’s Aesthetics / L’Esthétique de Kant**. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 229-245, 2013.

CALORI, François. “Le Dernier pas: Kant, Heidegger, et la Question du Respect”. In: RAMOND, C. (org.), **Kant et la Pensée Mordene: Alternatives Critiques**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 17-46, 1996.

_____. “Qu’est que s’Orienter dans l’Affectivité?” (Unité et Pluralité des Sentiments chez Kant). In: F. CALORI; M. FOESSEL; D. PRADELLE (dir.). **De la Sensibilité: Les Esthétiques de Kant**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 209-228, 2014.

_____. “Amour et Respect dans la Doctrine de la Vertu de Kant”. In: GUION, B. (org.). **Le Sentiment Moral**. Paris: Honoré Champion, pp. 155-181, 2015.

DUMOUCHEL, Daniel. **Kant et la Genèse de la Subjectivité Esthétique**. Paris: Vrin, 1999.

_____. “La Théorie Kantienne de la Subjectivité et le Problème de l’Affectivité Pratique”. In: GERHARDT, V., HORSTMANN, R. et SCHUMACHER, R. (org.). **Kant und die Berliner Aufklärung: Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses**. Bd. III: Sektionen VI-X: Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 172-181, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de F. Mattos. Petrópolis (RJ): Vozes; Bragança Paulista (SP): Editora da Universidade São Francisco, 2015.

_____. **Crítica da Razão Prática**. Tradução de M. Hulshof. Petrópolis (RJ): Vozes; Bragança Paulista (SP): Editora da Universidade São Francisco, 2016a.

_____. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Tradução de F. Mattos. Petrópolis (RJ): Vozes; Bragança Paulista (SP): Editora da Universidade São Francisco, 2016b.

MEIER, George Friedrich. **Auszug aus der Vernunftlehre**. Halle, 1751.
(Cópia digital). Disponível em: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/meier/vernunftlehre>
Acesso em: 20 set. 2022.

_____. **Excerpt from the Doctrine of Reason**. Tradução de A.
Bunch. Londres: Bloomsbury, 2016.

SUZUKI, Márcio. **A Forma e o Sentimento do Mundo**: Jogo, Humor e
Arte de Viver na Filosofia do Século XVIII. São Paulo: Editora 34, 2014.

ZAMMITO, John. **The Genesis of Kant's Critique of Judgment**. Chicago
and London: University of Chicago Press, 1992.

O Papel da Cor como Atributo da Subjetividade na Pintura em Hegel

João Augusto Araújo Ferreira¹

Luz é o ideal resplandecendo na natureza, a primeira irrupção do idealismo. *A Idéia mesma é a luz, mas luz absoluta.* Na luz que aparece, ela aparece *como* ideal, como luz, mas somente como luz *relativa*, como relativamente ideal. Ela despe a capa com que se veste na matéria, mas, para *aparecer* como ideal, ela tem de aparecer na oposição com o real. SCHELLING, 2010, p. 163.

Em primeiro lugar, cabe esclarecer que a instância do âmbito subjetivo em Hegel exige cautela em seu modo de tratamento ou exposição segundo a formação do sistema hegeliano, com os riscos de se incorrer ao erro de adentrarmos a uma filosofia própria à consciência, como o cartesianismo, ou de perder a perspectiva histórica que Hegel buscará abarcar em sua obra, atrelado a um desenvolvimento necessário do Espírito. Portanto, o sentido de subjetividade que pretendemos abarcar aqui consiste na subjetividade livre, desassociada de um conceito fixo e superior, que até então estava em uníssono com a religião. Contudo, é com a forma de arte romântica, em especial, que o atributo do subjetivo deixará de ser uma qualidade exclusiva do ideal fixo racionalista, a partir de suas filosofias subjetivistas e preocupadas

¹Graduando em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP); joaoaugustoaf@usp.br.

demasiadamente com o campo da consciência, para ser pensado enquanto processo histórico necessário. O resultado que chegará a nós, por exemplo, pode ser argumentado através da interpretação das obras de Shakespeare, da pintura holandesa do século XVII e de outras manifestações comuns ao tempo de Hegel, da qual o filósofo tratou amplamente em seus *Cursos de Estética*. A distinção dessas orientações da subjetividade no pensamento hegeliano é crucial para o trabalho aqui desenvolvido, isto é, de pensar a cor enquanto elemento fundamental para a categoria da subjetividade nas obras de Hegel, especialmente na pintura, é claro. Além disso, nosso interesse consiste em fazer clara a noção hegeliana de um processo histórico associado ao percurso traçado pelo Espírito, essencialmente no que diz respeito ao conteúdo da pintura, por meio de seu desenvolvimento ao longo dos séculos segundo a rivalidade entre desenhistas e coloristas a partir do século XVI ou as contribuições de Diderot e Goethe, por sua doutrina das cores, acerca do caráter subjetivo da apreensão da cor. Trata-se de reconhecer, com isso, de que modo o pensamento de Hegel não revela, em si mesmo, uma novidade, mas um ponto de culminância de uma discussão que permeia os escritos hegelianos.

A questão da cor que surge de maneira transparente nos comentários de Hegel a respeito da pintura em seus *Cursos de Estética*, expondo uma análise dos termos lógicos e históricos da necessidade de um desenvolvimento humano no que concerne à própria pintura. Ou seja, o uso da cor, tal qual a filosofia hegeliana nos transmite, não ocupa o lugar de uma arbitrariedade artística pautada no gosto, mas sim como parte do próprio caráter histórico-social do desenvolvimento da arte. Em primeiro lugar, põe-se aqui a tarefa que a pintura como um todo desempenha aos olhos de Hegel, falando no âmbito artístico, e não propriamente tão especulativo:

A primeira tarefa consiste, em relação a isso, no fato de que ela divide a única superfície que tem diante de si em planos distintos, aparentemente afastados uns dos outros e, desse modo, alcança as oposições de um primeiro plano próximo e de um segundo plano distante, os quais são novamente unidos por meio do plano

central. Ela dispõe seus objetos sobre estes planos distintos. (HEGEL, 2002, p. 231).

A característica singular da pintura de apresentar, em um único plano, planos distintos, coloca a cor numa posição privilegiada, por certo. Ora, tal característica de distinção da cor, isto é, de tornar possível, numa mesma superfície, a apresentação de várias, só poderia ser cabível a própria cor, uma vez que o desenho tem a função de, tão somente, delimitar, e não de criar profundidade ou mesmo de separar, no plano, objetos de uma mesma superfície. A questão fica mais clara no comentário de Hegel: “O desenho, o esboço, é o fundamento, mas não o substancial. Faz parte da pintura a coloração, que desenha ela mesma. É isso que fornece o acabamento da expressão”. (WERLE, 2013, p. 80). A cor desempenha esse papel inédito de protagonismo que, até então, não havia tomado na época, na contramão da análise cientificista de seus contemporâneos.²

Essa vantagem do contorno sobre a cor desponta ainda no século XVII, onde por ordem quase que epistemológica, ao que parece, o desenho superou a disputa frente ao colorido. Charles Le Brun, pintor e seguidor rigoroso do cartesianismo, ditará que a cor pode trazer alguma contribuição, mas que ela não faz nem o pintor, nem o quadro: o desenho constituirá o elemento essencial da pintura, a cor é apenas seu acidente, ou modo. O desenho ditará a forma, estando ligado ao espírito, à imaginação e à mão, expressando as paixões da alma. A cor, ao contrário, expressará um adereço, um mero aparato visual para o olhar, apenas. Ao contrário, Roger de Piles, colorista e seguidor de Rubens, ditará: “[...] o colorido é uma das partes essenciais da pintura através da qual o pintor imita as aparências das cores de todos os objetos naturais e distribui aos objetos artificiais a cor que lhes é mais vantajosa para enganar a vista [...]”. (JIMENEZ, 2003, p. 66). O colorido, por sua via, constitui a especificidade própria à pintura. Contudo, a discussão

²No âmbito da filosofia, Kant, Herder, Schelling e Schlegel movem-se na direção de interpretar a cor como algo secundário, enquanto o desenho desempenha a função primária.

favorece até esse período momentâneo o domínio da forma, do contorno e do traço sobre o conteúdo, o preenchimento, a coloração. Pois entende-se que o desenho expressa o que é claro e distinto, cognoscível, enquanto a cor está instaurada nesse âmbito do obscuro e confuso.

De modo mais próximo de Hegel, encontra-se Winckelmann, que, na mesma direção da tradição que privilegia o desenho, rejeita a cor enquanto elemento fundamental da pintura, afirmando que a “cor contribui para a beleza, mas não é a beleza mesma, e apenas a eleva de modo geral e apenas nas formas”. (WINCKELMANN apud WERLE, 2013, p. 84). Também a pintura holandesa, tema tão caro a Hegel, será motivo de escárnio para Winckelmann, que ironiza o uso das cores ao afirmar que sua magia arrebatava o espectador de tal maneira que este não percebe nem mesmo o que há de defeituoso nas obras.

O rearranjo que Hegel realiza em sua estética e o privilégio que o filósofo fornece ao colorido nos leva ao embasamento teórico do qual o autor se servia para apoiar suas convicções e permiti-lo caminhar na contramão de uma certa tendência histórico-científica, como bem vimos, da qual seu expoente mais considerável é Newton:

As cores das bolhas com as quais as crianças brincam são várias e mudam variadamente suas situações, sem nenhuma relação com qualquer limite ou sombra. Se cobrirmos uma bolha com um vidro côncavo para evitar que ela seja agitada por qualquer vento ou movimento do ar, as cores mudarão lenta e regularmente, mesmo se o olho e a bolha, e todos os corpos que emitem qualquer luz, ou protejam qualquer sombra, permanecerem imóveis. Portanto, suas cores resultam de alguma causa regular que não depende de nenhum limite ou sombra. (NEWTON, 2017, p. 112).

O trecho acima refere-se ao início da parte 2 do Livro I, em que, após Newton realizar a descrição pormenorizada dos movimentos que os raios de luz podem desempenhar, dedica-se precisamente ao estudo do campo dos fenômenos das cores ao extraí-los da própria luz. O físico, por meio de seu *experimentum crucis* (1672), ao demonstrar que o colorido advém somente

de propriedades intrínsecas aos próprios raios de luz, buscará romper com a noção de produção da cor a partir da interação entre luz e sombra, bem como a noção da luz enquanto corpo indivisível, conceitos estes que datam da Antiguidade, ainda com Aristóteles.

Por sua vez, Hegel se orientará de modo oposto, não por necessidade de travar alguma disputa pessoal contra Newton, mas através de uma divergência que ocorria no âmbito mais geral entre os autores do idealismo alemão e os físicos newtonianos. A recusa da ótica mecanicista pelos idealistas deve-se aos seus modos distintos de compreender a natureza. A ideia de organismo, portanto, será central para as convicções dos idealistas, isto é, a partir de uma finalidade interna, enquanto os físicos a observavam de modo mais mecânico, de um ponto de vista de cisão entre o homem e o mundo que deve ter seus mistérios descortinados. Ao passo, Hegel defenderá veementemente em sua filosofia da natureza a aproximação do claro-escuro na produção do colorido, atrelando-a a uma perspectiva de reconhecimento no outro, que refere-se, ainda, em vocábulo hegeliano, como o “um-fora-do-outro” ou “ser-fora-de-si” do espírito:

Mas a cor é uma mistura tal de ambas as determinações, que elas, enquanto são retidas separadamente [uma fora da outra], do mesmo modo estão uma na outra; elas estão separadas e do mesmo modo uma parece [estar] na outra: uma ligação que, portanto, é para chamar de individualização; uma relação como na assim chamada refração se mostrou tal que uma determinação é atuante na outra e, contudo, tem para si um ser-aí. É o modo do conceito em geral, que, enquanto concreto, contém os momentos juntamente diferentes na sua unidade. (HEGEL, 1997, p. 257).

A conservação da noção do claro-escuro, ao que indica, é uma acepção comum no círculo do Idealismo Alemão. Schelling, em sua *Filosofia da Arte*, por exemplo, comenta sobre a necessidade da não-luz para a evidência da própria luz, e da cor por conseguinte. Mais ainda, este evidenciará que o simples fato de nenhum artista ter se servido das observações de Newton para a aplicação em alguma reflexão sobre a arte é prova cabível de que

esta é “todo sem fundamento na natureza, pois natureza e arte são um”. (SCHELLING, 2010, p. 165). Schelling ainda tomaria o partido de Goethe em oposição ao de Newton por reconhecer que, em Goethe, teoria e prática artística estão vinculadas, enquanto a teoria newtoniana desassocia o efeito natural do efeito artístico.

De modo geral, Hegel rejeitará toda a orientação newtoniana acerca da luz, argumentando que o físico ossificou a discussão e deixou de lado o caráter subjetivo da apreensão do colorido por meio da luz, pois seu interesse operava apenas acerca dos critérios da formação da cor enquanto fenômeno do ponto de vista físico. Com isso, Hegel se associará à Goethe em contraposição com os fundamentos newtonianos, ressaltando a relação claro-escuro no colorido e o papel subjetivo atrelado ao olhar do observador.

Goethe coloca claramente em questão, desde o Prefácio da *Doutrina das Cores*, que seu estudo reveste-se, em primeiro lugar, do entendimento em torno da luz. Tratar do colorido, nesse sentido, é abordar o campo de realização da sua manifestação, tópico que, para Goethe, encontra-se em duas perspectivas: no olho e na própria luz. O caráter fisiológico do estudo goethiano torna-se, portanto, indissociável da compreensão das partes do fenômeno natural. Com isso, o poeta não pode deixar de mesclar a sensibilidade da linguagem lírica com o rigor de seu discurso científico ao declarar que “as cores são ações e paixões da luz” (GOETHE, 2013, p. 61), alegação, de fato, incompreensível para o pensamento mecanicista. Soma-se a isso o papel que a sombra desempenha na determinação do fenômeno cromático enquanto associada à luz, convicção defendida por Goethe à Jacobi, em julho de 1793: “As cores aparentes surgem com a modificação da luz mediante circunstâncias exteriores. [...] Se as condições cessam, a luz torna-se incolor como antes [...]”. (GOETHE apud GIANNOTTI, 2013, p. 44). Tal asserção do autor torna-se, de modo mais elucidativa, recorrente no corpo da *Doutrina das Cores*, em que observa-se, já na *Introdução*, a resolutiva de Goethe a respeito da junção entre o claro e o escuro, já que “luz e não luz são requeridos para a produção da cor”. (GOETHE, 2013, p. 73).

Ainda que as asserções fundamentais de Goethe a respeito do colorido encontrem-se pautadas em sua doutrina das cores, a gênese de uma sistematização da posição de Goethe encontra-se clara em seus comentários ao *Ensaio sobre a Pintura* (1795), de Diderot, que expressam a cor enquanto elemento instituído não em uma teoria física alheia ao ser humano, mas fundamentado no âmbito da recepção que o próprio homem faz dela. Hegel, por sua vez, também fará uso das primeiras acepções de Diderot, ao citar a dificuldade da reprodução do encarnado na pintura em seus *Cursos de Estética*:

O mais difícil colorido é o encarnado, a cor da carne humana. É o ápice do colorido. Cada pintor constitui, quanto a isso, um tom próprio. Alguns coloridos aparecem inteiramente contrários à natureza, bizarros, mas que, contudo, possuem a sua legitimidade. (...) Na pele humana o peculiar é o fato de que a superfície tem por si mesma algo de nebuloso, de interpretação de todas as cores. O vermelho saudável é puro carmim. Mas este é ele mesmo apenas uma indicação, um resultado, algo que se mostra ao mesmo tempo como algo que se produziu, o vermelho arterial se mostra através da pele. As veias são por si mesmo algo permanente. A pele é algo amarelo, todos os três se interpenetram, uma cor aparece na outra e pela outra. É difícil produzir o nebuloso, a morbidez da carne. (WERLE, 2013, p. 82-83).

Hegel concordará com Diderot quanto ao caráter distinto da carne humana em sua representação na pintura, como um elemento que cada pintor deve descobrir por si mesmo, mas que não constitui um dado individual, como que por uma arbitrariedade. A concepção hegeliana dará acento a essas camadas da cor na representação do tecido humano, referenciando a característica da pintura de sobreposição do claro ao escuro ou vice-versa.

Tanto Diderot quanto Goethe partem do reconhecimento de uma instância de fenômenos e manifestações que serve de modelo ao olho humano: a natureza. Todavia, a divergência será exposta justamente na simbólica que assume a natureza mediante a arte. O próprio Diderot anuncia sua noção de identificação entre arte e natureza a partir da abertura da obra, pois, segundo ele, “toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e, de todos os seres que

existem, não há um que não seja como deve ser” (DIDEROT, 2013, p. 27) e que, precisamente por isso, nada pode ser encontrado de incorreto na natureza. Goethe, entretanto, evidencia sua mais ferrenha crítica a esse tópico, em especial, do ensaio de Diderot, que anuncia, por assim dizer, seu ponto de divergência com todo o restante da obra. A crítica encontra-se no fato de que, para Goethe, Diderot confunde completamente arte e natureza, sendo estas, pois, duas instâncias separadas uma da outra, não cabe amalgamá-las em um único âmbito. Goethe cita, inclusive, a ideia de fenômeno, tão recorrente na *Viagem à Itália*, ao tratar dessa distinção que o poeta considera necessária entre arte e natureza: “Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido, o artista é apenas convocado para uma representação da superfície de um fenômeno”. (GOETHE, 2008, p. 147).

Uma segunda noção que Goethe resgata de seus anos de aprendizado na Itália — mesmo que a delimitação tal qual surge a nós por meio dos comentários ao texto de Diderot não seja tão evidente durante seu relato em solo clássico — corresponde à diferença crucial que o autor observa entre a interioridade e a exterioridade, isto é, a exterioridade como posição do artista “que fala para todas as nossas forças espirituais e sensíveis, estimula o nosso desejo, eleva o nosso espírito e cuja posse nos faz felizes” e a interioridade como âmbito do observador da natureza que “deve separar o todo, penetrar na superfície, destruir a beleza, aprender a conhecer o necessário”. (GOETHE, 2008, p. 148). Para além do reconhecimento da arte e da natureza como dois pólos separados, Goethe visualiza uma discriminação também de função, uma vez que é inegável que a natureza opera segundo ela e para ela mesma, enquanto o artista nunca tem a si mesmo como fim, mas sempre este outro que é o homem:

Sim, o artista deve representar o exterior! *Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior?* Essa exterioridade, essa superfície está adaptada de tal maneira a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão

sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência quanto no mais forte movimento. (GOETHE, 2008, p. 158, grifo meu).

Ao passo, a natureza, ainda que seja fonte inesgotável das mais variadas expressões, é passível de ser superada, segundo as observações de Goethe: “ela [a arte] pode configurar poeticamente o que é impossível à natureza constituir na realidade. Assim como a arte cria centauros, ela também pode nos inventar uma mãe virgem, aliás, é seu dever fazer isso”. (GOETHE, 2008, p. 157). Não é papel do artista, portanto, a reprodução do fenômeno natural tal qual ele se apresenta na natureza, mas, tão somente, o reconhecimento da apreensão do belo a partir do fenômeno no âmbito da arte. Goethe explicita essa ideia afirmando: “Que o homem não queira ser igual a Deus, mas aspire a se consumir como ser humano. Que o artista aspire a produzir não uma obra da natureza, mas uma obra de arte consumada”. (GOETHE, 2008, p. 184). Por conseguinte, em Goethe, ao contrário de Diderot, a experiência artística configura-se em uma instância distinta — e, como apresentado, muitas vezes superior — daquela na qual expressa-se a natureza.

Adentrando no campo do colorido, Goethe preocupa-se em distinguir previamente sua concepção distinta entre forma e conteúdo, expondo aquela segundo a qual sua opinião é mais necessária ao pintor:

E por que é justamente tão difícil desenhar bem quanto colorir bem? Parece-nos que é porque o desenho pressupõe muitíssimos conhecimentos, muito estudo, porque seu exercício é muito complexo, requer uma reflexão continuada e um certo rigor. *O colorido, ao contrário, é um fenômeno que apenas requer o sentimento e, portanto, também pode ser produzido por meio do sentimento, por assim dizer, instintivamente.* (GOETHE, 2008, p. 169-170, grifo meu).

O poeta, ao inscrever a cor na instância do sentimento, caracteriza, por assim dizer, o colorido como parte da significação que o sujeito atribui ao fenômeno cromático, asserção que é desenvolvida detalhadamente na última seção da *Doutrina das Cores*. Do mesmo modo, o olho revela-se de

forma sempre predisposta a captar a luz presente na manifestação fenomênica: “certamente é exigida uma feliz disposição do olho para a recepção das cores, um certo sentimento natural para sua harmonia, sem dúvida o gênio deve ver, observar, treinar e subsistir por si mesmo”. (GOETHE, 2008, p. 170). Tal passagem, ainda nos comentários ao *Ensaio sobre a Pintura*, desvela uma particularidade da cor que Goethe abordará na sistematização de sua doutrina das cores. Refiro-nos a essa propriedade do colorido de surgir e desvanecer-se facilmente que se associa com a sensibilidade espontânea que o olho tem para com a luz.³ Nesse sentido, toda luz, por mais mitigada que seja, assume um aspecto de colorido, em decorrência do caráter sensível do olho à ela.

O grande salto que Diderot realiza diz respeito ao fato reconhecido por Hegel de seu acento à especificidade do tecido e da carne humana. Percebe-se com isso, precisamente, a importância do reconhecimento da cor da carne para o artista que a observa:

Pois o difícil é representar a carne, é esse branco untuoso, uniforme sem ser pálido nem fosco, é essa mescla de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente, é o sangue, a vida que são o desespero do colorista. Aquele que adquiriu a sensibilidade para a carne deu um grande passo; o resto nada é em comparação. Mil pintores morreram e outros tantos morrerão sem tê-lo conseguido. (DIDEROT, 2013, p. 41).

Diderot volta a comentar a respeito da fidelidade na apreensão do objeto natural que serve de modelo para o artista ao questionar-se: “Qual é para mim, portanto, o genuíno, o grande colorista? É aquele que captou o tom da natureza e dos objetos bem iluminados e que soube introduzir harmonia em seu quadro”. (DIDEROT, 2013, p. 42). Goethe, no entanto, vai anunciar uma divergência acerca dessa explanação; pois, para o poeta, a harmonia, a qual se refere Diderot, não é encontrada na natureza, mas no olho humano, abordando aqui o aspecto propriamente fisiológico envolvido na captação da

³Cf. *Doutrina das Cores*, quarta seção.

cor. Nesse sentido, a cor que se revela ao olho, como que através de uma harmonia, apresenta-se por uma relação de necessidade diante de uma outra cor, de modo que, nessa direção, o olho humano torna-se responsável pela determinação da harmonia envolvida nas cores. Goethe voltará a essa consideração a respeito do fundamento harmônico entre o olho e a cor ao tratar do círculo cromático, já na *Doutrina das Cores*.⁴ A questão é que a cor, tanto para Diderot quanto para Goethe, ilustrará a mais alta forma de verossimilhança da arte para com a realidade; no entanto, Diderot reconhece essa realidade a partir da identificação entre arte e natureza, enquanto Goethe a enxerga no olhar de quem observa arte e natureza enquanto instâncias distintas.

Torna-se relevante notar também que os dois autores atentam-se, pelo aspecto que proporcionam a seus textos, para a participação do sujeito responsável no processo de apreensão da cor, mas por vias diversas. Como bem alegado por Werle, “no *Ensaio sobre a Pintura* de Diderot, essa subjetivação da cor se revela no modo como o pintor tem de ser sensível às diferentes nuances que pode assumir a cor da carne humana” (WERLE, 2013, p. 86), isto é, justamente por sua identificação entre a experiência artística e o fenômeno natural, Diderot posiciona, ainda, o caráter do colorido no objeto; o sujeito, em tal análise, desloca-se simplesmente para o âmbito da passividade, da recepção de fenômeno evidente por si mesmo. Goethe, ao passo, fundamenta a manifestação cromática na luz e na retina ativa que, ao mesmo tempo que se revela sensível e suscetível às ações da luz, também a influencia. É por meio deste duplo movimento, entre o efeito luminoso que atua sobre o órgão ótico e este que, por sua vez, deixa-se ser persuadido

⁴O círculo cromático ilustra outra oposição com a teoria das cores newtoniana, especialmente com o disco de Newton. Enquanto Goethe parte do reconhecimento de seis cores fundamentais, com todas as outras sendo apenas gradações destas, Newton reconhecerá sete cores. A distinção é explicada pelo esforço de Goethe em associar o fundamento do colorido não apenas no âmbito do olhar de quem apreende o fenômeno cromático, mas também a partir do sentimento velado na identificação com cada cor.

à medida que persuade, que opera a subjetividade do artista na convicção goethiana do fenômeno cromático.

Outro ponto de divergência da análise de Goethe a respeito do ensaio de Diderot é a colocação da harmonia. Primeiramente, Diderot expressa que a harmonia é muito mais fácil de ser equilibrada em cores fracas: “O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso. O tom geral pode ser fraco sem que a harmonia seja destruída; ao contrário, é o vigor do colorido que é difícil de casar com a harmonia”. (DIDEROT, 2013, p. 42). Goethe opõe-se a essa convicção justamente por entender que a cor fraca não é intrinsecamente isenta de harmonia, mas atenta para o fato de que, quando as cores manifestam-se mais vivamente, sua harmonia e desarmonia também são percebidas mais facilmente. Todavia, a maior disparidade de Goethe acerca de Diderot revela-se na colocação do arco-íris como sendo o fundamento da harmonia do colorido para o pintor francês;⁵ Goethe, em contraposição, coloca a harmonia em um âmbito ordenado, precisamente, no campo da efetivação das leis que guiam o artista, isto é, no fenômeno primordial. Na verdade, a questão, como há de se perceber, é uma disputa de Goethe com Newton no domínio do fenômeno cromático, uma vez sendo o arco-íris esse produto do efeito da luz no prisma:

Na medida em que o físico fundamentou toda a teoria das cores sobre os fenômenos prismáticos, assumiu-se aqui e ali esses fenômenos igualmente na pintura como o fundamento das leis harmoniosas, que se deveria ter diante dos olhos na coloração, tanto mais quanto não se podia negar nesse fenômeno uma evidente harmonia. Mas a falha que o físico cometeu perseguiu também o pintor, com suas influências prejudiciais. O arco-íris, assim como os fenômenos prismáticos, são apenas casos singulares dos fenômenos harmoniosos das cores muito mais amplos, mais abrangentes, a serem mais profundamente fundamentados. (GOETHE, 2008, p. 180).

Em lugar desse reconhecimento de um fenômeno único, como na harmonia das cores a partir do arco-íris, Goethe chamará atenção para o caráter

⁵ O arco-íris é, na pintura, o que o baixo fundamental é na música (DIDEROT, 2013, p. 42-43).

particular de cada fenômeno de modo organizado e subordinado. Poder-se-ia tomar tal assertiva como parte da gênese da ideia de um fenômeno primordial, que circundava Goethe desde sua viagem à Itália. O poeta tratará da presente questão de modo mais pormenorizado na *Doutrina das Cores*, especialmente acerca da noção de harmonia na totalidade. Decerto, Goethe considera que a harmonia cromática encontra-se no todo que é apreendido pelo olho, mas tão somente a partir das gradações e fenômenos particulares que o constituem, ou seja, Goethe parte da particularidade para a compreensão da totalidade em sua pesquisa acerca do colorido.⁶

Após tal divergência, cabe, no entanto, a admissão de um ponto de aproximação entre os autores. Diderot, ao abordar que a disposição do olho torna-se um fator relevante para a observância da cor, afirma que aqueles que tiverem o olho suave se encontrarão, por isso mesmo, mais próximos das cores fracas, e que o pintor, por outra via, não assumirá em seu quadro as cores que o afugentam da natureza. Goethe há de aceitar por inteiro com tal assertiva ao exemplificar: “Nós vemos que nações fortes e saudáveis, que o povo em geral, que crianças e pessoas jovens se alegram com cores vivazes”. E continua: “Mas também vemos que a parte mais formada [da população] se afasta das cores, em parte porque o seu órgão está enfraquecido, em parte porque evita aquilo que se distingue, o característico”. (GOETHE, 2013, p. 185).⁷

Tal dimensão manifestada há pouco, a saber, a influência da dualidade entre as cores vivazes e fracas por parte de quem as apreende, é expressada também na via do artista que dá vida à obra. A esse respeito, Diderot comenta:

Mas por que o caráter, até mesmo a disposição de espírito do homem não influiriam em seu colorido? Se seu pensamento é habitualmente triste, sombrio e

⁶Cf. GOETHE, 2013, p. 151.

⁷A dimensão fisiológica presente na cor que se associa com o olho será objeto de análise de toda a primeira seção da *Doutrina das Cores*.

tenebroso, se é sempre noite em sua cabeça melancólica e em seu lúgubre atelier, se ele expulsa de seu quarto a luz, se ele busca a solidão e as trevas, não teríeis motivo para esperar uma cena vigorosa, talvez, mas escura, embaçada e sombria? Se ele é ictérico e vê tudo amarelado, como deixará de lançar sobre sua composição o mesmo véu amarelo que seu órgão defeituoso lança sobre os objetos da natureza e que o aflige quando decide comparar a árvore verde que tem em sua imaginação com a árvore amarela que tem sob seus olhos? (DIDEROT, 2013, p. 39).

A investigação acerca da primeira seção em torno da permanência da cor no olho enquanto submetido por um longo tempo a determinada coloração, a tendência de cores opostas a convergirem na contraluz e a manifestarem-se ainda depois de fechados os olhos e a necessidade da disposição saudável do olho como requisito para a observância dos fenômenos, tudo isso manifesta uma reflexão que afirma a asserção de Diderot.

Por meio de toda a riqueza transposta por ambos os pensadores no campo da natureza e da arte, o mérito de Hegel, já no século XIX, é inserir toda essa investigação no campo histórico-necessário do Espírito. Significa dizer que, ao contrário de uma investigação isolada e de um rebote individual entre pensadores, a questão da cor surge como um atributo em desenvolvimento e passível de observação ao longo das diversas manifestações do Espírito nas diversas formas de arte, com especialidade para a particularidade da pintura. Diderot, ao que indicamos, tem o mérito de fornecer a orientação investigativa da análise do colorido, Goethe, por sua vez, fornece implicações importantíssimas quanto ao sentido artístico e natural da investigação. Hegel, ao passo, como um observador desse percurso, salienta o caráter especulativo e histórico do debate do colorido ao longo dos séculos. É somente no tempo de Hegel que esse trabalho de desdobramento sobre o colorido é possível, pois trata-se da culminação no campo teórico do que foi realizado no campo prático por meio da pintura holandesa e da valorização da cor em detrimento do desenho. Abre-se margem aqui para uma subjetividade que não se trata da interiorização da consciência, tal qual proposto pelo cartesianismo, mas uma

subjetividade livre e criadora mediante a condição cultural de seu tempo e em consonância com o Espírito de sua época, pois “apenas a pintura, mediante a utilização da cor, que leva a plenitude da alma à sua aparição propriamente viva”. (HEGEL, 2002, p. 232). Sobre isso, a historização do colorido nos *Cursos de Estética* de Hegel torna evidente, especialmente no tópico da pintura holandesa em oposição com a pintura italiana.

Referências

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a Pintura**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

GIANNOTTI, Marco Garaude. “Apresentação”. In: GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Garaude Giannotti. 4 ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das Cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Garaude Giannotti. 4 ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

_____. **Escritos sobre Arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Vol. III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio**. Vol. II – A Filosofia da Natureza. Tradução de José Nogueira Machado; colaboração de Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

JIMENEZ, Marc. **O Que é Estética?**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

NEWTON, Isaac. **Óptica**. Tradução de André Koch Torres Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Filosofia da Arte**. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

WERLE, Marco Aurélio. **A Aparência Sensível da Ideia**: Estudos sobre a Estética de Hegel e a Época de Goethe. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

Notas sobre o Teatro, de Jakob Michael Reinhold Lenz. Uma Poética Fragmentária do Período *Sturm und Drang*

Renato Fabrete Hasunuma¹

Introdução

O intuito deste artigo é apresentar uma leitura das *Notas sobre o Teatro* (*Anmerkungen übers Theater*), e da peça de teatro *O Preceptor* (*Der Hofmeister*), ambas de autoria de Jakob Michael Reinhold Lenz, observando a forma com que o autor, sem pretensões de criar um tratado definitivo sobre o assunto, cria uma poética fragmentária do período *Sturm und Drang*.

De maneira mais geral, minha pesquisa trata da obra e do legado de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). Mais especificamente, proponho uma discussão a partir de sua peça *O Preceptor* (1774), discutindo de que maneira o autor, incorporando elementos trágicos, cria uma nova forma de comédia, que poderíamos aqui considerar cômica na forma, mas trágica no

¹Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara. Bolsista CAPES. hasunuma.r.f@gmail.com.

conteúdo, pois apresenta situações trágicas vivenciadas por personagens cômicos, ou na formulação de John Guthrie: “In Lenz’s case, the comic character is found to be in a tragic situation.” (GUTHRIE, 1993, p. 21).² Além dessa discussão, minha pesquisa trata também do legado da dramaturgia de Lenz e como suas propostas inovadoras em relação ao teatro irão influenciar autores do século XIX e XX, como Georg Büchner e Bertolt Brecht. Neste artigo, nos delimitaremos a analisar o texto *Notas sobre o Teatro*, pontuando brevemente algumas comparações com a peça *O Preceptor*.

Dialogando com a tradição clássica da dramaturgia, Lenz compõe sua peça *O Preceptor* como uma comédia, recusando tanto a forma grega antiga da tragédia, centrada no mito e no destino cego dos personagens, quanto a forma moderna do *bürgerliches Drama*, o drama burguês, centrada em personagens notáveis que criam suas ações. Diversamente, Lenz, evitando a morte trágica e focando nos mecanismos do enredo, utilizará técnicas dramáticas da paródia:

Lenz’s technique directs attention away from death to the mechanics of plot, to its causal dynamics. (Repetition, and especially, as it has been called, repetition with a difference, is one of the most common techniques of the parodist). (GUTHRIE, 1993, p. 15).³

A fim de contextualizar a peça *O Preceptor*, resumiremos o enredo brevemente: a obra apresenta o preceptor Läufer, encarregado da educação dos filhos do Major Von Berg. Cabe ao preceptor ministrar não só aulas de latim e catequese, como também de música, desenho e dança. Läufer se torna, durante a peça, cada vez mais sobrecarregado, recebendo um salário cada vez menor, sendo tratado, muitas vezes, como um serviçal da casa.

²“No caso de Lenz, o personagem cômico se encontra em uma situação trágica”. Tradução nossa.

³“A técnica de Lenz desvia a atenção da morte para a mecânica do enredo, para sua dinâmica causal. (A repetição, e especialmente, como tem sido chamada, a repetição com diferença, é uma das técnicas mais comuns do parodista).” Tradução nossa.

O cargo de preceptor acaba por revelar a tensa situação política vivida entre nobres e burgueses com título de nobreza (como o Major) de um lado, e burgueses depauperados (como Läufer) de outro. Em uma das aulas, sua aluna Gustchen começa a insinuar uma relação com Läufer e os dois acabam consumando uma relação sexual, cujo resultado é uma gravidez indesejada. Läufer é caçado pelo Major e, não sabendo como lidar com a tensão, se castra em desespero. A castração constitui um dos elementos trágicos da peça, junto com a tentativa de suicídio de Gustchen. Mas Gustchen não morre, tem o filho de Läufer e se casa com seu companheiro Fritz. Läufer, mesmo castrado, se apaixona novamente e vai se casar com Lise. Dessa maneira, vemos que, mesmo contendo os referidos elementos trágicos, a peça é recheada de elementos farsescos, resultando, em termos de forma, em uma comédia. No entanto, o constante embate com questões do conteúdo trágico faz com que o autor, no intuito de justificar esta e outras criações, busque fundamentar teoricamente suas escolhas e acabe redigindo o texto *Notas sobre o Teatro*, tema principal do presente artigo.

Com as *Notas sobre o Teatro*, Lenz acaba por realizar uma espécie de fundamentação teórica da poética do período *Sturm und Drang*. Segundo Fritz Martini, este texto pode ser considerado, junto com o ensaio de Herder e o discurso de Goethe, ambos sobre Shakespeare, como terceiro texto básico para a compreensão do novo drama do *Sturm und Drang*: “Man pflegt die *Anmerkungen* neben Herders Shakespeare-Aufsatz und des jungen Goethe Shakespeare-Rede als die dritte Grundschrift zum neuen Drama des Sturm und Drang aufzuführen.” (MARTINI, 1995, p. 233).⁴ Devido à importância de Shakespeare para os autores da época, ressaltamos que Lenz também rendia homenagens ao bardo inglês e que seu texto *Notas sobre o Teatro* foi publicado junto com sua tradução para o alemão de uma peça de Shakespe-

⁴“Juntamente com o ensaio de Herder sobre Shakespeare e o discurso do jovem Goethe sobre Shakespeare, as *Notas* são geralmente listadas como o terceiro texto básico para o novo drama do *Sturm und Drang*.” Tradução nossa.

are, *Love's Labours Lost*, cujo título Lenz preferiu deixar em latim *Amor Vincit Omnia* (O Amor Tudo Vence).

Die *Anmerkungen übers Theater*, die Jakob Michael Lenz 1774 veröffentlicht hat, sind die eigenartigste und eigenwilligste Schrift, die sich in der deutschen Literatur mit der Theorie der Dichtung und mit der ästhetischen Reflexion einer Gattung, des Dramas, beschäftigt. Sie sind zugleich eine der wichtigsten Schriften, da sie in den Jahren eines geschichtlich tief eingreifenden und weithin sich auswirkenden Stilwandels und Stilumbruchs entstanden sind. Sie sind der Versuch der ersten poetologischen Begründung einer neuen Form des Dramas, die für die Folgezeit bis in die jüngste Gegenwart hinein ungemein fruchtbar wurde.

MARTINI, 1995, p. 233.⁵

Martini constata, todavia, que as *Notas* não constituem efetivamente uma poética unificada do período *Sturm und Drang*, devido à própria falta de unidade do movimento: “Nicht haltbar erscheint, angesichts der Anmerkungen schlechtweg von einer Sturm und Drang-Poetik zu sprechen. Der Sturm und Drang war trotz gemeinsamer Grundimpulse keine Einheit.” (MARTINI, 1995, p. 234).⁶ Poderíamos afirmar ainda que as *Notas* resistem em se tornar um texto canônico que serviria de base para a formulação de uma poética unificada do período também devido à maneira algo lacônica em que foram redigidas, suas elipses, anacolutos, seu caráter assistemático e fragmentário. Devemos então considerar que essa tentativa de criar uma poética se dá como negação de uma poética sistemática. Tratando da geração *Sturm und Drang*, Martini afirma “Deren Poetik konnte vorerst nur sich als Negation der

⁵ “As *Notas sobre o Teatro*, publicadas por Jakob Michael Lenz em 1774, são o escrito mais peculiar e idiossincrático que trata da teoria da poesia e da reflexão estética de um gênero, o drama, na literatura alemã. Elas são, ao mesmo tempo, um dos escritos mais importantes, pois foram criados nos anos de reviravolta e de mudança de estilo historicamente profundos e de longo alcance. São a tentativa de primeira justificação poetológica de uma nova forma de drama, que se tornou imensamente frutífera para o período que se seguiu e até para o presente recente.” Tradução nossa.

⁶ “Não parece se sustentar que as *Notas* constituam uma poética do *Sturm und Drang*. O *Sturm und Drang* não era uma unidade, apesar de impulsos básicos comuns.” Tradução nossa.

systematischen Poetik äußern.” (MARTINI, 1995, p. 236).⁷ Seu caráter fragmentário pode ser lido como um indício de resistência do autor de produzir um tratado sistemático sobre a poética, revelando como, para dar conta das reflexões artísticas do período, o texto tivesse que se apresentar assim de forma algo aberta, descosida. O autor parece não querer incorrer nos erros normativos criticados nos autores anteriores de Poéticas.

Constatamos dessa maneira uma proposta, que à época ainda parecia radical, de contestar a *Poética* de Aristóteles como arcabouço de normas para a criação dramática. Lenz busca evidenciar a perspectiva mítica dos antigos, a maneira como o destino dos heróis sofria intervenções divinas:

Os espetáculos dos Antigos eram todos muito religiosos e isto não era de espantar, pois sua origem tinha sido o serviço divino. Como para eles o fatum era tudo, acreditavam incorrer em grande falta ao deduzir ações dos caracteres, e recuavam de pavor a esta simples ideia. Era servir aos deuses, reconhecer a terrível força do destino, tremer diante de seu cego despotismo. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 50).

O contexto social e as crenças dos gregos antigos condicionavam uma forma específica de tragédia. Podemos destacar, assim, por enquanto, dois intuitos de Lenz em relação a seu texto: procura refletir sobre o contexto social em que a criação artística surge e, por meio da evidência das condições sociais, busca criar possibilidades de uma arte futura que não tenha que se engessar nos moldes de gêneros pré-estabelecidos.

Die Anmerkungen sind als eine aktuelle Poetik, als ein Manifest und Entwurf gemeint, bezogen auf die gegenwärtige Bewusstseinslage und Gesellschaftsverfassung und auf eine Zukunft, die sich aus ihr heraus und ihr entgegen vorbereiten soll. (MARTINI, 1995, p. 235).⁸

⁷“Naquela época, sua poética só poderia se expressar como uma negação da poética sistemática.” Tradução nossa.

⁸“As *Notas* são entendidas como uma poética atual, como manifesto e como rascunho, relacionados com o estado atual de consciência e de constituição social e com um futuro que se prepara a partir dele e contra ele.” Tradução nossa.

Lenz realiza um apanhado sobre a história do teatro, de maneira a evidenciar as diferenças na história do teatro e também sua própria maneira de conceber o fazer teatral. O modo de expor suas ideias é bastante irônico, poderíamos dizer que as *Notas* foram já escritas como uma peça de humor: “Lenz presents his own theory of comedy and indeed his theory of drama in a style that is witty, ironical and parodistic.” (GUTHRIE, 1993, p. 13).⁹ Lenz retoma em seu texto a história do teatro, expondo-a em seis pequenas seções: “Construo em minha imaginação um palco imenso no qual os mais conhecidos homens de teatro do passado e do presente desfilarão diante de nossos olhos”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 27).

Lenz avança rapidamente em seu texto e vai saltando pelas épocas. Na primeira seção, ele imagina o teatro da Grécia antiga sendo apresentado pelos maiores mestres da atuação. Na segunda, recupera a importância do teatro de Roma, destacando como a organização de cena e da plateia era formada pela nação inteira e avança rapidamente para a terceira seção, em que fala brevemente do teatro italiano e da ausência de masculinidade em seus heróis. Aqui talvez pudéssemos destacar a influência da *Commedia dell’Arte* italiana e uma possível recuperação desse tema na castração do personagem Läufer em *O Preceptor*. Na quarta seção, o teatro francês é retratado de maneira bem caricata com seus penteados impecáveis, meias de seda, lencinhos e damas de crinolinas. Shakespeare e o teatro inglês são recuperados na quinta seção e Lenz louva o fato de que autores ingleses conseguiram dar conta de pôr a nu a Natureza, “e de apresentá-la ao público casta e pura como Deus a criou”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 29). Na sexta e última seção, Lenz trata do teatro alemão, criticando o fato de que esse soa justamente tão pouco alemão.

Um dos alvos principais de Lenz é a recepção acrítica que os alemães faziam do teatro neoclássico francês de maneira que os *Stürmer und Dränger*, seguindo o exemplo dos iluministas alemães e principalmente de Gotthold

⁹“Lenz apresenta sua própria teoria da comédia e, de fato, sua teoria do drama em um estilo espirituoso, irônico e parodístico.” Tradução nossa.

Ephraim Lessing (1729-1781), estavam em busca da constituição de um teatro nacional.

Imitação e Observação como Fontes da Poesia

Retomando de Aristóteles a discussão sobre a arte poética, Lenz afirma que a imitação constitui a essência da poesia. Lenz propõe a imitação como objetivo e tarefa da arte. Apropriando-se do conceito de *mímesis* de Aristóteles, tenta imprimi-lo em solo alemão, com isso parece sugerir que seus leitores sigam o exemplo, mimetizando o autor e ajudando a criar uma nova arte alemã: “E eu mesmo estou dando um exemplo disso agora – retomo novamente o fio: eu havia observado que o ser da poesia é a imitação e que isso é muito sedutor para nós”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 30).

Expondo sua visão de teatro e de comédia como uma peça de humor, recuperando o conceito de imitação de Aristóteles, emulando-o e sugerindo que seus leitores imitem a imitação, Lenz parece criar peças dentro de peças, reflexos dentro de reflexos, em um jogo de espelhos e perspectivas. Temos então uma série de perspectivas que se refletem umas nas outras, formando o que Karin A. Wurst chamou de espelho estilhaçado: “The different perspectives reflect each other as in a shattered mirror.” (WURST, 1993, p. 116).¹⁰

Dessa maneira, Lenz ressalta a importância da criação de perspectivas e o papel fundamental que a visão e a observação exercem para a apreensão dos dados da natureza. “Gostaríamos de penetrar com um único olhar a natureza íntima de todos os seres, com um único sentimento apreender todos os encantos que há na natureza e uni-los a nós.” (LENZ; GOETHE, 2006, p. 31). Lenz destaca então duas fontes para a poesia, a imitação e a observação.

Por meio de serenas reflexões sobre essas duas fontes descobri que a segunda, a imitação, é comum a todas as belas artes [...] - enquanto que a primeira, a

¹⁰“As diferentes perspectivas se refletem como em um espelho estilhaçado.” Tradução nossa.

observação, deveria, em certa medida, sem diferenciação, ser comum a todas as ciências. (LENZ, 2006, p. 34).

No entanto, defende que de nada adiantaria a imitação se não houvesse um gênio criador que, fazendo uso de sua intuição e espelhando-se na natureza, pudesse criar a grande arte. O artista tem que assumir um ponto de vista e aí se lhe impõe uma unidade, a partir da qual ele pode, pelo espelhamento da natureza, criar a obra poética:

Chamamos de gênios os cérebros que penetram imediatamente e veem de alto a baixo tudo o que se apresenta a eles, de tal forma que o conhecimento tem o mesmo valor, a mesma amplitude e a mesma clareza que se tivesse sido adquirido através da observação ou através dos sete sentidos reunidos. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 32-33).

Uma das grandes diferenças da abordagem de Lenz em relação à *Poética* de Aristóteles consiste no seu uso do conceito de gênio, que aqui como um demiurgo, cria mundos. Com isso, observamos um traço característico de Lenz e dos autores do período *Sturm und Drang*, o gênio criador, por meio da síntese unificadora de seus sentidos, encontra-se imbuído de entusiasmo, impulso criador e poder poético para, espelhando-se na natureza, dar vida à obra poética.

Sem dúvida, esses “cérebros” darão excelentes filósofos, analistas, críticos, que sei eu – e também excelentes leitores de poesia, só que é preciso algo mais antes de eles próprios fazerem poemas – entendam-me bem, fazerem, não copiarem de outros. O espelho, leitor cristão! O que Horácio chamou de *vivida vis ingenii* e nós de entusiasmo, poder de criação, força poética, ou melhor, sequer nomeamos. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 33).

Porém, recuperando criticamente Aristóteles para discutir os gêneros poéticos e as unidades de espaço, tempo e ação, Lenz afirma: “Mas preciso ainda atacar uma de suas regras fundamentais que só causou tanto estardalhaço por ser insignificante. Trata-se da norma tão temível e tão lastimavelmente famosa a respeito das três unidades”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 39).

No teatro grego havia o coro, por isso Aristóteles postula a necessidade da unidade de lugar, a peça deveria transcorrer no lugar onde o coro estava posicionado. Ademais, se o público estivesse longe do coro teria dificuldades em ouvir os atores. “Se lhes agrada, senhores, enclausurar-se nos limites de uma única casa e de um só dia, por Deus, conservem seus *dramas de família*, seus quadros em miniatura e deixem-nos o nosso mundo”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 39). Em Aristóteles teríamos assim também uma prescrição em relação à unidade de ação, com isso se dá a separação entre a ação e o personagem principal que realiza a ação, teríamos mais prescritivamente uma imitação da ação com foco na personagem principal, perdendo o foco na ação que poderia ser interpretada por caracteres diversos:

[...] a variedade dos caracteres e das psicologias que é o reservatório da natureza. É aí que vibra a varinha de condão do gênio. É só ela que determina a inesgotável variedade de ações e acontecimentos do mundo. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 45).

Lenz discute as diferenças entre tragédia e comédia, ressaltando as diferentes funções que os eventos e as personagens cumprem na caracterização de ambas. Enquanto na tragédia as personagens criam os acontecimentos e seus próprios eventos: “O principal sentimento na comédia é sempre a ação, o principal sentimento na tragédia é sempre o personagem, autor de suas ações”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 51). Na comédia, as personagens só existem em função da ação: “Na comédia, ao contrário, parto das ações e decido que personagens delas participarão”. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 53). Lenz recupera a comédia como gênero poético, exaltando a figura de Shakespeare pelo fato de que este retrata em suas comédias pessoas comuns, sendo assim, o povo pode se ver representado e, mesmo que reis e rainhas sejam representados como protagonistas no palco, o povo pode reconhecer ali caracteres verdadeiramente humanos:

Seus reis e rainhas se envergonham tão pouco quanto a plebe mais rude de sentir o sangue ardente pulsar em seus corações ou de desanuviar sua irritação por

meio de gracejos maliciosos, pois são seres humanos, mesmo debaixo de crinolinas, e não tem vapeurs, não morrem diante de nós segundo fórmulas vazias, não conhecem o bom tom que mata todas as coisas. (LENZ; GOETHE, 2006, p. 54).

Assim, retomando *O Preceptor*, vemos que o autor escolheu a forma da comédia por conta do fato de que historicamente a tragédia sempre retratou caracteres nobres, ao passo que a comédia retrata as pessoas comuns do povo:

O que Lenz entendia por 'comédia' – indicação que acompanha o título da edição definitiva de *O Preceptor* – é dito numa resenha de 1775: 'Chamo comédia não um espetáculo que apenas suscita o riso, mas um espetáculo destinado a todos. (BOLLE, 1983a, p. 23).

Lenz rompe com a identificação do espectador em relação à personagem, instigando a pensar de maneira diferente que a personagem, nisso antecipa, em parte, a técnica teatral de Bertolt Brecht que, encenando *O Preceptor* no século XX, reforça a crítica social, aguçando o elemento político:

O projeto de Lenz é recuperado por Brecht em parte: este reconhece que a peça exprime as contradições de uma revolta dos jovens, que, numa Alemanha toda fragmentada e provinciana, não chegava a visar um projeto político, apenas produzia fragmentos de pensamentos. (...) Só que [Lenz] estudou o processo de emancipação da burguesia não diretamente no campo político, mas no plano da linguagem, da sensibilidade, do Eros. E, sobretudo, no plano dos gestos cotidianos. (BOLLE, 1983b, p. 134).

Lenz insere elementos trágicos na peça, como a castração do preceptor Läufer e a tentativa de suicídio de Gustchen, mas não quis encerrar a peça com um desfecho trágico. Läufer, mesmo castrado, apaixona-se pela personagem Lise e os dois pretendem se casar. Há assim, de certa maneira, um final feliz, característica de uma comédia, mas não há uma reconciliação final no conflito com a família dos burgueses com título de nobreza. A peça termina por expor um conflito e não o soluciona por completo, há a busca por um final feliz, mas não o apaziguamento do conflito e da tensão social.

Estamos diante então de uma mescla de gêneros dramáticos, por um lado observamos elementos trágicos, mas estes não culminam em um desfecho trágico. Não se trata apenas de inverter os papéis e colocar os burgueses como protagonistas, mas de criar um gênero novo, uma mistura de *Trauerspiel* (tragédia) e de *Lustspiel* (comédia), não resultando simplesmente em uma tragicomédia:

Tal mistura não é chamada mecanicamente de 'tragicomédia', mas de comédia, palavra com a qual Lenz quer recuperar uma longa tradição de teatro popular, de 'peças para todos', em oposição a uma dramaturgia de inspiração culta ou erudita. (BOLLE, 1983a, p. 26).

Em *Teoria do Drama Burguês*, Peter Szondi parece hesitar um pouco mais quanto à nomenclatura, por um lado afirma que *O Preceptor* deveria se chamar uma tragicomédia (SZONDI, 2004, p. 30). Por outro lado, quando discute sobre Mercier e Diderot, fala da exigência da criação de um gênero intermediário que poderia ser chamado *drame* em francês e *Schauspiel* em alemão (SZONDI, 2004, p. 170), não esquecendo que ele se refere à obra *O Preceptor* como ponto extremo do desenvolvimento do drama burguês [*bürgerliches Trauerspiel*] no século XVIII (SZONDI, 2004, p. 156). Szondi conclui sua análise das formas literárias afirmando que Lenz pode chamar suas obras *Os Soldados* e *O Preceptor* de comédias porque a comédia do início do Iluminismo, em unidade com a tragédia, foi substituída pelo drama burguês, pelo *drame* (SZONDI, 2004, p. 174). Há ainda mais um motivo para a escolha de Lenz pelo gênero comédia. Vemos que nas típicas tragédias burguesas do século XVIII como *Emilia Galotti* de Lessing, *A Infanticida* de Wagner, *Intriga e Amor* de Schiller e mesmo em *Os Soldados* de Lenz e *As Bodas de Fígaro* de Beaumarchais há não só o tema típico da oposição entre a experiência do amor e a barreira social, mas também o encaminhamento típico da impossibilidade da fruição saudável dos impulsos sexuais, culminando na repressão da sexualidade:

Quanto ao gênero teatral que expressa tal experiência, chega-se a um limite: é de se perguntar se o drama doméstico, a própria forma da 'tragédia burguesa', não encaminha de certa maneira soluções predeterminadas, 'de destino', bloqueando imagens possíveis de uma sensualidade libertada. É possível que reflexões desse tipo tenham provocado em Lenz a ruptura com o gênero do *Trauerspiel* e a opção pela comédia. (BOLLE, 1983a, p. 31).

A obra de Lenz evidencia esse limite a que chegou a própria forma da tragédia burguesa. O autor atinge assim uma espécie de cume da forma do drama burguês, pondo a nu não só os limites da própria forma literária da época, mas também expondo as tensões das relações sociais, a disparidade de interesses e o conflito entre a classe baixa burguesa de um lado e a burguesia com títulos de nobreza e a aristocracia de outro:

Que o impotente cometa o sacrifício físico diante das condições políticas e sociais é, embora numa forma diferente daquela de Lessing, o motivo da obra que talvez possa ser visto como ponto extremo do desenvolvimento do drama burguês no século XVIII. Eu me refiro ao *Preceptor* de Lenz, cujo protagonista se emascula. Em Lessing e em Lenz, a agressão da burguesia impotente dirige-se contra si mesma e não contra os que lhe negam o poder. (...) Talvez isso reflita certas tendências do pensamento burguês, sobretudo em um país cujo burguês prefere matar o revolucionário a matar o ditador. (SZONDI, op. cit., p. 156).

Peter Szondi afirma a importância da obra *Do Teatro ou Novo Ensaio sobre a Arte Dramática* de Louis-Sébastien Mercier e o considera a fundamentação teórica mais importante do drama burguês: "Ele é o pano de fundo teórico diante do qual tem de ser vista a dramaturgia de Lenz e Wagner, cuja meta é a crítica social e a transformação das relações dadas". (SZONDI, 2004, p. 174). O próprio Szondi levanta a questão se já não poderíamos observar em Lenz o processo de objetificação do sujeito humano que seria formulado no século XIX na forma do conceito de 'reificação' ou coisificação:

Então se deve perguntar se ele já não tem em vista o fenômeno da reificação, que no século XIX foi levado ao conceito, mas que no final do XVIII já há muito

fora dado na realidade: o ato desesperado do preceptor se distingue da ruína tradicional do herói trágico justamente porque este não prova sua subjetividade no assentimento à ruína, mas antes permanece em vida, mutilado e convertido em objeto. (SZONDI, 2004, p. 174).

Com a peça de Lenz, obtemos uma espécie de *tableau* em que se veem não só os costumes de uma época, mas a densidade das relações sociais que formam a sociedade. A cena da castração em *O Preceptor* revela tanto uma internalização da culpa pelo personagem quanto a impossibilidade de solucionar o conflito, por exemplo, seria impossível que Läufler propusesse casamento a Gustchen, alguém social e hierarquicamente superior a ele. Há assim a constatação da impossibilidade de modificar as relações sociais, não restando à personagem outra alternativa que infligir no próprio corpo uma punição, mortificando o próprio corpo, como se assim pudesse se livrar da carga da culpa e pudesse se elevar a patamares mais sublimes pela ascese e abnegação dos impulsos sexuais: “Lenz enxerga uma sociedade fragmentada, com interesses díspares, dissonâncias e elementos patológicos, que frustra os belos projetos ou faz com que os indivíduos se castrem”. (BOLLE, 1983a, p. 31). Assim vemos que Lenz não busca com seu teatro comover pela compaixão ou fazer com que os espectadores reproduzam os atos das personagens, o que se vê é um retrato das relações sociais e uma confissão de impotência perante a situação política da época:

Em Klinger, há efetivamente uma ostentação de emoções fortes e paixões violentas – talvez uma compensação teatral para uma impotência de ação real dos intelectuais na sociedade alemã da época. (...) Olhando o trabalho teatral de Lenz vê-se que ele não está “tempestuando”, mas observa as relações sociais, aguçando nosso senso de observação. (BOLLE, 1983a, p. 26).

Ou como afirma o historiador Jacques Droz em sua *Histoire de l'Allemagne*:

[a intelligentsia alemã] soube criar essa cultura humanista, de que se orgulhou a Alemanha do século XVIII. Mas essa cultura desenvolveu-se fora do Estado territorial, onde ela nada tinha a fazer. E é por isso que se perfez a disjunção

entre cultura e política, que é a chave de toda a história da Alemanha moderna. (DROZ apud MARTON, 2008, p. 26).

Assim, a peça *O Preceptor* leva a forma da tragédia burguesa ao limite de explorar os elementos trágicos presentes em seu tempo e retratar as paixões do povo de modo cômico. O autor é levado a questionar a poética de gêneros que se mantinha vigente desde a *Poética* de Aristóteles e isso o impele à criação de um gênero poético novo que apresenta ao mesmo tempo a tragédia de seu tempo presente e caracteriza as condições sociais a que o próprio autor se viu submetido, terminando por expor, ainda que na forma de uma comédia, justamente essa disjunção entre cultura e política tão característica do período.

Referências

BOLLE, Willi. “Uma Peça para Todos”. In: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor ou Vantagens da Educação Particular**: uma Comédia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983a.

_____. “A Dramaturgia de Lenz – Sete Críticas à Adaptação de Brecht”. In: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor ou Vantagens da Educação Particular**: uma Comédia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983b.

GUTHRIE, John. “Lenz’s Style of Comedy”. In: LEIDNER, Alan C.; MADLAND, Helga S. (org.s) **Space to Act**: the Theater of J. M. R. Lenz. Columbia: Camden House, 1993.

LEIDNER, Alan C.; MADLAND, Helga S. (org.s) **Space to Act**: the Theater of J. M. R. Lenz. Columbia: Camden House, 1993.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor ou Vantagens da Educação Particular**: uma Comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem de Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LENZ, Jakob Michael Reinhold & GOETHE, Johann Wolfgang von. **Notas sobre o Teatro/ Regras para Atores**. Tradução e prefácio de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MARTINI, Fritz. “Die Einheit der Konzeption in J. M. R. Lenz’ ‘Anmerkungen übers Theater’ ”. In: LUSERKE, Matthias. (org.) **Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung**. Hildesheim; Zürich; New York; Olms: Georg Olms Verlag, 1995.

MARTON, Scarlett. “Claustros Vão se Fazer Outra vez Necessários”. In: AZEREDO, Vânia Dutra De. **Nietzsche: Filosofia e Educação**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008, pp. 17-37.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês [Século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WURST, Karin A. “A Shattered Mirror: Lenz’s Concept of Mimesis”. In: LEIDNER, Alan C.; MADLAND, Helga S. (org.s) **Space to Act: the Theater of J. M. R. Lenz**. Columbia: Camden House, 1993, pp. 106-120.

Do Tato ao Visar: Experiência e Estética entre Herder e Hegel

Luiz Henrique Couto Martins¹

O objetivo deste texto é apresentar os primeiros frutos de uma longa pesquisa que busca recuperar, na Modernidade do século XVIII e XIX, um legado herdado da tradição filosófica moderna que se dedicava a discutir as implicações e limitações dos sentidos humanos para a constituição das disciplinas filosóficas. Esse projeto parte da noção de que é importante realizar um trabalho historiográfico sobre os escritos da modernidade tardia (principalmente do século XIX) tendo em vista reabilitar algumas discussões que foram esquecidas ou pouco exploradas pelo trabalho filosófico contemporâneo, mas que eram latentes no período. Deste modo, partindo de uma confluência entre os escritos de Herder e Hegel sobre as artes da escultura e da pintura, gostaria de propor o resgate de uma discussão sobre a importância da biologia e das ciências naturais que foi marcante na tradição filosófica entre os séculos XVI e XVII para iluminar algumas das questões estéticas com as quais os autores acima mencionados se debatem. Para tanto, partiremos de algumas evidências encontradas nos textos sobre estética de Herder e Hegel que nos permitem traçar uma conexão com as discussões científicas e epistemológicas que se faziam presentes nos textos de Berkeley e Cheselden,

¹Mestrando em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), onde pesquisa a pintura e a representação visual no trabalho de Hegel com auxílio da bolsa CAPES-Proex. Contato: luizhcmartins@gmail.com.

ligando, assim, a filosofia estética às descobertas e investigações realizadas no campo da biologia, medicina e física.²

Relacionar os diversos momentos de uma filosofia da arte moderna madura com uma tradição epistemológica-científica que se desenvolveu nos séculos XVI e XVII não é um empreendimento novo, já que o próprio surgimento da estética se deu por meio de uma delimitação desse campo de estudo sobre os sentidos, como já bem conhecíamos na época de Wolff na Alemanha. O próprio Hegel, ao discutir os usos e significados do termo “estética”, em sua famosa introdução aos seus *Cursos* ministrados na década de 1820, já afirma que “‘estética’ designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação*” do que uma “filosofia da arte”. (HEGEL, 1999, p. 27, *itálico do autor*). Assim sendo, o que nos importa é evidenciar como esse campo da epistemologia empírica foi constantemente agitado pelas descobertas científicas da época de modo a examinar como as impressões sobre a beleza e a arte foram também afetadas por essas intervenções, já que ambas estavam profundamente ligadas, como bem evidencia Hegel no trecho acima. Para isso é preciso retomar como ambos os autores alemães repensam a teoria da sensibilidade, presente já em Wolff e Kant, para compreender a natureza icônica da imagem e da representação dadas pela visão. Com isso procuro defender a importância de recuperar uma tradição científico-empírica que não é propriamente valorizada nas análises de ambos os autores do romantismo e do idealismo alemão.

Lembremos que mesmo autores críticos da época, como Kant, distantes das teorias empíricas, acompanhavam de perto as discussões feitas pela comunidade científica experimental de modo a incorporá-las em seus trabalhos. É notório como, a caso de exemplo, as teorias de Haller sobre os nervos e

²É importante enfatizar que desde seu princípio, a filosofia moderna, esteve intimamente ligada às teorias científicas, sempre de modo mais direto ou indireto, como atesta o projeto cartesiano de fundar as ciências modernas ao escrever um *Tratado da Luz*, em que se discutiria não apenas metafísica, mas também a realidade material e sua ordenação, princípio que a filosofia tinha em comum com as ciências naturais.

a autonomia do corpo influenciaram a inclusão de uma fisiologia da alma na *Crítica da Razão Pura* de Kant.³ No que diz respeito a Herder e Hegel, mais tardios, essa postura de proximidade entre a teoria biológica experimental e a filosofia se mostra clara na discussão sobre a oposição entre o tato e a visão, sentidos chaves para a análise estética da época. Oposição essa que englobava até a prática e o contato direto que os autores tinham com as obras, pois, como bem sabemos, a produção de uma estética concreta envolvia a tarefa de superar a dificuldade em ter acesso a obras de arte originais, visto que muitas delas encontravam-se apenas na Itália ou na Grécia, em locais de difícil acesso para os pensadores alemães. Enquanto a pintura (em certa medida) e a literatura beneficiavam-se da facilidade de serem replicadas por meio de gravuras ou impressas, a música, a escultura e a arquitetura não compartilhavam do mesmo destino, encontrando maior dificuldade de viajar sem terem seus principais atributos alterados.

Esse esforço de recuperar as raízes científicas das considerações de Herder e Hegel surge a partir de uma consideração próxima entre dois trechos: um da *Plástica* herderiana e outro, da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* hegeliana, onde encontramos uma proximidade latente sobre as formas de funcionamento da visão e do tato em ambos os sistemas filosóficos. No que se refere à Hegel, essa constatação fica clara ao lermos o parágrafo 401 do terceiro volume da *Enciclopédia* de Hegel, onde o autor discute a materialidade da luz. Nele encontramos uma compreensão da vista enquanto sentido próprio do conhecimento da superfície:

Como podemos observar nas crianças, originalmente os objetos mais afastados aparecem, para a vista, em uma só e mesma superfície, [junto] com os mais próximos – justamente porque a vista não vê imediatamente a profundidade. (HEGEL, 1995, pp. 97-98).

Enquanto Herder, em sua *Plástica*, ao argumentar sobre a cegueira e as experiências próprias da visão, profere uma constatação semelhante. Entretanto, nos escritos de Herder, a inaptidão da visão é compensada pelo

³Sobre a ligação entre a filosofia kantiana e a medicina de Haller, cf. (BUCHENAU, 2019).

trabalho do tato: “Uma criança vê o céu e o berço, a lua e a ama, um ao lado do outro, ela estende o bracinho para o céu tal como estende para a ama, pois tudo é para ela imagem sobre uma tela”. (HERDER, 1999, p. 24).

A analogia da criança que ainda não distingue os objetos distantes daqueles que estão próximos é utilizada em ambos os textos como um indício de uma teoria da visão que se tornou popular nos séculos XVI e XVII graças às discussões de Locke e Molyneux, onde os autores compreendiam a visão como um sentido capaz de conhecer a profundidade e forma dos objetos apenas pela *experiência e/ou hábito* e não por seu funcionamento natural. Essa discussão era própria de um empirismo lockeano que compartilhava de certo prestígio no desenvolvimento das ciências naturais, principalmente no que se refere à física e a biologia, como veremos logo mais.

A questão do tato e da visão é posta pela primeira vez de maneira sistemática por George Berkeley, filósofo escocês, em 1709 com a publicação de seu *Ensaio para uma Nova Teoria da Visão* (BERKELEY, 2008). Nesse tratado, o autor analisa a possibilidade ou impossibilidade da visão em conhecer a distância, a profundidade e a orientação dos objetos, um problema proposto indiretamente pelas considerações de Locke alguns anos antes.⁴

Conhecido como a *questão de Molyneux* (pois ela foi proposta como uma objeção às teorias de Locke por William Molyneux, em carta enviada por este ao autor em 1688), trata-se de indagar se um cego de nascença, tendo sua visão recuperada, seria capaz de reconhecer imediatamente as formas que ele estava acostumado a reconhecer pelo tato. Tal questão é objeto de discussão na Teoria da Visão de Berkeley de várias maneiras. Entretanto, conhecido por ser um idealista radical (posição que se aproxima mais de Hegel), Berkeley dirá que o conhecimento da distância só é possível pelo hábito humeano de combinar uma série de impressões da visão e do tato, de modo que confundimos o que é próprio da visão e o que é próprio do tato. Para Berkeley, seria impossível observar a distância que há entre nós e os objetos, pois é próprio da visão o conhecimento imediato da luz e

⁴Cf. (LOAIZA, 2017).

das cores, enquanto é o tato aquele responsável pela sensação da profundidade, da distância, do tamanho e da forma. A distância poderia apenas nos ser sugerida pela visão após combinarmos ambos os sentidos ou realizarmos uma inspeção racional sobre a divergência ou convergência dos raios de luz que alcançam nossos olhos (BERKELEY, 2008). Entretanto, o conhecimento imediato da distância pela visão é impossível, dado que os objetos não se apresentam distantes de nós pela visão, mas sim *em nós*, ou melhor, na mente/espírito do sujeito cognoscente. Dirigindo-se às cores, que para Berkeley são os objetos únicos da visão, ele dirá: “Pois parece haver hoje um acordo unânime, da parte dos que já refletiram sobre o assunto, de que as cores (que são o objeto próprio e imediato da vista) não existem fora da mente [*are not outside the mind*]”. (BERKELEY, 2008, p. 28).

Em um idealismo extremo, Berkeley diferenciaria então as imagens (que são apresentadas à mente) daqueles objetos aos quais elas se referem (que existem fora da mente). Para exemplificar isso, é interessante retomar o exemplo que Berkeley utiliza. Diz ele:

Além disso, suponha-se que eu perceba pela vista a idéia tênue e obscura de algo que não sei se é um homem, uma árvore ou uma torre, mas julgo situar-se a uma milha de distância. É óbvio que não posso pretender dizer que isso que vejo está a uma milha, ou que é a imagem ou semelhança de algo que está a uma milha, dado que, a cada passo que dou em sua direção, a aparência se altera, e, de obscura, pequena e esmaecida (*faint*), torna-se clara, grande e vigorosa. E quando chego ao fim da caminhada, aquilo que vi no início desapareceu completamente, e não encontro nada que se lhe assemelhe. (BERKELEY, 2008, p. 29).

Deste modo, a imagem que temos em nossa mente seria sempre diferente do objeto ao qual ela se refere pois, da mesma forma que as cores, as imagens da visão existiriam apenas na mente e qualquer aproximação entre elas e os objetos que as produzem apenas indicariam uma incongruência. Aproximar-se e tocar um objeto desfaria a sensação de realidade que as ilustrações da visão causam na mente. Isso permitirá a Berkeley afirmar uma

diferença radical entre as ideias que os diversos sentidos podem apresentar à mente, dado que as figuras da visão seriam integralmente diferentes das noções que adquirimos pelo tato, como vemos na metáfora acima.

A teoria de Berkeley se consolidará nos anos seguintes, principalmente com a confirmação de suas deduções sobre a visão por meio da publicação de um relatório médico por William Cheselden, um cirurgião inglês responsável por restaurar a visão de um menino de treze anos que sofria de catarata. No relatório, intitulado “Considerações sobre um Jovem Cego de Nascimento que Recuperou a Visão aos Treze Anos após uma Cirurgia de Remoção de Catarata Bem-Sucedida”, Cheselden informa que o menino não foi capaz de reconhecer a diferença entre objetos próximos e longínquos apenas por meio da visão ao tê-la restaurada.

Quando ele viu pela primeira vez, ele estava tão longe de ter qualquer juízo sobre a distância que julgava que todos os objetos tocavam seus olhos, assim como faziam com seu tato. [...] Ele não reconhecia também a forma de qualquer objeto. (CHESELDEN, 1728, p. 448).

O caso de Cheselden guarda ainda uma informação importante: um artigo recentemente publicado na *American Journal of Ophthalmology* retrata a história da cirurgia de catarata realizada por Cheselden e sugere que o próprio Berkeley teria ajudado o autor a escrever o relatório, dado que ambos eram amigos próximos e compartilhavam conexões sociais importantes (como o poeta Alexander Pope, o filósofo Voltaire e a Princesa Caroline de Wales). Segundo as informações recuperadas pelos autores, a hipótese iria mais longe ainda, supondo que Berkeley tenha escrito o relatório todo devido à linguagem filosófica utilizada e ao fato de que o nome de Cheselden é escrito incorretamente no artigo, um erro que o próprio cirurgião dificilmente cometeria (LEFFLER et al., 2021, pp. 57-65). Com isso, ficaria atestada a importância que a comunidade científica-experimental detinha para a aceitação das teorias filosóficas em larga escala.

O caso de Cheselden é a fonte principal para a teorização que Herder fará do sentido da visão e do tato em sua *Plástica* (HERDER, 2018). Concorrendo com as descobertas de Berkeley-Cheselden, o filósofo irá afirmar que o conhecimento sensível completo das obras só pode ser feito por meio do tato, já que a visão apenas pode conhecer a superfície dos objetos. O tato, por sua vez, seria capaz de conhecer a profundidade, o relevo, o movimento e demais características relacionadas à materialidade.

Compondo a visão como deficiente em sua totalidade, o autor defende que a expressão artística por excelência (aquela que realmente conhece a forma sensível em sua mais alta perfeição) só pode ocorrer por meio da escultura, que permite a exploração da forma (atributo essencial da bela arte). A visão, capaz de oferecer apenas uma contiguidade de raios luminosos, apresenta apenas superfícies e engana o olho, impedindo que a estética conheça e avalie as formas, seu objeto propriamente dito.

Entretanto, Herder não critica a capacidade da visão em conhecer uma certa parcela de fenômenos (como as cores, as luzes, as superfícies, as figuras etc.), mas discorda de uma estética que se apoie principalmente na visão, ignorando o conhecimento tátil. Partindo dessa noção de que a visão é limitada, o autor defenderá que compor “uma teoria das formas belas a partir das leis da óptica é o mesmo que uma teoria da música a partir do tato”. (HERDER, 1999, p. 28).

É apoiado nas teorias de Berkeley e nas descobertas de Chelseden que Herder fantasia um Argos com cem olhos que busca apreender uma estátua e nunca é capaz de abarcar sua corporeidade, sua verdade representada, sua rotundidade e sua forma. “A visão destrói a bela estátua, em vez de criá-la”, porque a visão apenas apresenta os objetos lado-a-lado, o que Herder vê, em suas *Florestas Críticas* (4. Bosque), como os elementos mais “capazes de serem decompostos” e, portanto, mais “apropriados à reflexão” e não à apreensão sensível (HERDER, 2006, p. 205, tradução nossa). A problemática da visão fica clara quando Herder questiona diretamente a utilidade de

desenvolver uma teoria da beleza uma que apoie-se no sentido que manifesta os objetos mais confusamente:

Qual utilidade há em definir a beleza a partir da visão e discutir sobre uma bela cognição, um belo discurso, belos sons e mais, como muitos fazem, quando procuramos unidade e diversidade no sentido em que as coisas apresentam-se mais claramente e mais distintamente em linhas, superfícies e figuras? (HERDER, 2006, p. 206. Tradução nossa).

Ainda que Herder desaprove uma estética apoiada majoritariamente na visão, ele não ignora que a visão possa ser um sentido apropriado para a reflexão filosófica. É justamente a natureza ilusória das imagens e superfícies, de difícil compreensão real, que faz com que a visão seja, nas palavras de Herder, “o mais artificial e mais filosófico dos sentidos: alcançado apenas com grande esforço e prática”. (HERDER, 2006, p. 205).

É a partir desse momento que podemos compreender como Hegel apoia-se em Herder e nas discussões epistemológicas para aprofundar ainda mais sua posição sobre a visão e a pintura. Assim como Herder, o autor também compreende a visão como um sentido mais próximo da reflexão filosófica do que da observação sensível imediata. É compreensível, portanto, que Hegel também situe a escultura em maior estima do que a pintura em seu sistema, como bem já conhecemos (HEGEL, 2002). Entretanto, diferentemente de seu antecessor, Hegel buscará repensar a visão e a pintura não como impróprias e deficientes para o conhecimento sensível, mas sim como aprofundamentos e elevações da sensibilidade à reflexão espiritual. Diz Hegel:

Sem dúvida a pintura, no que diz respeito ao espacial material, é ainda mais abstrata do que a escultura; mas esta abstração, muito longe de ser apenas uma mera limitação arbitrária ou uma falta de habilidade humana diante da natureza e suas produções, *constitui justamente a progressão necessária a partir da escultura*. (HEGEL, 2002, p. 202. Itálico nosso).

Assim, ao invés de compreender a superfície como um estágio passado da arte, superado pela escultura, Hegel observa a pintura como um estágio posterior, capaz de tornar a existência natural um reflexo do espírito.

É graças ao fato de que a visão permite uma maior reflexão sobre o conhecimento humano (como já afirmava Herder) que podemos estar conscientes da aparência ilusória da efetividade. Por isso, diz Hegel:

A pintura deve aqui prejudicar a totalidade espacial [...]. Na medida em que, a saber, o objeto da pintura, segundo sua existência espacial, é apenas um aparecer do interior espiritual que a arte expõe para o espírito [...] (HEGEL, 2002, p. 203).

Levando em consideração tais declarações, podemos depreender que apesar de manterem posições extremamente próximas quanto a natureza da visão e dos objetos visuais, Herder e Hegel apresentam julgamentos diametralmente opostos sobre o valor da pintura para a estética. A similaridade de suas opiniões se dá pela tradição científica que ambos compartilham, baseada nas problemáticas sugeridas por Locke, Molyneux e Berkeley; enquanto as diferenças marcantes entre suas teorias reduzem-se à adequação de suas considerações sobre a arte. Ainda que Hegel concorde com Herder que a pintura e a visão não são os meios mais eficazes para o conhecimento e representação da existência efetiva (uma posição que herdaram de Berkeley), ele ainda pode objetar que Herder tomou por engano o real objetivo ao qual a natureza da visão se destina. Por isso, a “limitação” da pintura a um único ponto de vista é uma posição mais elevada do que a totalidade da efetividade, porque para a visão do espectador

A relação com a intuição e seu reflexo espiritual, o mero aparecer da realidade é suficiente e a totalidade efetiva do espaço inclusive incomoda, porque então os objetos intuídos conservam por si mesmos uma existência e não aparecem apenas tornados expostos por meio do espírito para a sua própria intuição. (HEGEL, 2002, p. 203).

Referências

BERKELEY, George. **Ensaio para uma Nova teoria da Visão e A Teoria da Visão Confirmada e Explicada**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. Campinas (SP): IFCH/Editora da Unicamp, 2008.

BUCHENAU, Stefanie. **Entre Medicina e Filosofia: Sulzer – Herder – Kant – Maimon**. Tradução de André Aureliano Fernandes, Oliver Tolle e Marcio Suzuki. São Paulo: Editora Clandestina, 2019.

CHESELDEN, William. “An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost his Sight so Early, that He Had No Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch’d Between 13 and 14 Years of Age”. In: **Philosophical Transactions of the Royal Society of London**, Londres, v. 35, n. 402, pp. 447-450. 1728.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética: Volume I**. São Paulo: Edusp, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética: Volume III**. São Paulo: Edusp, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas: A Filosofia do Espírito**. São Paulo: Loyola, 1995.

HERDER, Johann Gottfried. **Selected Writings on Aesthetics**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

HERDER, Johann Gottfried. **Plástica**. São Paulo: Edusp, 1999.

LEFFLER, Christopher; SCHWARTZ, Stephen; PETERSON, Eric; COUSER, Natario; SALMAN, Abdul-Rahman. “The First Cataract Surgeons in the British Isles”. **American Journal of Ophthalmology**, v. 230, pp.1-293. 2021.

LOAIZA, Juan Raúl. “Molyneux’s Question in Berkeley’s Theory of Vision”. **THEORIA**, Donostia, v. 32, n. 2, pp. 231-247. 2017.

O Problema da Noção de Experiência nas *Cartas sobre a Educação Estética* de Schiller

Lucas Maximiano¹

Veja, percorri no mundo um longo caminho,
Já experienciei de tudo.
Friedrich Schiller.²

Friedrich Schiller é um dos grandes nomes da estética moderna, figurando como um dos seus principais defensores. Com efeito, desde o século XVIII a estética se caracterizou não apenas como estudo da beleza, de uma filosofia da arte e de uma teoria da sensibilidade, mas enquanto experiência do conhecimento sensível, vinculada a uma experiência específica, a saber, a da autonomia. A estética emergiu como disciplina filosófica em sintonia com uma certa concepção de autonomia da experiência da arte, momento no qual se expandiu o conceito de estética para inclusão do político. Daí a importância que Schiller atribuiu ao efeito do imediato fenomenológico sobre sensibilidade n' *A Educação Estética do Homem*, de 1795. Em tempos de

¹Lucas Maximiano é mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (2022), com dissertação intitulada: *A Estética de Schiller: O Problema da Ação Recíproca*.

²“Seht, ich bin weit in der Welt 'rum kommen, Hab' Alles in Erfahrung genommen“. Schiller.

ressentimento antiestético seria pertinente nos perguntarmos sobre a possibilidade histórica da experiência estética: o que significa tomar como objeto de estudo um sentimento para o conhecimento do verdadeiro? E, o que significa tomar a experiência estética como modelo de emancipação social? No entanto, para não cairmos em uma leitura seletiva é necessário afirmar: a noção de experiência em Schiller configura-se como uma questão problemática, pois ao mesmo tempo que ela aponta para os limites de nossa humanidade; só ela é capaz de nos conduzir ao ilimitado.

Encontramos n’*A Educação Estética do Homem*, de 1795, uma ação recíproca³ entre a esfera da estética, remetida à arte, e a esfera da política, remetida à vida. No diagnóstico crítico das *Cartas Estéticas*, “o eu cindido encontra na arte a promessa de sua unidade perdida”. (ALMEIDA, 2021, p. 17; SILVA, 2021). Mas a experiência dessa unidade é possível, na modernidade? Com razão, Habermas viu nesta obra “o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade”. (HABERMAS, 2000, p. 65). De saída, na primeira das *Cartas Estéticas*, Schiller nos apresenta os seus objetos de discussão, são eles: o belo e a arte. Tendo em vista um contexto

³A ação recíproca é uma relação de causalidade superior a causalidade linear e mecânica; ela pressupõe totalidade [*Totalität*], simultaneidade [*Gleichzeitigkeit*], unidade [*Einheit*] e harmonia [*Harmonie*]. Os campos de aplicação mais importantes desta noção são: organismo, cosmos, natureza, sociedade, relação corpo-alma. A questão da ação recíproca pressupõe o abandono da tradição empirista iniciada por David Hume; a noção fundada por Kant ocupa um papel proeminente nesse sentido. Embora a noção de ação recíproca surja com Kant, em 1755, na “*História Universal da Natureza e Teoria do Céu*”, tal noção tem uma história mais longa, como, por exemplo, na metafísica clássica com Heráclito, como a imagem visionária de uma ‘harmonia oculta’ no contraste dos opostos (Cf. VÄYRYNEN, K. *Kausalität im Kontext: die Idee der substantiellen Wechselwirkung bei Kant*, Academia.edu, 2020. Disponível em: <<https://www.academia.edu/41798605>>. Acessado em: 01.02.2023). Kant baseia sua análise da ação recíproca na terceira lei da mecânica de Newton. Embora o uso filosófico da ação recíproca seja baseado em modelos físicos desde Isaac Newton, eles se encontram apenas como pano de fundo, pois tal noção existe independente das conotações físicas e mecânicas. Na ênfase de Schiller, herdeiro de Kant, trata-se de analisar a relação dinâmica de coexistência em simultaneidade, a atuação simultânea dos opostos na causalidade pela liberdade, mas acima de tudo a influência mútua de processos e estruturas. (Cf. MAXIMIANO, Lucas. *A Estética de Schiller: o Problema da Ação Recíproca*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, EFLCH, Guarulhos, 2022).

histórico em ebulição, caberia nos perguntarmos imediatamente: qual seria, portanto, a investigação filosófica mais pertinente para o século? Um estudo sobre a questão estética, com o problema específico da formação do gosto e das belas-artes ou sobre a questão moral, com o problema político da Revolução? Nesta disjuntiva, já podemos adiantar que Schiller opta por outro caminho, a saber, uma filosofia da liberdade, na qual se investiga a “política da estética”. (RANCIÈRE, 2010). Nessa direção, “trata-se de reformar, não somente a arte, mas também *a vida, e realizar na Terra* o que os gregos projetaram no Olimpo”. (BARROS, 2021, p. 75). A experiência estética é, de certo modo, um modelo para a emancipação social. Nesse sentido, seria possível pensar uma dimensão da experiência empírica no conceito de impulso sensível?

Na modernidade, porém, a dita voz da necessidade “não parece resultar em favor da arte”. (SCHILLER, 1989, p. 23). Uma vez que a modernidade é caracterizada pela utilidade, nela, portanto, o mérito espiritual da arte não tem nenhum valor. Até mesmo o espírito de investigação filosófica, caracterizado pelo “entendimento tabelar”, é responsável pelo estreitamento das “províncias da imaginação”. É neste cenário que Schiller realiza uma defesa crítica da estética, propondo como terapêutica ao problema da cisão moderna a promessa emancipatória da experiência estética, enquanto um instante da formação [*Bildung*]. Assim nos deparamos com a tese fundamental das *Cartas Estéticas*:

(...) deixando que a beleza preceda a liberdade(...), mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade. (SCHILLER, 1989, p. 24).

No entanto, se ao invés de sobrevoarmos tal tese, pudéssemos nos aprofundar um pouco, permita-me, então, me deter mais demoradamente nesta passagem. Faremos, assim, uma digressão, examinando, primeiro, a segunda parte do enunciado, que diz: “(...) pois é pela beleza que se vai à liberdade”. Em que consistiria a precedência da beleza em relação a liberdade,

por vezes, da experiência sensível em relação à experiência formal? Talvez houvesse aqui uma possível contradição, pois Schiller afirmara, na mesma carta, que a arte é filha da liberdade. Como poderia ela então preceder-lhe? A resposta para esta questão, contudo, passa pela compreensão da autonomia da experiência estética, cuja esfera da contemplação livre se encontra sob a rubrica da razão prática, como explica Schiller numa carta a Körner de 8 de fevereiro de 1793: “existem, portanto, dois modos de representar os fenômenos: nós os observamos, em vista de seu conhecimento ou nós os contemplamos, quando somos ‘convidados pela coisa mesma’ ”. (SCHILLER, 2002, p. 54). A sensibilidade nos oferece o múltiplo, ou seja, a matéria; a razão nos oferece uma ligação, isto é, a forma. Schiller afirma a existência de dois modos de manifestação dessa ligação, ou, em outras palavras, dois modos da razão, assim como, dois modos da matéria.

A ligação é definida como razão teórica quando liga representação com representação, sua matéria pode ser representações imediatas (intuição) e mediatas (conceitos). Esta ligação será contingente se uma representação imediata concorda com a forma da razão; ela será necessária, se “a razão encontra pois uma concordância com a sua forma”. (SCHILLER, 2002, p. 55). Na representação pela intuição ocorre um efeito diferente da representação pelos conceitos, naquela a razão se “surpreende” ao encontrar uma concordância da sua forma com a matéria.

A ligação é definida como razão prática, quando liga a representação com a vontade, sua matéria pode ser a representação de ações livres (“ao que existe pela razão mesma”) e ações não-livres (“efeitos naturais”). O mesmo que ocorre na concordância da razão teórica, ocorre na concordância da razão prática. Ora, na representação de ações livres a concordância com a forma da razão prática é necessária. Na representação de ações não-livres a concordância é contingente. Logo, as representações que não existem constitutivamente pela razão teórica e pela razão prática, mas, que, mesmo assim, concordam com a sua forma “chamamos ambas as espécies de analogia da razão”. (SCHILLER, 2002, p. 56). É o caso, por exemplo, da representa-

ção dos efeitos mecânicos ou de “todo efeito através de lei natural”, os quais nunca podem ser ajuizados como efetivamente livres, “e sim apenas análogo à liberdade”. (SCHILLER, 2002, p. 56). De que modo, então, a razão prática procede quando se depara com uma ação não-livre? Ela empresta todavia a sua forma, regulativamente, e não, constitutivamente, à representação dada.

Ora, a razão prática tem a ver apenas com a determinação da vontade, como explica Schiller ao seu amigo Körner: a beleza existe, surpreendentemente, sob a esfera da razão prática, pois, como em Kant, ela é independente de qualquer conceito, por isso não pode existir sob a esfera da razão teórica. “A *forma* da razão prática é a ligação imediata da vontade com representações da razão, portanto, *exclusão de todo* fundamento de determinação externo”. (SCHILLER, 2002, p. 57). Todavia, uma vontade ou ação que se determine do exterior é determinada heteronomamente, logo trata-se de uma vontade ou ação não-livre, entretanto, “(...) admitir ou imitar a forma da razão prática quer dizer apenas: não ser determinado do exterior, e sim por si mesmo, ser determinado autonomamente ou assim aparecer”. (SCHILLER, 2002, p. 57). Vale a pena destacar que, se existe uma ligação mediata das representações da razão com uma ação não-livre, neste caso, portanto, ela seria considerada uma imitação da forma da razão. Assim sendo, se uma ação ou vontade não-livre imita a forma da razão prática, ela poderá ser considerada uma ação ou vontade livre, se assim aparecer. Se uma imitação, análoga à razão, aparece determinada por si mesma, ela será considerada livre pela razão prática.

Uma ação moral ocorre quando a razão prática refere a sua forma a uma ação da vontade, então, “afirma se a ação é aquilo que ela quer e *deve ser*”. (SCHILLER, 2002, p. 58). A ação moral é um produto da vontade pura, logo, ela é determinada autonomamente, ou seja, ela é livre. De que modo a razão prática procede quando encontra um objeto que é um mero similar ou análogo à forma da razão? Ela empresta regulativamente ao objeto similar à razão uma origem na razão mesma, então, passa a considerá-lo como existindo sob vontade do objeto e não sob a vontade dela; pois não se trata aqui

de um ajuizamento moral e sim de um ajuizamento estético. A razão prática espera de um “efeito natural” que ele seja por si mesmo, isto é, que mostre autonomia. Assim, um ser racional age a partir da razão pura; um ser natural age a partir da natureza pura. Natureza é nada mais que aquilo que determina a si mesmo. Nessa direção, quando a razão prática descobre que um ser natural aparece determinado por si mesmo, então ela lhe atribui similaridade à liberdade [*Freiheitsähnlichkeit*], numa palavra, liberdade. Entretanto, nada é constitutivamente livre senão o suprassensível, logo, se trata aqui de um objeto que meramente aparece como livre, “(...) então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno*”. (SCHILLER, 2002, p. 58).

Nada obstante, um ajuizamento de efeitos não-livres, segundo a forma da vontade pura, é estético. “A analogia de um fenômeno com a forma da vontade pura ou da liberdade é a beleza.” (SCHILLER, 2002, p. 59). Nesse sentido, cabe afirmar a famosa tese do *Kallias ou Sobre a Beleza*: “A beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno”. (SCHILLER, 2002, p. 60). Examinando esta tese, poderíamos afirmar com Schiller que o conceito de obra de arte seria uma “bela aparência” ou com Rancière, uma “livre aparência”? (RANCIÈRE, 2011, p. 169-187). E se após percorrido esta etapa do argumento, lêssemos novamente o segundo enunciado da tese das *Cartas Estéticas*: “pois é pela beleza que se vai a liberdade”; o efeito é diferente? Contudo, para Ricardo Barbosa, Schiller não confunde os limites da esfera estética com a esfera moral, nem submete esta àquela, mas, como vimos “a experiência estética mobiliza a razão prática enquanto a desonera dos imperativos da ação, liberando-a para a mera contemplação”. (BARBOSA, 2002, p. 21). Ainda assim, podemos afirmar que as esferas da ação e da contemplação são, por assim dizer, os dois modos da liberdade.

Examinando, agora, o primeiro enunciado da tese das *Cartas Estéticas*, que diz “(...) para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético (...)”, nós nos confrontamos com uma noção e

uma metáfora fundamentais, a saber, a noção de experiência [*Erfahrung*] e a metáfora do caminho [*Weg*], esta última ilumina a nossa hipótese: ao dizer pôr-se a caminho, caminhar e estar a caminho nas *Cartas Estéticas* não seria o mesmo que dizer experiência? Ao que tudo indica, de início, Schiller parece conduzir as suas investigações nas *Cartas Estéticas* pela dimensão da experiência empírica. No entanto, para podermos elucidar esta questão, faremos, então, uma breve digressão, afim de compreender etimologicamente a palavra experiência.

A palavra em alemão para experiência é *Erfahrung*. Etimologicamente o prefixo *er* pode significar movimento, processualidade, complexidade e troca. No alemão medieval, o prefixo *er* é correlato do prefixo *per* em latim, que significa através ou durante. O radical da palavra *Erfahrung* é *fahr* que significa viajar, no sentido de, ir orientando-se numa determinada direção. No alemão medieval, *fahr* é “atravessar uma região durante uma viagem quando não havia mapas de orientação, era a incursão em território desconhecido, era viajar por terras ignotas sem guia prévio”. (MATOS, 2007, p. 77). Nessa direção, tal reflexão nos coloca um paradoxo: o sentido da palavra *Erfahrung* nos lança simultaneamente às ideias de autodestinação, estrangeiramento, errância e ultrapassamento de fronteiras para uma orientação pelo mundo que nos leve à autocompreensão para si no mundo.

O correlato em latim para a palavra *Erfahrung* é *experientia*, a qual releva um sentido próximo do qual estamos investigando aqui; *experientia* é formada por três partículas, que são: “*ex*” (fora), “*peri*” (limite) “*entia*” (ação de conhecer), ou seja, se trata do ato de conhecer além das fronteiras. Um outro termo em latim correlato a palavra alemã *Erfahrung* é o *pervagatio*, isto é, vagar, vagando ou até mesmo errância. Koselleck afirma que “ter uma ‘experiência’ significa ir daqui para lá a fim de experimentar e conhecer algo: trata-se, de certo modo, de uma viagem de descoberta”. (KOSELLECK, 2014, p. 20). O tradutor do texto do Koselleck chama nossa atenção para um trocadilho que só é possível em alemão: “o substantivo *Erfahrung* (“experiência”) é formado a partir do verbo *erfahren* (“experimentar”, mas também “tomar conhecimento

de algo”). (KOSELLECK, 2014, p. 20). Nas *Cartas Estéticas* de Schiller, encontramos muitas representações linguísticas que apontam para a metáfora do caminho, como, por exemplo: curso, direção, vias, marcha, desvio, subida, passos e etc.

Na modernidade: “os caminhos de Descartes são ‘regras’, Kant chama o ‘caminho correto’ de ‘crítica’, Hegel descreve o caminho como o andar do espírito que apreende a si próprio de modo cada vez mais concreto”. (WESTERKAMP, 2012, p. 49). Há tanto na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel e no *Fausto* de Goethe o motivo da viagem. Na *Fenomenologia*, tal metáfora aparece

(...) como o caminho da alma que percorre a série de suas figuras como estações que lhe são preestabelecidas por sua natureza, para que se possa purificar rumo ao espírito, e através dessa experiência completa de si mesmo alcançar o conhecimento do que ela é em si mesma. (HEGEL, 1992, p. 66).

Entretanto, como veremos a seguir, a noção de experiência nas *Cartas Estéticas* configura-se como uma questão problemática. Haja vista que, na carta II Schiller afirmara que mostraria como resolver na experiência o problema político; ora, na carta X Schiller afasta-se do caminho familiar da experiência empírica. Encontramos, deste modo, uma reflexão similar à carta X das *Cartas Estéticas* no *Kallias*. Como se lê na carta de Schiller à Körner de 25 de janeiro de 1793, em que se apresenta a tarefa ilimitada do *Kallias*:

A dificuldade de estabelecer objetivamente um conceito da beleza e de legitimá-lo inteiramente a priori a partir da natureza da razão, de modo que a experiência a rigor o confirme cabalmente, mas que não careça de modo algum desse pronunciamento da experiência em prol de sua validade, essa dificuldade é quase ilimitada. Eu realmente tentei uma dedução do meu conceito do belo, mas não se pode passar sem o testemunho da experiência. (SCHILLER, 2002, p. 42).

Com isto, percebe-se a importância da experiência para a arquitetura da filosofia de Schiller. Na carta X das *Cartas Estéticas*, porém, Schiller afirma

que somente o testemunho da experiência é insuficiente para fundamentar um conceito da beleza. “É possível, contudo, que a experiência não seja o tribunal frente ao qual se deva resolver esta questão, e antes de aceitarmos o seu testemunho devemos decidir se é a mesma beleza a de que falamos (...).” (SCHILLER, 1989, p. 54). O que, entretanto, segundo Schiller, a experiência nos oferece? Ela nos considera apenas enquanto indivíduos e apresenta “apenas casos isolados de homens isolados”, manifestações individuais e mutáveis, limitações acidentais, que no entanto, surpreendentemente podem nos levar ao conhecimento do absoluto e permanente. Visto que, “o caminho para a divindade (...) é-lhe assinalado nos sentidos”. (SCHILLER, 1989, p. 57). A dimensão da experiência todavia nos oferece apenas o acesso ao dado empírico.

Na via transcendental das *Cartas Estéticas*, longe do caminho familiar da experiência empírica, os dois conceitos últimos que a abstração da razão alcança são o estado, aquilo que há de mutável e a pessoa, aquilo que há de permanente no ser humano. Essas duas tendências distinguem-se no ser finito, enquanto que no ser necessário são “um e o mesmo”. Quais seriam, portanto, os fundamentos do estado e da pessoa? O fundamento da pessoa não é outra coisa senão ela mesma, isto é, a liberdade. Agora, o estado, por outro lado, é causado, já que não é absoluto como a pessoa, logo o seu fundamento é o tempo. Deste modo, apresenta-se, com efeito, na carta XI a definição de Schiller da noção de experiência sensível: “somente pela sequência de suas representações o eu que perdura torna-se fenômeno para si mesmo”. (SCHILLER, 1989, p. 56). Assim, aquilo que se modifica tem de repousar em algo permanente. O que seria essa tal sequência das representações? Tratam-se da sucessão das modificações que ocorrem no eu ao longo do tempo e, que são relevadas como fenômeno de si mesmo e para si mesmo no caminho que a consciência percorre.

A consciência do eu só alcança um conhecimento para si mesma através da experiência do tempo sucessivo, isto é, através do estado. De que modo isso ocorre? Primeiramente, o eu recebe a matéria da atividade ou a rea-

lidade pela via da percepção “como algo existente fora dele, no espaço, ou como algo alternante nele no tempo”. (SCHILLER, 1989, p. 56). É necessário distinguir a noção de experiência da noção de percepção, tratam-se de processos similares, porém, não idênticos. Com efeito, a experiência é uma conexão necessária entre as percepções. Como vimos, a matéria alterna no eu que nunca alterna. Já a tarefa de sua natureza racional é “fazer das percepções a experiência, a unidade do conhecimento”. (SCHILLER, 1989, p. 56). Ou seja, fazer uma representação. Quanto mais facetada se cultiva a receptividade, tanto mais mundo o homem capta. A personalidade considerada, por um lado, apenas em si mesma é forma e capacidade vazia; a sensibilidade considerada, por outro, apenas em si mesma é mero conteúdo informe no tempo. “Enquanto apenas sente e deseja, atuando somente por mero desejo, ele nada mais é que mundo, se por este nome entendemos o mero conteúdo informe do tempo.” (SCHILLER, 1989, p. 56). O homem por inteiro [*ganz Mensch*], no entanto, é imbuído ao cumprimento da seguinte tarefa: “deve exteriorizar todo seu interior e formar todo o exterior”. (SCHILLER, 1989, p. 57). É digno de nota que, o homem por inteiro, contudo, começa no tempo sucessivo, determinado pelas limitações, embora esta não seja a sua última destinação.

Schiller chama de impulsos a força capaz de “dar realidade ao necessário *em nós* e submeter a realidade *fora de nós* à lei da necessidade”. (SCHILLER, 1989, p. 59). Existem dois impulsos fundamentais em oposição originária e radical, os quais esgotam o conceito de humanidade, são eles: o impulso sensível, que exige mutação e o formal, que exige imutabilidade; porém aqui nós nos deteremos apenas no conceito do impulso sensível para podermos pensar uma dimensão da experiência empírica. O próprio Schiller constata que graças a filosofia transcendental, “habitua-mo-nos a pensar o material meramente como empecilho e a sensibilidade numa contradição necessária com a razão”. (SCHILLER, 1989, pp. 63-64). Um tal modo de representação estaria, por exemplo, presente na letra do sistema kantiano. O filósofo sabe, com efeito, que é necessário cultivar a faculdade sensível, pois

ela nos coloca em contato com o mundo, é através do ser sensível, do ser limitado que alcançamos o ser absoluto. É tarefa da Cultura, portanto, o cultivo da faculdade sensível, para que resguarde a sensibilidade das intervenções da liberdade.

O impulso sensível parte, portanto, da existência física do homem, o submete às limitações do tempo sucessivo, melhor dizendo, o arrasta pelo tempo, quer torná-lo matéria, trata-se da multiplicidade dos fenômenos empíricos, exige modificação e que o tempo tenha um conteúdo. “Este estado do tempo meramente preenchido chama-se sensação, e é somente através dele que se manifesta a existência física.” (SCHILLER, 1989, p. 59). Márcio Suzuki assinala em nota que, o impulso sensível foi motivo de polêmica entre Schiller e Fichte, na chamada Disputa das Horas [*die Horenstreit*]. Schiller censura Fichte, pois em seu ensaio *O Espírito e a Letra na Filosofia*, o impulso para a existência não teria lugar. Ao excluir o impulso para a existência, Fichte, de certo modo, desvaloriza a sensibilidade e bloqueia o acesso do ser humano ao ilimitado pela via da sensibilidade. Com efeito, uma certa concepção do tempo é definida e apresentada nas *Cartas Estéticas* como sucessão, o momento apenas quantitativo da experiência empírica. “O homem neste estado nada mais é que uma unidade quantitativa.” (SCHILLER, 1989, p. 59). Entretanto, Schiller é enfático ao afirmar que existe limitação onde o impulso sensível age exclusivamente.

Ainda no tocante à caracterização do impulso sensível, encontramos na carta XI uma passagem reveladora.

O âmbito desse impulso estende-se até onde o homem é finito; e assim como toda forma só aparece numa matéria e todo absoluto apenas por intermédio dos limites, o impulso sensível é aquele que prende, por fim, toda a aparição da humanidade. Embora seja somente ele que desperta e desdobra as disposições da humanidade, é também ele que torna impossível a sua perfeição. (SCHILLER, 1989, p. 60).

É, portanto, por meio do impulso sensível que a nossa humanidade desbrocha, porém, ela não se limita à experiência deste impulso. Com efeito, o

impulso sensível é responsável por nos fazer voltar aos limites do presente, enquanto que, por outro lado, “a abstração marcha livremente para o infinito”. Assim sendo, no impulso sensível “a natureza subjugada retoma a seus direitos exigindo realidade para a existência, um conteúdo para nossos conhecimentos e um fim para nosso agir”. (SCHILLER, 1989, p. 60).

A preponderância do impulso sensível sobre o formal, ou, do formal sobre o sensível é sempre maléfica e danosa para a inteireza do ser humano. A solução, portanto, nunca deve ser subordinar um impulso ao outro, mas assegurar a unidade do homem, senão, só surgirá daí, uniformidade e nunca harmonia; de modo que, o ser humano permanecerá cindido. Sem nos determos muito nesta noção, podemos defender com Schiller que, é necessária uma ação recíproca [*Wechselwirkung*] entre o impulso sensível e o formal, pois “sem forma, não há matéria; sem matéria, não há forma”. (SCHILLER, 1989, p. 63). Quando não existe mais subordinação entre os impulsos, a sensibilidade ganha dignidade, pois ela não deve estar mais sob a forma, mas também ao lado e independente da forma. Não deve haver, portanto, subordinação da sensibilidade à racionalidade, mas, sim a instauração pela autonomia da experiência da igualdade na forma, que destrói as hierarquias da representação. Essa igualdade só é possível, através de uma atividade simultânea e coordenada entre os impulsos no tempo simultâneo, instaurando, assim, a experiência de uma temporalidade nova. É tarefa da Cultura vigiar e assegurar os limites de cada um dos dois impulsos. “Sua incumbência, portanto, é dupla: primeiro lugar, resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade; em segundo lugar, defender a personalidade contra o poder da sensibilidade.” (SCHILLER, 1989, p. 64). Se o impulso sensível é determinante, se o mundo subjugava a pessoa, ele deixa de ser objeto na mesma proporção em que o mundo se torna poder.

Há na carta XIII uma nota de rodapé, cuja elucidação aponta para os efeitos danosos da subordinação da sensibilidade em nome do ideal da perfeição. Schiller considera ser menos visível o dano causado pela racionalidade predominante no conhecimento e na maneira de agir, mostrando, assim, o

“prejuízo causado à intuição e ao sentimento pela precipitação das forças do pensamento e da vontade”. (SCHILLER, 1989, p. 65). Schiller localiza, nesta nota, o problema da esterilidade de tantas inteligências e da lentidão nas ciências naturais.

Por insistente e vário que seja o contato da natureza com os nossos órgãos – toda a sua multiplicidade fica perdida para nós, porque procuramos na natureza apenas o que nela pusemos; porque não lhe permitimos marchar em direção ao nosso interior, já que a razão impaciente e precipitada empenhamo-nos em exteriorizar-nos em direção a ela. (SCHILLER, 1989, p. 65).

Nesse contexto, a razão não espera pelo conteúdo. Schiller localiza outro problema em nossa “filantropia prática”, não se sabe se o problema da filantropia prática ocorre por causa do egoísmo de nossos sentidos ou de nossa razão. A crítica contra a filantropia prática apresentada por Schiller, nesse sentido, é brutal:

Por louváveis que sejam nossas máximas, como poderemos ser razoáveis, bondosos e humanos se falta a faculdade de aprender fiel e verdadeiramente a natureza do outro, se falta a força de nos apropriarmos de situações estranhas, de tomarmos nosso sentimento alheio? (Ibidem, p. 65).

Aqui temos o tema da alteridade. Nessa direção, a faculdade receptiva é sufocada na educação que recebemos e na que damos, pois “procuramos quebrar o poder dos desejos e fortificar o caráter pelos princípios”. (Ibidem, p. 65). Tudo isso ocorre mediante um embotamento dos sentimentos. É essa operação que chamamos de formar um homem, de modo que, um homem assim formado estará “impermeável *exterior e interiormente* a qualquer humanidade”. (Ibidem, p. 65).

Poderíamos afirmar que haveria uma precedência do sensível em relação ao formal nas *Cartas Estéticas*? Analisando o *Ensaio sobre a Mútua Dependência da Natureza Animal do Homem em Relação à sua Natureza Espiritual*, de 1780, no livro *Ser Humano, Cultura e Sociedade no Jovem Nietzsche*, de

2021, o autor Márcio Barros defende que sim. Tal *Ensaio* apresenta expressamente o tema do copertencimento entre as “naturezas” animal e espiritual. A pergunta primordial do *Ensaio* é: o fundamento essencial do ser humano se situa no campo da matéria ou do espírito? Já no texto *Filosofia da Fisiologia*, de 1779, Schiller ataca o problema da relação entre matéria e espírito de um ponto de vista restrito: “interessa-o o problema da gênese de nossas representações empíricas a partir do comércio do corpo com os objetos materiais”. (BARROS, 2021, p. 61). Tal afirmação, entretanto, não faz de Schiller um materialista, ao contrário, para Márcio Barros, no *Ensaio*, Schiller quer afastar-se tanto do extremo idealista-espiritualista quanto das concepções radicalmente “materialistas”. O ser humano é uma “natureza mista” [*gemischte Natur*]. (SCHILLER, 2004, Bd V, p. 312 apud BARROS, 2021, p. 63). Ou, para usar as palavras de Schiller: “o homem não é alma e corpo, o homem é o mais íntimo amálgama dessas duas substâncias”. (SCHILLER, 2004, Bd V, p. 312 apud BARROS, 2021, p. 63). A vida animal do homem é, nas palavras de Márcio Barros, condição ontológica incontornável para a realização da sua natureza espiritual. “(...) o homem precisou ser animal antes que viesse a saber que era espírito, teve de rastejar pelo pó antes de poder ousar o voo newtoniano pelo Universo”. (SCHILLER, 2004, Bd V, pp. 305-306 apud BARROS, 2021, p. 64).

Contudo, Schiller atribui dignidade conceitual ao conhecimento proveniente da sensibilidade, destruindo, assim, as hierarquias da representação. A experiência do vivido no impulso sensível nos conduz, portanto, ao ilimitado. Nas *Cartas Estéticas*, contudo, não se trata apenas de abstrações, nem apenas de impressões. É necessário, portanto, que o ser humano faça a experiência da forma em sua sensibilidade, e a vida se forme em nosso entendimento. Só assim, alcançaremos a forma viva. O caminho percorrido até aqui poderia nos levar a crer que a experiência da beleza é remetida somente a esfera da sensibilidade; não é este, porém, o horizonte das *Cartas Estéticas*, cujos encaminhamentos apontam para o conceito de jogo lúdico, que coloca em ação recíproca, tanto o impulso sensível quanto o formal.

Referências

BARROS, Márcio Benchimol. **Ser Humano, Cultura e Sociedade no Jovem Nietzsche**. Campinas, SP: Editora Phi, 2021.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo: Estudos sobre História**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

MATOS, Olgária Chainféres. “Cultura Capitalista e Humanismo: Educação, Antipólis e Incivilidade”, **Revista USP**, n. 74, pp. 62-79, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London: Bloomsbury, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem: numa Série de Cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **Kallias ou sobre a Beleza: a Correspondência entre Schiller e Körner, jan.-fev., 1793**. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SILVA, Arlenice Almeida. **Estética da Resistência: a Autonomia da Arte no Jovem Lukács**. São Paulo: Boitempo, 2021.

WESTERKAMP, Dirk. “Caminho”. In: **Dicionário das Metáforas Filosóficas**. Tradução de Vilmar Schneider e Nélio Schneider. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

Ironia e Totalidade em *Teoria do Romance* de Georg Lukács: a *Bildung* como Categoria Fundamental

Bruno Moretti Falcão Mendes¹

Introdução

Este artigo tem como chave de leitura a perspectiva filosófica de uma crítica estética pela forma, em *Teoria do Romance*, no sentido de que a forma romance, segundo Lukács, apresenta uma imagem crítica de ausência na experiência – da ausência de uma experiência comunitária nas relações de trabalho e da vida como um todo. É a particularidade do fenômeno estético, a obra de arte que contém na sua forma um todo coeso e autônomo, que nos permite compreender a forma romance como autorreflexão crítica sobre a atividade humana em geral na experiência social do presente. Portanto, se a forma romance está vinculada às questões substanciais da vida, o nosso propósito é apresentar e desenvolver a importância de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, como momento-chave em *Teoria do*

¹Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo, tendo defendido a tese em 2019; foi bolsista Capes entre 2015 e 2019, com Doutorado Sanduíche entre 2 agosto de 2018 e 2 fevereiro de 2019 na Humboldt-Universität zu Berlin; brunomorettifm1981gmail.com.

Romance,² ao representar a possibilidade de fusão épica do romance. Aqui, ironia e totalidade tornam-se pontos cardeais na tentativa, pelo escritor, de uma síntese formativa e superação da dualidade entre o eu isolado e a objetividade do mundo.

No quadro das categorias conceituais que constituem *Teoria do Romance* em seus aspectos estruturais, entram em questão as intensas interlocuções que Lukács opera, que podem ser verificadas tanto no debate com as representações literárias ao expor as condições históricas das formas; a sua recepção ao estatuto conceitual da ironia, chave para a compreensão acerca do caráter específico do romance em sua relação com o presente, o que exige, por sua vez, penetrar no conceito de ironia romântica, clareando algumas questões interna de *TdR*, naquilo que pode ser considerado um movimento de aproximação e distanciamento em relação ao estatuto romântico, notadamente marcado pela figura de Schlegel; e, por fim, a influência da *Estética* de Hegel na compreensão das categorias estéticas em vinculação ao seu solo de desenvolvimento histórico. No que diz respeito às representações literárias, é de importância decisiva *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, como romance que apresentou pela forma uma síntese formativa na relação entre a interioridade do indivíduo e os conteúdos sociais da vida, ou seja, conferia mais efetividade à interpenetração entre alma e mundo do que a relação unilateral que vai marcar tanto o idealismo abstrato quanto o romantismo da desilusão.

De um modo geral, em *TdR*, crítica estética então é uma abertura pela forma quando “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imagem do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. (LUKÁCS, 2009a, p. 55).³ A abertura que o romance permite é o estabelecimento de uma imagem crítica do mundo, uma crítica do mundo pela forma no sentido de anunciar a

²Doravante, *Teoria do Romance* será nomeada como *TdR*.

³Em todas as citações de *TdR* faremos a referência, em nota de rodapé, ao original em alemão. Sendo assim, cf. Lukács (2009b, p. 43).

ausência de vínculos sociais comunitários autênticos na moderna experiência capitalista. A forma romance é, acima de tudo, uma autorreflexão crítica sobre a forma de atividade humana geral na experiência moderna, suas possibilidades e limites.

Antes de passarmos à investigação filosófica da crítica pela forma em *TdR*, ou seja, dos fundamentos, alcances e impasses da forma romance entendida como forma de vida, convém delinear alguns conceitos-chave que nos permitirão uma maior clareza acerca da especificidade histórica-filosófica do romance. Antes de mais nada, é preciso que se diga que a forma do romance é uma forma da grande épica e, nesse sentido, ela aponta extensivamente para o que há de mais amplo e significativo no processo vivencial da vida, mas a própria forma é afetada por um momento histórico qualitativamente distinto da épica antiga, a epopeia da antiguidade clássica. A epopeia apresenta na forma a completude orgânica das antigas experiências comunitárias dos povos gregos. Era possível falar em *pátria transcendental*, quando havia uma unidade de resolução divina que convergia para os interesses, ideais e aspirações humanas, acolhendo pressupostos de matizes filosóficos, artístico-culturais, lógicos, arquitetônicos, urbanísticos, etc., uma essência divina em uma experiência fechada e orgânica que permite a concordância entre as disposições da alma e o mundo. Nesse momento histórico há unidade entre vida e sentido e a epopeia assume na forma a apresentação de um mundo em que o sentido é imanente à vida, a totalidade é abarcável imediatamente nos laços comunitários da experiência. O romance apresenta na forma um momento histórico qualitativamente distinto, cuja racionalização moderna fragmenta cada vez mais a experiência humana, com o conseqüente isolamento do indivíduo diante do mundo externo. É um mundo descompassado e desamparado pela essência divina que resulta na angustiante solidão moderna em busca do sentido, que se tornou ausente na realidade fragmentada e vazia. O romance assume pela forma esse descompasso entre alma e mundo e busca instaurar uma organicidade de modo

abstratamente reflexivo e subjetivo, pois, ao apresentar o mundo, busca incansavelmente a *pátria transcendental* perdida no passado.

A crítica de Lukács filia-se a um ponto muito específico da filosofia alemã legado a partir de Kant, que é a questão da autonomia da arte. Dito isto, voltemos brevemente à questão da vida essencial pela arte. É no Ensaio de abertura de *A Alma e as Formas*, denominado “Sobre a Forma e a Essência do Ensaio: Carta a Leo Popper”, que Lukács diferencia as duas instâncias da realidade da alma enquanto vida, das *Leben* e *das Leben*. A primeira é marcada pela decadência e perda de sentido no âmbito da vida empírica e do isolamento do sujeito diante do mundo externo, já a segunda diz respeito à essencialidade da vida pela forma, ou seja, a instância de uma realidade metafísica adequada à alma. Com o diagnóstico da impossibilidade normativa no plano empírico (mal entendimento normativo), torna-se necessário elaborar pela forma ‘um lugar’ de aperfeiçoamento e complemento, no qual essência e alma sejam elevadas e tenham convergência. É no presente ensaio que Lukács distingue o conteúdo, circunscrito na empiria imediata da experiência, e a forma artística, vinculada à essencialidade eterna das ideias válidas, do valor [*Wert*] absoluto que se procura aproximar. Dito de um modo mais geral, a forma, nas palavras do próprio Lukács, “é a realidade nos escritos do crítico, é a voz com a qual ele dirige suas perguntas à vida: esse é o verdadeiro motivo pelo qual a literatura e a arte são os materiais naturalmente típicos do crítico”. (LUKÁCS, 2015, p. 40). A forma deve elevar a fragilidade da vida empírica sem sentido, produzindo uma realidade metafísica adequada aos intentos da alma, ou seja, deve normatizar essencialmente a vida cotidiana, tornando as ideias um instrumental para reelaborar o mundo sensível, ainda que nos limites de uma “ação” abstrata na realidade.

A crítica de Lukács em *TdR* coloca-se diante de um mundo problemático, no qual há o reconhecimento do estranhamento entre o domínio da interioridade e o mundo exterior. Diante do estado crítico do mundo e, em correspondência, da crise da cultura, a dualidade entre o sujeito e objeto torna-se um problema central. Pois bem, quando Lukács fala acerca do problema

da moderna sociedade capitalista do período da Primeira Guerra Mundial, o filósofo húngaro adere a um diagnóstico já apresentado por autores como Weber e Simmel, que diz respeito à perda do sentido religioso, à especialização fragmentária da vida no âmbito da racionalidade e ao isolamento do indivíduo moderno. Nesse momento, o conceito de Moderno é muito empregado na Alemanha e designa algo em torno do tornar-se consciente de si da problemática fundamental da realidade, que é a progressiva modernização com a racionalização, secularização, individualização e fragmentação da vida tornando-se um processo problemático. Dessa constatação acerca do completo estranhamento entre a interioridade e a exterioridade, Lukács toma posição em sua crítica estética, mas é necessário distinguir o que é próprio de cada texto anterior à *TdR* e o que são as tendências apresentadas na própria obra de 1920.

Em *Ästhetische Kultur*, por exemplo, mais do que um diagnóstico da cisão entre a interioridade e os dados da realidade exterior, Lukács examina os limites de uma forma estética onde a tendência de maximização do instante interior na fruição artística faz com que não se pense ou não se leve nada até o final, não havendo regularidade normativa da forma em relação aos elementos da vida cotidiana. Há apenas ações artísticas enclausuradas nos instantes subjetivos dos “estados da alma”, que se distanciam da vida e de qualquer possibilidade de dizer algo sobre o mundo pela forma. Nesse sentido, a *Cultura Estética* deveria residir na escolha individual do artista diante da ausência de sentido das estruturas do sensível. Portanto, não se trata de uma simples recusa da individualidade, mas de um caminho individual do artista criador que propiciasse a formação da alma diante da cisão.

Pois bem, a vida tornada descompassada e alienada como sintoma da experiência moderna é o fundamento para a crítica de Lukács e, se as posições de Weber, Simmel e Paul Ernst, de certa forma, influenciaram o filósofo húngaro, lançando mão de fundamentos do *frühromantik* podemos também perceber a importância de Schlegel para as posições estéticas nas obras de juventude de Lukács, pois este retoma no início do século XX o conceito de

moderno que se tornou clássico com Friedrich Schlegel no final do século XVIII, em seu *Über das Studium der Griechischen Poesie*, em que o moderno está associado à consciência da fragmentação da unidade, à perda do sentido religioso e ordenamento orgânico do mundo.

Porém, ressaltadas todas as influências para o diagnóstico de Lukács acerca do moderno, é preciso apontar para a especificidade da crítica pela forma. Em que se difere Lukács do Primeiro Romantismo Alemão ao assumir a “Ironie als modernes Gestaltungsmittel”⁴ (LUKÁCS, 2009b, p. 11) e em que tom a radicalidade da sua crítica se diferencia das teorias de Weber e Simmel? É o nosso propósito delinear a crítica e a forma que tingem *Teoria do Romance*, e examinar o limite ‘poético’ da obra em seu “anticapitalismo romântico”, ou seja, em que consiste o alcance da obra literária e a instauração de uma organicidade abstrata e subjetiva, porém, que denuncia a ausência de sentido no mundo convencional. Em sua autocrítica para a *TdR*, no Prefácio de 1962, Lukács irá dizer, emblematicamente, que “o autor da *Teoria do Romance* possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de ‘esquerda’ e epistemologia de ‘direita’” ou, em um trecho seguinte do mesmo Prefácio, diz o filósofo húngaro, “a Teoria do Romance, até onde posso enxergar, é o primeiro livro alemão em que uma ética de esquerda, norteadada pela revolução radical, aparece alinhada a uma exegese tradicionalmente convencional da realidade”. (LUKÁCS, 2009a, p. 17-18, grifo do autor).⁵ A junção de uma ‘epistemologia’ de direita via manutenção do método da *Geisteswissenschaft*, como na elaboração do método típico-ideal nas formas romanescas para intuir um significado universal a partir do fenômeno particular, com uma ‘ética de esquerda’ marca a especificidade da crítica pela forma em *TdR* como índice de ausência, ou seja, aqui nos referimos ao conflito que expressa de modo significativo o caminho espiritual de Lukács nesse período: uma leitura realista do fenômeno estético, de ampla convergência entre a forma do

⁴“Ironia como meio moderno de configuração.” (LUKÁCS, 2009a, p. 12).

⁵Cf. Lukács (2009b, p. 15-16).

romance e o conteúdo histórico e, por outro lado, a esperança de uma redenção da humanidade (sobretudo da civilização europeia ocidental) aliada a um lastro utópico-metafísico de matiz literária russa.

A crítica pela forma como índice de ausência toma em consideração a ideia da vida como forma, como totalidade fechada e plena na obra que permite fazer o que a vida empírica não permite mais. É pela forma que se instaura uma visibilidade, uma imagem do mundo danificado como crítica, pois é uma imagem de ausência, de perda de sentido no mundo, daquilo que ele não pode mais ser. É essa crítica no sentido de tentar recompor uma visibilidade nos termos de uma experiência comunitária que culmina, nas linhas finais de *TdR*, na obra de Dostoiévski. Se o romance é a forma de vida possível quando a imanência épica com a vida já não é possível, é uma reiterada tentativa de aproximação com o sentido imediato da vida que foi perdido, é um índice de ausência do mundo e não adere efetivamente a nada de concreto, não se chega absolutamente a nada, a forma da obra de Dostoiévski seria, no ímpeto messiânico que marca o espírito do jovem Lukács do período, uma superação do romance e possibilidade de anunciar uma nova ética dos vínculos comunitários, ou seja, uma possibilidade de superação do individualismo burguês e dos vínculos sociais danificados da produção social e organização da vida do capitalismo. Uma nova ética que sustentaria a anunciação de um novo mundo. Como diz o próprio Lukács tardio acerca de sua “ética de esquerda”:

No autor de *Teoria do Romance*, a despeito de seu ponto de partida filosófico em Hegel, Goethe e o Romantismo, não se percebem tais estados de ânimo. Sua oposição ao vazio cultural do capitalismo não contém nenhuma simpatia pela ‘miséria alemã’ e seus resíduos no presente, como em Thomas Mann. A teoria do romance não é de caráter conservador, mas subversivo. Mesmo que fundamentada num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. Que o livro culmine na análise de Tolstói, o seu relance de olhos

sobre Dostoiévski, que já ‘não escreveu romances’, mostra nitidamente que o autor não esperava uma nova forma literária, mas expressamente um ‘novo mundo’.
(LUKÁCS, 2009a, p. 16).⁶

Teoria do Romance nasce sob o influxo histórico da Primeira Grande Guerra Mundial, marcada pela problemática da cultura ocidental, que envolvia a materialização de uma experiência social tida por Lukács como um progressivo processo de cisão. Uma cisão que dizia respeito a um estranhamento cada vez maior entre as estruturas do pensamento e a aderência prática à realidade. Esse quadro caracteriza o “mundo problemático da convencionalidade”, em que a intenção enquanto desejo de agir no mundo e a realidade objetiva já não possuem mais nada em comum. Como expressão em pensamento de uma realidade danificada e atomizada, Lukács percorre, detecta e expõe diversas produções literárias e estéticas radicadas nessa cisão, acomodadas em uma forma de expor o mundo pela via da interioridade. Essa é a chave de *A Alma e as Formas* e o intento do autor em percorrer uma forma autônoma diante da fragilidade do mundo e das estruturas de pensamento correspondentes.

O sentimento de angústia diante do estado do mundo e a impossibilidade de uma superação da realidade danificada a partir dos próprios elementos da cultura ocidental burguesa alimentavam o espírito de Lukács no contexto de criação de *TdR*. A partir da cisão da unidade significativa entre o eu e o mundo, entre a alma e a ação, Lukács, lançando mão do sentimento romântico de aspiração por uma unidade, cita um famoso trecho de Novalis, que diz que “Filosofia é na verdade nostalgia [...] o impulso de sentir-se em casa em toda parte”. (LUKÁCS, 2009a, p. 25).⁷ A assunção de Lukács acerca desse sentimento romântico é verificada em suas palavras quando diz que “a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante de forma

⁶Cf. Lukács (2009b, p. 14-15).

⁷Cf. Lukács (2009b, p. 21). Cf. Novalis. *Das Allgemeine Brouillon* [O Borrador Universal], n. 857. In: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Munique: Carl Hanser, 1978, p. 675, v. II.

e a doadora de conteúdo de criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da [...] incongruência entre alma e ação”. (LUKÁCS, 2009a, p. 25-26).⁸ Portanto, *TdR*, como diz Ernst Keller, “Sie sei der Ausdruck einer ethisierenden Revolution gewesen [...] zugunsten einer allmählich sich konstituierenden Ethik abzulehnen.”⁹ (KELLER, 1984, p. 155).

Essa ética constituída é a ética formal do mundo da convenção, do mero cumprimento do dever do objeto isolado por indivíduos igualmente isolados, cada vez mais atomizados. A esfera do agir coadunada com o mundo da convencionalidade e da fragmentação de objetos isolados no âmbito da experiência social dizia respeito a um princípio problemático para Lukács e que era sempre reiterado nos círculos de Max Weber, em Heidelberg, do qual Lukács passa a fazer parte. A noção de indivíduo, sem dúvida, fazia parte da visão de mundo central para Max Weber, e Lukács assumia tal conceito de modo muito peculiar. O filósofo húngaro entendia a noção de indivíduo como um elemento problemático e a via como o fundamento do mal-estar da cultura ocidental [*Grundübel der westlichen Kultur*] (KELLER, 1984, p. 158), porém, não se tratava da recusa absoluta da individualidade e nem mesmo do estado histórico do moderno, pois o filósofo húngaro visualizava sempre uma esperança de redenção e superação histórica para a coletividade humana. A individualidade do artista criador seria a possibilidade de visualizar uma totalidade plena de vida, na própria crítica estética como dotação de sentido, ou seja, como abertura diante da cisão. Portanto, a ética constituída era correlata ao mundo da convenção, da experiência contingente e problemática, já uma segunda ética estaria em convergência com a especificidade do fenômeno estético (não se trata da ética formal) e poderia se opor à cisão do mundo.

⁸Cf. Lukács (2009b, p. 21).

⁹“ela tinha sido da expressão de uma revolução ética [...] em prol de se abandonar gradativamente uma ética constituída.” (KELLER, 1984, p. 155. Tradução nossa).

Lukács e o Estatuto da Ironia

Levando-se em consideração os propósitos desse artigo, não seria possível abordar o jogo irônico da forma romance em Lukács sem mobilizar elementos do *Frühromantik*, com atenção na figura de Schlegel, que, através da associação entre a reflexão crítica-filosófica e as categorias estéticas pertencentes à poética dos gêneros, influencia de modo decisivo na moderna crítica de arte no final do século XVIII e início do século XIX. Em especial, é de suma importância lançar mão da recepção do conceito de ironia formulado por Schlegel, assimilado a partir de elementos da filosofia política de Sócrates, da filosofia transcendental fichteana fundamentada no conhecimento imediato a partir do Eu – como estabelecido em sua *Doutrina da Ciência* – e das tradições literárias, como a noção de bufonaria transcendental, bufão comum e bufão transcendental. Ambas as tradições filosóficas são apropriadas por Schlegel e convertidas para um domínio da crítica de arte, ou, como metacrítica e autorreflexão filosófica. Em outros termos, é possível dizer que a reflexão crítica-literária e filosófica deve auxiliar a obra de arte enquanto complementação na busca pela autorreflexão crítica e aperfeiçoamento espiritual infinito.

Se Fichte instaura o início da crítica na liberdade interna da atividade reflexiva do sujeito em seu processo infinito,¹⁰ Schlegel irá deslocar a infinitude reflexiva para o domínio da reflexão e criação artísticas da poesia transcendental. Por meio da crítica literária entendida como obra de arte, as *Charakteristiken*,¹¹ é possível a compreensão do fenômeno literário através dos estatutos estéticos, históricos, culturais, filosóficos, entre outros, num procedimento crítico-literário designado como *modus faciendi* (MEDEIROS, 2015, p. 16). Desse modo, a crítica de arte deve permitir com a autorreflexão a

¹⁰“Kant descobriu o fim da metafísica – nas três Ideias, Deus, liberdade, imortalidade –, mas Fichte o início, não, porém, no eu e no não-eu, mas na liberdade interna da reflexão.” (SCHLEGEL, 1958, p. 280 apud SUZUKI, 1988, p. 16). Cf. SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophische Lehrjahre*. In: BEHLER, Ernst. **Kritische Ausgabe**. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958. v. XVIII.

¹¹Medeiros (2015, p. 16).

clareza da consciência do sujeito na relação com a obra e as questões nela implicadas, com atenção especial por um aperfeiçoamento formativo infinito e pela aspiração a uma totalidade orgânica.

A busca pelo aperfeiçoamento infinito e pela intuição do todo constava no programa romântico. Assim, a arte cumpriria um papel fundamental na busca pela perfectibilidade infinita para a experiência humana, pois permitiria aproximar o incondicional do Absoluto, não apreensível pelo conceito do entendimento, e o condicionado do caos da experiência. Esse *modus faecendi* da crítica caracterizava “a arte enquanto reflexão potenciada”. (MEDEIROS, 2015, p. 15). Em sua leitura acerca do Primeiro Romantismo Alemão, Walter Benjamin caracteriza a reflexão crítica-literária como um *médium-de reflexão* (BENJAMIN, 2002, p. 69) que permite intuir o todo. E será o estatuto conceitual da ironia que irá atuar, principalmente nos fragmentos que Schlegel publica para a revista *Lyceum* e *Athenäum*, como postulação de uma aproximação entre os âmbitos da poesia e da filosofia e, como consequência, entre o Absoluto e o contingente individual da experiência. Dentro dessa nova concepção conceitual estabelecida por Schlegel, é possível apontar para três acepções distintas no que concerne ao estatuto da ironia romântica, e destacaremos a primeira e a terceira, com relação direta com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

A primeira acepção diz respeito à presença do autor em sua obra, ou seja, na relação que o autor estabelece com a sua própria obra, no ato da criação poética, através da descrição de um fenômeno particular (por exemplo, nos questionamentos irônicos da voz narrativa que Goethe promove a partir da figura de Wilhelm Meister, ao trazer em questão os temas da arte, destino e necessidade, intrinsecamente ligados aos debates centrais do livro, o aperfeiçoamento interior e a formação prática no âmbito do conjunto da sociedade, em diálogos realizados nos Livros I e II), de lugares ou a relação entre os personagens no interior do mundo da obra. Aqui, o jogo estabelecido pela ironia romântica aponta para o distanciamento irônico do autor em relação a algum grande tema fundamental a ser abordado na obra ou exatamente

o seu oposto, a análise reflexiva que atesta a presença do autor na obra¹² (VOLOBUEF, 1998). Essa concepção de ironia, que diz respeito ao caráter de autolimitação no âmbito da criação poético-literária (MEDEIROS, 2015, p. 110), aparece diversas vezes nos *fragmentos* do *Lyceum*. (SCHLEGEL, 1997, p. 25, fragmento [37]).

Uma terceira e última acepção refere-se ao conhecimento de si dos limites da comunicabilidade humana no âmbito da experiência real, mas que, pelo jogo irônico, é possível intuir o todo no interior da obra e conferir organicidade e coesão inteligível no desdobramento das histórias e na relação entre os personagens. Nesta acepção, “a ironia é a percepção do caos infinito onde se harmonizam elementos aparentemente contraditórios e a consciência de que – apesar de impossível – é preciso buscar a comunicação total”. (MEDEIROS, 2015, p. 111). Na forma romance, tem-se o exemplo de como a mescla de gêneros distintos pode criar inteligibilidade na totalidade da obra. No *Wilhelm Meister*, elementos particulares e aparentemente limitados pertencentes à tradição literária permitem uma inteligibilidade do todo que é construída ao longa da estrutura narrativa, quando Goethe apresenta elementos do drama barroco ao teatro clássico francês de Racine, do drama inglês de Shakespeare ou mesmo elementos da poética clássica greco-latina, quando há a referência à feiticeira Circe, que aparece tanto na *Odisseia* quanto nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

Dando continuidade à nossa análise em torno dos contornos gerais histórico-filosóficos de *TdR*, antes de nos determos na figuração significativa de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* e a *Bildung* como elementos centrais em *Teoria do Romance*, discorreremos, brevemente, sobre as duas primeiras tipologias analisadas pelo filósofo húngaro: o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão.

¹²“Aquilo que se costuma chamar de ironia romântica constitui-se como uma determinada estrutura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença do autor.” (VOLOBUEF, 1998, p. 91).

As Duas Primeiras Tipologias da Forma Romanesca em *Teoria do Romance: o Idealismo Abstrato e o Romantismo da Desilusão*

Nas tipologias da forma romanesca em *Teoria do Romance*, Lukács confere efetividade à sua história da filosofia ao assentar conceitos e estruturas como demonismo, relação entre alma e a vida, ação, ironia, *a priori* abstrato, *a priori* concreto e síntese formativa nas exemplificações do gênero literário, mais especificamente naquilo que Lukács designou como o desdobramento do romance moderno europeu em correspondência com o seu solo histórico. Para tanto, não será nosso intuito adentrar na análise das considerações sobre o método típico-ideal elaborado e nem mesmo investigar o recorte e seleção de cada um dos representantes literários em cada tipo ideal das formas romanescas elaborados por Lukács. Ao contrário, nosso propósito será o de investigar como Lukács apresenta a especificidade do romance como forma de vida e as alterações que as formas assumem na relação com a vida, ou seja, a aproximação entre a crítica pela forma em *TdR* e a forma da crítica presente na própria estrutura do romance.

A questão fundamental nesse momento é a exposição das formas de vida pela lente romanesca, ressaltada por Ernst Keller já na primeira tipologia, ao afirmar que “Lukács definiert den Begriff des abstrakten Idealismus auf dem Hintergrund seiner gefärbten Geschichtsphilosophie als eine Existenzform”.¹³ (KELLER, 1984, p. 186). Essa forma de existência marca o primeiro tipo de inadequação entre a alma e a vida, e essa inadequação pode ser medida pelo grau de estreitamento ou amplitude da alma em relação ao mundo exterior. O grau de descompasso dá-se da seguinte forma: ou “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos.” (LUKÁCS, 2009a, p. 99).¹⁴ As duas condições de descom-

¹³“Lukács define o conceito de idealismo abstrato com base em sua filosofia da história tingida religiosamente como uma forma de existência”. (KELLER, 1984, p. 186. Tradução nossa).

¹⁴Cf. LUKÁCS (2009b, p. 73).

passo, do estreitamento ou alargamento da alma, dizem respeito aos tipos puros da forma, correspondendo, respectivamente, ao idealismo abstrato e ao romantismo da desilusão. Ambos os tipos se caracterizam pela ausência do vínculo transcendental, o período da infância feliz na história das formas que permitia que o homem se sentisse em casa em qualquer parte, a unidade substancial e metafísica configurada na epopeia que acolhia as disposições gerais humanas, conferindo-as de ordenamento.

No vínculo transcendental, com a simetria e homogeneidade na ordem do mundo, “toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura, e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos.” (LUKÁCS, 2009a, p. 26-27).¹⁵ Sem o vínculo transcendental e com o estreitamento da alma, temos que o valor qualitativo da ação do indivíduo no mundo e o significado dessa ação resultam num grande mal-entendido de inadequação, pois no idealismo predomina “a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma”. (LUKÁCS, 2009a, p. 100).¹⁶ A estrutura psicológica que domina o herói desse tipo de romance resultará, como veremos mais adiante, em uma ânsia por resolver algo no mundo que culmina em uma ação obsessiva e ingênua, pois, como afirma Lukács, “consiste [...] numa total falta de problemática interna e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades”. (LUKÁCS, 2009a, p. 100).¹⁷

Sem o senso transcendental do espaço, visualizado por Lukács até a obra de Dante e que permitia um equilíbrio seguro entre as intenções da ação do herói na epopeia e o seu destino, o caminho é o desenvolvimento das formas do romance, o caminho em que não há mais nenhuma relação coesa entre objetividade e subjetividade para qualquer forma de ação no mundo. No caso

¹⁵Cf. LUKÁCS (2009b, p. 22).

¹⁶Cf. LUKÁCS (2009b, p. 73).

¹⁷Cf. LUKÁCS (2009b, p. 73).

do idealismo abstrato, o estreitamento da alma corresponde também a um estreitamento do mundo, cingido por um ideal de ação como algo distinto das condições reais do mundo externo e resultando em uma confusa relação paradoxal entre a subjetividade do sujeito e a objetividade do objeto pela ação do indivíduo, pois a ação é ela mesma subjetiva, repousa em si mesma e não nas conexões externas com o mundo. Aqui, portanto, desvela-se a primeira forma de ação problemática do indivíduo no mundo romanesco: uma ação inteiramente subjetiva que não é capaz de penetrar na realidade do mundo, ao mesmo tempo que a realidade quimérica criada idealmente resulta em aventuras grotescas. Esse caráter problemático e subjetivo da ação no romantismo do idealismo abstrato é descrito da seguinte forma por Lukács:

Ação e reação, portanto, não possuem em comum nem alcance nem qualidade, nem realidade nem direção do objeto. Por isso, sua relação mútua nunca poderá ser uma verdadeira batalha, mas só um grotesco desencontro recíproco ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos. Esse caráter grotesco é em parte compensado, em parte reforçado pelo conteúdo e intensidade da alma. De fato, esse estreitamento da alma é sua obsessão demoníaca pela ideia existente, pela realidade posta como única e corriqueira. O conteúdo e a intensidade desse modo de agir têm por isso de elevar a alma à região da mais autêntica sublimidade e, ao mesmo tempo, reforçar e repisar a contradição grotesca entre realidade efetiva e imaginada – a ação do romance – em seu caráter grotesco. (LUKÁCS, 2009a, p. 101).¹⁸

De fato, a ação problemática e fundamentada no mal entendimento no que se refere à relação entre a subjetividade do sujeito e o objeto do mundo lança luz sobre essa primeira forma de batalha da alma contra o mundo prosaico e destituído de sentido, no qual ação (cada vez mais factual e isolada) e pensamento já não trilham o mesmo caminho seguro. No mundo abandonado por Deus, a unidade e coesão que envolve e sustenta a alma diante da obra se perde, e em sua “obsessão demoníaca” (LUKÁCS, 2009a, p. 101)¹⁹

¹⁸Cf. LUKÁCS (2009b, p. 74).

¹⁹Cf. LUKÁCS (2009b, p. 74).

em restabelecer a reciprocidade entre o eu e o mundo, entre a alma e a obra, uma realidade do mundo é reformulada idealmente, mas, de caráter aparentemente deslumbrante e ilusório, não permite chegar a lugar algum. Temos nesse descompasso entre os desconcertos da aventura “quixotesca” e o destino a representação, segundo Lukács, do caráter “descontínuo-heterogêneo” do romance em seu grau máximo, pois aqui (no romance do idealismo abstrato) “as esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum”. (LUKÁCS, 2009a, p. 101).²⁰

No caso do idealismo abstrato, a obsessão demoníaca tem a ver com o salto de um mundo idealmente reformulado para um ideal petrificado como única realidade possível e necessária, como um *a priori* abstrato que se tornará o substrato para aventuras inadequadas e “inessenciais”. Tomando como forma ilustrativa as desventuras inadequadas, a partir de uma das mais representativas obras desse subgênero literário, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, poderíamos cair na tentação de definir o grau de consciência do cavaleiro *Dom Quixote* diante da realidade como aquele assentado no âmbito da consciência natural, por meio da certeza imediata e sensível, porém, qualquer tentativa de reprodução do quadro de descompasso entre a alma e a vida por meio de uma descrição da experiência fenomenológica da consciência de matiz hegeliana redundaria em fracasso, pois, para o Lukács do *TdR*, o problema do estreitamento da alma no *Dom Quixote* girava em torno de problemas éticos tingidos por um lastro místico, intrinsecamente ligados à exposição histórico-filosófica dessa forma de romance.

Arriscamo-nos a afirmar que o apelo sedutor que faz com que o itinerário quixotesco possa ser comparado ao percurso do espírito na história da *Fenomenologia do Espírito* aparece na ideia da alma enclausurada em si mesma, que faz da sua realidade fantástica e inessencial um *a priori* abstrato, e abstrato porque sem conexão com o mundo externo, “como algo que repousa, para além dos problemas, na existência transcendente por ela atingida; nenhuma dúvida, nenhuma busca, nenhum desespero pode nela surgir a fim de arrancá-la para fora de si e pô-la em movimento”. (LUKÁCS, 2009a, p. 103).²¹ A falta de uma problemática interna na estrutura psicológica do herói

²⁰Cf. LUKÁCS (2009b, p. 74).

²¹Cf. LUKÁCS (2009b, p. 75).

e a ausência de um senso transcendental, resultando em um puro ativismo cego da alma, impossibilitam qualquer vivência com a realidade. A certeza imediata da alma restrita e enclausurada em si mesma resulta em um caminho subjetivo sem vínculo com a realidade objetiva. Não existe aqui nenhuma interpenetração entre sujeito e objeto.

No decurso da análise histórico-filosófica de Lukács, a forma correspondente ao tipo do idealismo abstrato traria uma mudança qualitativa no que diz respeito à estrutura psicológica do herói, pois, se no *Dom Quixote*, obra representativa para a análise da forma típica do idealismo abstrato, o estreitamento da alma e sua projeção em uma série de ações isoladas e atomizadas resulta na “má infinitude e abstração” (LUKÁCS, 2009a, p. 101),²² no romance *Lykke-Per*, de Pontoppidan, o caráter demoníaco do indivíduo problemático torna-se menos evidente. A alma passa a ter consciência de que as batalhas sem nenhum vínculo visível e sensível não são mais do que uma derrota para ela. Essa guinada implica em abrir mão de qualquer possibilidade de encontrar a essência transcendental na exterioridade, pois a essencialidade já se encontra no âmbito da própria interioridade.

Esse contexto lança luz e abre caminho para a análise da forma romanesca típica do romantismo da desilusão. No romance do século XIX, o descompasso entre a alma e o mundo intensifica-se, pois aqui a alma torna-se muito mais ampla e dinâmica em si, e não se adapta àquilo que o mundo pode lhe oferecer. Se as aventuras quixotescas eram, na verdade, um aspecto ilusório desse mundo, sem substrato visível e real e fundamentadas em uma realidade puramente imaginada para o sujeito da ação, no romantismo do século XIX a estrutura psicológica do herói é marcada por uma alma que não verga ao mundo externo na forma de ação, mas ela é estendida substancialmente e recolhe o conteúdo de verdade apenas em si mesma. Agora, a alma não busca mais realizar-se no mundo externo, mas entra em disputa com ele e circunscreve a sua realidade com vida própria e autônoma. Portanto, não se trata mais de um *a priori* abstrato do herói enquanto certeza

²²Cf. LUKÁCS (2009b, p. 76).

excessivamente marcada pelo critério subjetivo e pela dissonância entre o ideal e o real, mas de um *a priori* concreto, que possui qualidade e conteúdo de realidade própria, “pois uma vida capaz de produzir todos os conteúdos da vida por si própria pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia”. (LUKÁCS, 2009a, p. 118).²³

A diferença estrutural decisiva que daí resulta é que não se trata aqui de um *a priori* abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações e cujos conflitos com o mundo exterior rendem uma fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto. Trata-se, portanto, de um *a priori* concreto, qualitativo e pleno de conteúdo em relação ao mundo exterior, da luta entre os dois mundos, e não entre a realidade e o *a priori* em geral. (LUKÁCS, 2009a, p. 118).²⁴

O que Lukács nos mostra com precisão é que no romantismo da desilusão há o rompimento com a noção de pátria transcendental. No *Dom Quixote*, o ideal de grande realização e busca pela pátria utópica, ainda que inalcançável, faz com que as batalhas com o mundo estejam para além do tempo e o lastro épico que se constitui nesse vínculo extensivo com as ações superficiais e atomizadas dê forma ao todo. No romantismo da desilusão, a relação com a pátria transcendental já não existe, bem como os valores e relações essenciais tornam-se subsumidos pelo poder do tempo. Dessa forma, se as ações no idealismo abstrato se projetam idealmente no plano sensível, o apontar para a empiricidade imediata ainda se sobrepõe ao tempo e a aproximação com a unidade de sentido da epopeia é maior do que no romantismo da desilusão, pois aqui o desacordo entre o mundo interior e mundo exterior é intensificado. Em suma, ao contornar a mudança qualitativa que se efetua

²³Cf. LUKÁCS (2009b, p. 86).

²⁴Cf. LUKÁCS (2009b, p. 86).

na transição entre as duas formas de romance, Lukács acentua que o caráter desmedido do herói no confronto com o mundo no idealismo abstrato dá lugar a uma atitude de passividade em relação a qualquer possibilidade de conflito, por parte da forma proveniente do romantismo da interioridade, já que a alma do herói tem consciência de que o mundo externo já não tem mais nada de amplo e essencial para lhe oferecer.

Lukács aponta para o fator extremamente relevante na caracterização do romantismo da desilusão, que é a perda do lastro épico, ou, como ele mesmo denomina, “a perda do simbolismo épico”. (LUKÁCS, 2009a, p. 118).²⁵ Com a intensificação da interioridade, a forma perde a sua força e autonomia e dissolve-se naquilo que Lukács chamou de “sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo”. (LUKÁCS, 2009a, p. 118).²⁶

Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister e a Bildung como Elementos Centrais em Teoria do Romance

No desdobramento das análises estéticas e histórico-filosóficas de Lukács acerca das formas romanescas, situa-se *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra na qual Ernst Keller, de modo muito perspicaz, afirma possuir papel central dentro dos estudos do filósofo húngaro.²⁷ *Wilhelm Meister* possui centralidade porque traz consigo o pressuposto da reconciliação do indivíduo com as estruturas do mundo externo, embora tal reconciliação seja problemática na instauração de uma organicidade. Lukács será enfático no sentido de descartar qualquer possibilidade de reconciliação do indivíduo com a vida externa nos parâmetros de uma relação homogênea

²⁵Cf. LUKÁCS, 2009b, p. 87.

²⁶Cf. LUKÁCS, 2009b, p. 87.

²⁷“Wilhelm Meister Lehrjahre (1795/96) wird innerhalb Lukács’ Studie ein zentraler Platz zugewiesen”. (KELLER, 1984, p. 196). [Um papel central é conferido ao Wilhelm Meister (1795/96) dentro dos estudos de Lukács. Tradução nossa].

que possa efetivamente superar o individualismo da realidade. A centralidade se verifica por esse romance do final do século XVIII realizar uma significativa síntese em torno dos dois polos que operavam nos dois tipos “puros” de configuração formal do romance. No primeiro caso traçado das formas puras, no idealismo abstrato, a conversão das ideias essenciais da alma em pura atividade para o mundo, a transformação do utopismo épico cavalheiresco em obsessivo ideal petrificado enquanto realidade meramente imaginada, caracterizava uma “verfehlttes Lebenskonzept”. (KELLER, 1984, p. 196).²⁸ No segundo caso, a expansão da alma a ponto de recolher em si mesma todo o conteúdo significativo da realidade tinha “das passive Versinken in der eigenen Innerlichkeit zur Grundlage”. (KELLER, 1984, p. 196).²⁹ O *Wilhelm Meister*, enquanto critério postulativo no utopismo ético do escritor, permite-se ir além da relação unilateral entre alma e mundo, ora marcada pelo ativismo vazio de sentido, na ânsia por realizar algo grandioso no mundo e encontrar a pátria transcendental, ora restrita ao domínio da interioridade, ao elemento reflexivo e aos estados de ânimo, desconectando-se dos vínculos e anseios com a vida externa e subsumindo-se unicamente ao império do tempo, ou seja, à experiência temporal subjetiva. No contexto do desnível entre alma e mundo, Lukács esclarece logo de início o caráter específico operado pelo romance goethiano.

Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada. Eis por que a interioridade aqui em apreço situa-se entre os dois tipos antes analisados: sua relação com o mundo transcendente das ideias é frouxa, tênue tanto subjetiva quanto objetivamente, mas a alma voltada puramente a si própria não integra o mundo numa realidade que é ou deve ser perfeita em si mesma, que se opõe como postulado e poder rival à realidade externa, senão porta em si, como sinal do laço remoto embora ainda

²⁸“concepção de vida errante.” (KELLER, 1984, p. 196. Tradução nossa).

²⁹“como fundamento o aprofundamento passivo da própria interioridade.” (KELLER, 1984, p. 196. Tradução nossa).

não rompido com a ordem transcendental, a aspiração a uma pátria no aquém que corresponda ao ideal – um ideal pouco claro no que aceita, inequívoco na rejeição. (LUKÁCS, 2009a, p. 138-139).³⁰

Lukács, no trecho acima, expõe nitidamente o modo como a condição da interioridade na obra de Goethe não se circunscreve à relação unilateral entre alma e mundo. É mantida a crença na pátria transcendental, o que significa dizer que aqui a interioridade possui um autodesenvolvimento muito mais dinâmico e flexível, que se abre para as possibilidades de realização no mundo externo e, como consequência, a alma não sedimenta de realidade substancialmente única e autônoma os conteúdos de sua interioridade, pois ela deseja se colocar para fora de si diante do outro. Outro aspecto importante que deve ser mencionado refere-se aos caminhos e percalços que envolvem o itinerário da interioridade com o mundo. Não se trata de um mundo essencial aprioristicamente pronto em seus encadeamentos e conexões homogêneos, um mundo no qual bastaria apenas para a interioridade encontrá-lo ou recolhê-lo prontamente por alguma posição da consciência, sem nenhum esforço. Ao contrário, a consciência do indivíduo deve pelejar, entrar em conflito consigo mesma e desenvolver-se em meio a inúmeras experiências vivenciadas. Fala-se aqui de uma questão fundamental para esse tipo de romance: o confronto educativo do indivíduo diante do mundo e mais do que isso, do quão significativo tais experiências do indivíduo são para a estruturação do mundo externo no romance.

A experiência do indivíduo torna-se significativa porque não se trata da apreensão ou abordagem de um indivíduo isolado. Aqui, ao adentrarmos novamente na questão específica do romance já anunciada por Schlegel como sendo a exposição histórica da totalidade da vida de um indivíduo, de como o itinerário de um homem guarda um “compêndio enciclopédico” no sentido de reunir e mesclar experiências e situações aparentemente distintas, temos a chave para compreender o significado essencial da história do desenvolvimento de Wilhelm Meister, que diz respeito ao modo como o vínculo desse

³⁰Cf. LUKÁCS (2009b, p. 102).

herói com as estruturas da vida social, muito mais do que um itinerário de um indivíduo isolado, possui um ideal comunitário, um significado que aproxima e dá sentido a outras individualidades. As ações na vida social respondem a um anseio da alma, e em muitas situações que Wilhelm Meister vivenciou extravasam a mera vontade subjetiva unilateral do eu e ganham ressonância no meio circundante e, como afirma Lukács, “desse modo, porém, ao menos como postulado, a solidão da alma é superada”. (LUKÁCS, 2009a, p. 139).³¹

A representação histórica da individualidade na figura de Wilhelm Meister é de importância fundamental na compreensão do romance. Ao longo da narrativa, Goethe faz alusão a inúmeras formas específicas da arte poética que acompanham a própria trajetória de Wilhelm, como no caso de elementos do barroco no período do teatro de marionetes, os elementos do clássico grego, nas figuras da musa da tragédia e da sibila que personificava o comércio, traduzindo o dualismo entre os ideais mantidos pela alma na perspectiva do aperfeiçoamento moral, espiritual e intelectual suscitados pelo teatro e as demandas oriundas da vida comum comercial burguesa, dos apelos nada sedutores para uma vida subsumida pela atividade prosaica dos negócios ou a alusão a poemas pastoris, quando da recusa aos “ideais poéticos” e a empreitada no mundo dos negócios, no início do Livro 2. O certo é que as diferentes formas que se sucedem dão fecho a um todo coeso, previamente elaborado por Goethe. A homogeneização prévia de sentido entre as estruturas de mundo elaboradas pelo escritor, mais do que a vinculação orgânica das partes em relação ao todo, permite também a representação alegórica do desenvolvimento do indivíduo diante do mundo. A representação alegórica enquanto efetivação do processo formativo do indivíduo, como anunciação da universalidade no desdobramento da particularidade, diz respeito, em termos de importância e significado histórico-filosófico para o romance, àquilo que Schlegel visualiza na obra de Goethe como possibilidade de efetivação de uma “poesia universal e progressiva”.

³¹ Cf. LUKÁCS (2009b, p. 103).

No caso do romance de Goethe, a efetivação histórica de uma individualidade ilumina outras individualidades. E ilumina porque os elementos e situações que envolvem as ações de Wilhelm Meister diante das estruturas objetivas da vida social tornam-se um registro por excelência de uma forma de vida que circunscreve outras individualidades em torno de um sistema de ideias que orienta a dinâmica da vida interna e externa do mundo na obra.³² Pois bem, além da vinculação do personagem central a um mundo de ideias que passa a dar sentido, equilíbrio e homogeneidade aos processos das vidas que se inter-relacionam na totalidade do mundo romanesco, a possibilidade de realização de tais ideias encontra a sua condição em cada passo da ampla trajetória de Wilhelm Meister. Em cada desenlace do herói os seus eventos possuem a ressonância no meio circundante, ou seja, os seus ideais, suas ações e as contradições, crises e aperfeiçoamentos intrínsecos à sua consciência, que se constitui processualmente diante do mundo, são muito mais vastos do que a sua individualidade. Um exemplo disso é a relação de casamentos estabelecida ao final da obra, na criação da Sociedade da Torre, que viria a coroar os ideais de enlaçamento humano ensejados por Wilhelm Meister desde os tempos do teatro junto a outros indivíduos, como Jarno e Lotário. O ideal de comunidade ganha aqui a maior amplitude e concreção possível no âmbito da vida social.

Considerações Finais

Como balanço conclusivo, consideramos que o deslocamento autorreflexivo irônico retraçado por Lukács é fundamental em sua crítica estética,

³²Sobre a relativização do herói, marca distintiva do *Wilhelm Meister*, diz Lukács em trecho anterior da obra: “Na forma biográfica, a aspiração sentimental e inalcançável tanto pela unidade imediata da vida quanto pela arquitetônica que tudo integra do sistema é equilibrada e posta em repouso – é transformada em ser. Pois o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência”. (LUKÁCS, 2009a [2009b], p.78 [p. 60]).

por trazer as questões da forma para o nível de objetividade. Assim, o romance de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, representa um momento-chave da crítica, pois o *Bildungsroman*, ao configurar a síntese formativa na relação entre a interioridade subjetiva e os conteúdos da vida, conferindo maior efetividade entre alma e mundo, é o ponto de fusão épica da forma romanesca, segundo o filósofo húngaro.

Diante do que foi exposto até aqui, a nossa posição é a de que a apropriação do romance de Goethe é o registro substancial para situar o romance como expressão madura do “espírito do tempo”, tendo condições de revelar por meio da forma conteúdos essenciais da vida, a experiência formativa que tende a iluminar não somente as fraquezas e limites na disposição da alma em atuar sobre o mundo objetivo, mas também o caráter não essencial e decadente dessa vida.

Referências

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

KELLER, Ernst. **Der Junge Lukács. Antibürger und Wesentliches Leben**: Literatur- und Kulturkritik 1902 – 1915. Frankfurt am Main: Sandler, 1984.

LUKÁCS, Georg. “Ästhetische Kultur”. In: BENSELER, Frank; JUNG, Werner. **Lukács 1996**: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang, 1996.

_____. **A Teoria do Romance**. Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2009.

_____. Die Theorie des Romans. In: BENSELER, Frank; Dannemann, Rüdiger (ed.). **Georg Lukács – Werkauswahl in Einzelbänden**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009. v. 2.

_____. **A Alma e as Formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A Crítica Literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 241 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NOVALIS. “Das Allgemeine Brouillon”, n. 857. In: Werke, Tagebücher und Briefe. Munique: Carl Hanser, 1978, p. 675, v. II.

SCHLEGEL, Friedrich. “Philosophische Lehrjahre”. In: BEHLER, Ernst. **Kritische Ausgabe**. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958.

_____. **O Dialeto dos Fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

VOLOUBUEF, Karin. **Frestas e Arestas: a Prosa de Ficção na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

A Música em Hegel e Adorno: o Problema do Significado do Conteúdo Musical

Pablo de Morais¹

A partir da leitura dos textos hegelianos referentes à música, à Forma de arte Romântica (HEGEL, 2002, 2014), ao espírito subjetivo (HEGEL, 1995) e ao som (HEGEL, 1997), e do ensaio “Schoenberg e o Progresso” (ADORNO, 2011), o objetivo geral é expor os indícios a partir dos quais pretende-se demonstrar, *em etapa posterior*, que aquilo que G. W. F. Hegel, no contexto do estilo musical weberiano e da música instrumental, apreende como *rompimento entre forma musical e Conteúdo espiritual* ou como *esgotamento da forma musical* no interior do sistema das artes, para T. W. Adorno tem o sentido de revelar o conteúdo musical, especialmente no âmbito das composições dodecafônicas de A. Schoenberg, como “relato documental” da polarização entre “angústia” e “*schock* traumático” associada à experiência da solidão. Os indícios investigados neste trabalho discorrem, nomeadamente, acerca do tratamento e do significado que cada autor atribui ao objeto musical, pondo-os lado a lado. Os resultados obtidos com a presente investigação preliminar permitem afirmar, de antemão, que os dois autores apreenderam uma relação imediata entre música e subjetividade articulando cate-

¹Doutorando em filosofia no departamento de filosofia da FFLCH-USP, sob orientação do prof. Dr. Oliver Tolle. É bolsista do CNPq. E-mail: pablo.morais@usp.br.

gorias gestadas no interior dos domínios da antropologia, da fenomenologia e da psicologia, ainda que tais domínios apresentem sentidos diversos para cada autor. Chama a atenção, entretanto, o modo como a reflexão adorni-ana apropria-se da dialética hegeliana reavivando-a em seu próprio contexto histórico a fim de tratar do objeto musical, mas expondo a condição da subjetividade segundo uma conotação diferente daquela pretendida por Hegel, o que traz implicações no que se refere ao sentido atribuído por Adorno à música.

A fim de contemplar a exposição dos indícios que permitirão determinar aquilo que Hegel apreende como rompimento entre forma e conteúdo na música, realiza-se, na primeira etapa desta exposição, um delineamento do tratamento e do significado atribuídos pelo filósofo à música. Esse delineamento revela o modo como Hegel articula o significado da música à atividade subjetiva através do desenvolvimento da relação entre sentimento e conteúdo [*Inhalt*] musical, apreendendo o sentimento como o campo onde a música, sem desvincular-se da atividade do entendimento associada a sua estruturação formal, opera manifestando o espírito como vivificação do Conteúdo [*Gehalt*] espiritual na interioridade subjetiva. A apreensão dessa relação passa, em primeiro lugar, pela observação do tratamento do conteúdo musical do ponto de vista da consideração da música enquanto arte particular, passando-se, em segundo lugar, ao problema da identificação e da dissociação entre forma e conteúdo na música observando-o do ponto de vista do universal, enquanto arte inserida no âmbito da Forma de arte Romântica da época moderna.

Na segunda etapa desta exposição, trata-se do delineamento do tratamento e do significado atribuídos por Adorno à música, a fim de determinar os aspectos que o levam a apreender o conteúdo musical como relato documental da polarização entre “angústia” e “*schock* traumático” associada à experiência contemporânea da solidão. Nesse sentido, trata-se de observar o modo como Adorno distingue, através da análise do esfacelamento da relação entre forma e conteúdo impulsionado pelo aprofundamento no de-

envolvimento formal das obras musicais instrumentais do século XIX e seus desdobramentos até o advento da Música Nova, uma dimensão cognitiva e comunicativa específica fundamentada no caráter indeterminado da música. Através dessa dimensão a música, especialmente a dodecafônica, torna-se apta a revelar as contradições da experiência moderna e contemporânea vinculadas à natureza da liberdade, à fragmentação social e à perda da substância espiritual, ao mesmo tempo em que ela a imbui de um caráter crítico frente à “repressão política”, à “indústria cultural” e à dialética hegeliana.

O Problema da Música em Hegel: a Relação entre o Espírito Subjetivo e a Música

O fundamento das reflexões de Hegel acerca da música é desenvolvido no âmbito da filosofia do espírito subjetivo. Ou seja, o espírito subjetivo é a *unidade constitutiva* que fornece o *fundamento especulativo* a partir do qual opera a funcionalidade da razão musical. Nessa relação entre música e espírito subjetivo, destaca-se a ênfase atribuída por Hegel, no capítulo sobre a música dos *Cursos de Estética*, ao âmbito dos sentimentos como dimensão de manifestação do Conteúdo na música, enquanto *vivificação* do Conteúdo espiritual na interioridade subjetiva. Por outro lado, a relação entre música e espírito subjetivo também está dada do ponto de vista dos processos de depuração do elemento material sonoro e de elaboração do aspecto formal da música associados à atividade do entendimento. Segundo a relação entre conteúdo e forma, o ressoar desenvolve-se na música em relações sonoras determinadas, para com isso poder elevar os sentimentos “a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente” (HEGEL, 2002, p. 323), a fim de superar a expressão dos sentimentos em sua irrupção natural.

Estabelecendo um diálogo com a tradição e com a atividade musical de sua época,² Hegel fundamenta a progressão da relação entre a forma e o

²O caráter da abordagem de Hegel em relação à música enquanto relação entre entendimento e sentimento constitui uma contribuição ao tema que remete não apenas ao âmbito das discussões

conteúdo musical em seu vínculo com o elemento material sonoro, segundo as categorias constitutivas das figuras do espírito expostas segundo a atividade progressiva do conceito na esfera do espírito subjetivo, as quais são delimitadas, de um ponto de vista esquemático, conforme o seguinte quadro:

Segundo a série necessária de suas figuras, o espírito subjetivo engloba a vida individual primeiramente no âmbito da alma (HEGEL, 1995, §§388-412, pp. 42-181), objeto da antropologia, onde o espírito subjetivo tem a forma da *universalidade abstrata*, referindo-se às qualidades e alterações corporais: a sensação, o sentimento e o hábito. A partir da alma o espírito se eleva progressivamente, avançando desde a limitação da sensação, a qual é assim a primeira determinação da alma, até o sentimento e a conquista do sentimento de si, constituindo-se com isso o campo de manifestação espiritual constitutivo do conteúdo musical.

acerca da estética e da filosofia da arte empreendidas por autores que o precederam, dos quais destacam-se Rousseau, Sulzer, Herder, Kant, F. v. Schlegel, Schelling e Creuzer, mas também ao âmbito da atividade composicional a que Hegel esteve exposto. A esse respeito ressalta-se que a experiência de Hegel não abarcava a totalidade dos desenvolvimentos formais empreendidos pelo romantismo musical no campo da música autônoma instrumental. Dos compositores da renascença, Hegel refere-se, nos *Cursos de Estética*, explicitamente apenas a G. P. da Palestrina, do período barroco, a A. Lotti, F. Durante, G. F. Händel, J. S. Bach, G. B. Pergolesi, C. W. Gluck, e da transição do rococó ao clássico, a J. F. Reichardt, F. J. Haydn e W. A. Mozart. Das referências musicais românticas, são mencionadas apenas óperas de G. Rossini e C. M. v. Weber, sendo o primeiro aquele que melhor se adequa ao caráter classicista da estética musical hegeliana (HEGEL, 2002, p. 333 e p. 340) e o segundo aquele que é identificado ao romantismo musical definido segundo sua força de rompimento com o conteúdo espiritual (HEGEL, 1999, pp. 171-72). Assim, de forma geral, o momento da história da música a que Hegel estava exposto ainda não permitia apreender plenamente a relação entre a atividade subjetiva e a racionalidade das formas musicais, isto é, à época de Hegel, a atividade composicional ainda não havia elevado o discurso tonal ao limite de sua complexificação, de modo que o teor de racionalidade das obras musicais ainda não havia se desenvolvido plenamente. Dessa forma, não sendo ainda possível perceber nitidamente a densidade formal da atividade subjetiva na música vinculada ao tonalismo, a subjetividade associada à atividade musical permanece ainda, na época de Hegel, essencialmente vinculada ao âmbito dos sentimentos, de modo que o aspecto formal da música dificilmente poderia naquele momento adquirir proeminência a ponto de tornar-se o foco principal das problematizações filosóficas.

Em segundo lugar, passa-se ao Eu e à consciência (HEGEL, 1995, §§413-439, pp. 182-209), objeto da fenomenologia do espírito, onde o espírito subjetivo tem a forma da *particularização*, referindo-se ao espírito posto em relação a seus objetos intencionais distintos de si mesmo. Transita-se neste estágio à apreensão de si do espírito como consciência, de tal modo que o espírito deixa de estar difundido no fora-um-do-outro da natureza e passa a se contrapor, como essente para si, à natureza inconsciente da alma, fazendo da natureza seu objeto. Nesse estágio, o espírito assume sucessivamente três formas: a consciência ou certeza sensível, que é o *conhecimento imediato* de dados sensíveis, vistos simplesmente como entidades a serem referidas ou apontadas; a percepção, que é o *conhecimento mediado* de dados sensíveis como coisas com propriedades; e o entendimento, que é o *conhecimento segundo leis determinadas* das coisas como manifestações de forças e aparências, fazendo a transição para a consciência-de-si e a razão. O entendimento, na medida em que é a categoria responsável pela determinação dos objetos segundo leis, associa-se, no caso da música, à estruturação formal musical e suas regras, especialmente aquelas que determinam os âmbitos da ordenação do compasso, da doutrina da harmonia e da organização do desenvolvimento das estruturas musicais.

E em terceiro lugar, passa-se ao âmbito da psicologia (HEGEL, 1995, pp. 210-282, §§440-482), cujo objeto é o espírito considerado em si mesmo, essente para si, onde o espírito subjetivo tem a forma da *singularidade* enquanto pensamento ou inteligência, concretizando-se a unidade entre alma e consciência, a totalidade imediata consciente que abarca sujeito e objeto. Neste âmbito, há em primeiro lugar o *espírito teórico*, no interior do qual desenvolvem-se a intuição, a representação como interiorização e memória, a imaginação e a fantasia, chegando à esfera do pensar. Avança-se, com isso, em segundo lugar, ao *espírito prático* ou vontade livre, composto pelas categorias do sentimento prático, dos impulsos, do arbítrio e da felicidade, as quais conduzem à transição para o espírito objetivo. As categorias da *intuição* – a qual define o âmbito da arte em geral, no caso da música, como

idealização do elemento sonoro – e da *representação* – no interior da qual há a interiorização e a memória, vinculadas à atividade de apreensão da estrutura sonora musical –, associadas às atividades da *imaginação* e da *fantasia*, constituem os fundamentos através dos quais a música pode ser definida como arte. Ou seja, segundo a articulação dessas categorias estabelece-se a unidade entre forma e conteúdo na música, a unidade artística da música enquanto manifestação do Conteúdo espiritual que concilia a profundidade do *sentimento* ao rigor do *entendimento*.

Para aprofundar a compreensão acerca do sentido do tratamento atribuído por Hegel ao sentimento como campo de manifestação do Espírito e do âmbito das regras de elaboração formal da música associadas à atividade do entendimento, destaca-se, a seguir, o sentido da associação entre a música e a interioridade subjetiva dos sentimentos revelada na transição da individualidade à manifestação da interioridade subjetiva segundo a associação entre som musical e sentimento, passando em segundo lugar ao problema da definição da música no interior da Forma Romântica.

A Associação entre a Música e a Interioridade Subjetiva dos Sentimentos: A Transição da Individualidade à Manifestação da Interioridade Produzida do Sujeito segundo a Associação entre Som Musical e Sentimento

Trata-se aqui da relação entre música e subjetividade a partir da consideração do som musical como elemento concretizador da projeção da subjetividade na interioridade. Para apreender o sentido dessa relação, é necessário considerar a temporalidade como elemento que determina o caráter duplamente negativo do som, o qual, por sua vez, delimita a transição da negatividade finita à negatividade infinita e, com isso, da individualidade à interioridade. A transição da individualidade à interioridade marca a concretização da plena identificação entre sujeito e objeto. A partir dessa investigação,

estabelece-se o fundamento que determina o conteúdo musical associado ao som musical, na medida em que este se dá como aquilo que reveste o modo de particularização da interioridade enquanto sentimento, sendo, portanto, constituído pela própria interioridade subjetiva. O sentimento, dessa forma, não é simplesmente apropriado pela música para tornar-se seu conteúdo, mas ele está posto no Eu e indiferenciadamente relacionado à interioridade, constituindo-se, somente a partir disso, como âmbito de manifestação do espírito na música. Mas o elemento da interioridade não apenas constitui o campo onde se manifesta o Conteúdo espiritual da música vinculado à alma, sendo também o elemento que *sustenta a forma* como *comunicação organizada* definida segundo a atividade do *entendimento*. Ou seja, na consideração do som enquanto produzido pela interioridade e submetido a um processo de depuração que o identificará como som musical, temos não apenas sua adequação do ponto de vista exclusivo do conteúdo enquanto sentimento, mas também do ponto de vista do desdobramento da *invenção espiritual* associado à atividade normativa do entendimento.

No que se refere à descrição da transição entre a individualidade e a interioridade, temos, em primeiro lugar o sentido do caráter duplamente negativo do som explicitado segundo o ponto de vista da *Filosofia da Natureza* na seção referente à definição do som segundo a física (HEGEL, 1997, §300). O som, como *sensação*, é a vibração de um corpo no espaço que atinge o corpo do ouvido interno identificado à individualidade abstrata, que em sua vibração nega a *persistência* material do corpo vibrante, realizando, dessa forma, “a passagem da espacialidade material para a temporalidade material”. (HEGEL, 1997, §300, p. 182). Ou seja, o sentido da audição enquanto individualidade abstrata, na medida em que é sensibilizado pela vibração, põe na *temporalidade* material a espacialidade material identificada ao corpo vibrante ao apreender o *desaparecer imediato* de sua *objetividade exterior* constantemente renovada, isto é, posta reiteradamente em vibração. Isso significa que o sentido da audição apreende a *idealidade* como mudança da espacialidade material à temporalidade material, sendo o elemento sonoro presente

nessa relação, por seu lado, uma *idealidade* que é posta enquanto *alteração* presente na atividade duplamente negativa enquanto negar do *consistir* fora-um-do-outro das partes materiais e *restabelecer* do ser-fora-um-do-outro e da coesão dessas partes materiais, dessa forma, o elemento sonoro é uma idealidade definida enquanto “estremecer interior do corpo em si mesmo” ou “troca das determinações” que se “suprassumem umas às outras”. (HEGEL, 1997, §299, p. 181).

E, com isso, a individualidade abstrata, enquanto ouvido interno posto em movimento e, com isso, identificada à sensação sonora enquanto negação do corpo vibrante na apreensão do seu desaparecer imediato, constitui o *Eu* ou a *mesmidade* sem outro conteúdo que o próprio Eu, já que “a interioridade do objeto”, isto é, do som, “está plenamente identificada à interioridade do sujeito”. (ESPIÑA, 1996, p. 249). Segundo essa identificação o som se evidencia “como tempo do movimento na coerência” (HEGEL, 1997, p. 183), o que significa que o som por si mesmo é “o Si da individualidade”. Se, por um lado, matéria e forma pertencem à individualidade e ao âmbito da negatividade finita, o som, por outro lado, é a *forma total* “que se dá a conhecer no tempo” e que está identificada à negatividade infinita, e que assim pertence à *individualidade total* ou interioridade, a qual é a alma posta em um com o material sonoro na medida em que o domina “como um tranquilo subsistir”. (HEGEL, 1997, §300, pp. 183-84). Nessa transição entre a matéria imóvel e a matéria posta em movimento pela vibração sonora, a temporalidade, elemento que determina o caráter duplamente negativo do som, aparece como aquilo que delimita a transição da *individualidade* à *interioridade* na medida em que determina a transição da pura *negatividade finita* como negação da espacialidade associada ao ressoar exterior do som – ainda que se preserve, mas não mais como corpo para si mesmo subsistente, a objetividade material do corpo elástico que vibra – à *negatividade infinita* como negação do som em relação a si mesmo na medida em que este se aniquila em sua própria exteriorização e, posteriormente, já no âmbito musical, como negação

do som segundo a necessidade da sucessão dos sons musicais submetidos às convenções tonais e em plena associação à atividade da alma.

Assim, no primeiro momento temos a *individualidade abstrata*, que na atividade associada à sensação sonora define-se como Eu vazio, o qual, em sua atividade, realiza a *individualidade total* ou interioridade enquanto alma posta em unidade com o material sonoro. A unidade subjetiva que o sujeito alcança no pôr da interioridade, na medida em que é uma negação da espacialidade, é uma *unidade negativa*, isto é, é o Eu constituído como movimento vazio e contínuo de oposição e superação do outro. A partir disso, transita-se à superação da individualidade através da *determinação do som* enquanto este é *percebido*, pois o som percebido é a manifestação da *interioridade produzida* do sujeito. Isso significa que a *determinação* da existência física do fenômeno sonoro está dada na medida em que o som é *percebido* como um acontecimento *exterior* que mediante a audição ocorre como um acontecimento *no sujeito*, isto é, como exterioridade imediatamente subjetiva, de modo que o som percebido pela audição se torna a *manifestação da interioridade* como *interioridade produzida*. Ou seja, “no ouvido o objeto deixa de ser uma coisa” (HEGEL, 1997, §358, p. 486) para tornar-se parte constituinte do sujeito que o percebe, isto é, o som torna-se manifestação da interioridade como manifestação “produzida pela interioridade enquanto interioridade”. (HEGEL, 1997, §358, p. 486).

Com isso, o som, agora produzido pela interioridade e plenamente identificado a ela, passa a ser submetido a um processo de depuração que o identificará como *som musical*. Nesse sentido, Hegel explicita o sentido da associação entre a depuração do material sonoro e a manifestação espiritual no âmbito do sentimento como conteúdo da música ao afirmar que não se pode simplesmente retomar a expressão dos sentimentos em sua “irrupção natural”, mas deve-se primeiramente desenvolver o ressoar em relações sonoras determinadas, para com isso poder elevar os sentimentos “a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente”. (HEGEL, 2002, p. 323). O som musical, diferentemente do som não musical e abstrato,

ressoa na interioridade subjetiva enquanto *alma*, comovendo-a e pondo-a em movimento em sua *subjetividade ideal* como “atividade viva do sentimento”.

O som musical proporciona, dessa forma, a interiorização imediata de impressões, fazendo com que a profundidade interior substancial do conteúdo penetre na interioridade. Isso significa que o conteúdo musical associado ao som musical, na medida em que o som musical se dá como aquilo que reveste o modo de particularização da interioridade enquanto sentimento, é constituído pela própria interioridade subjetiva. A dupla negação no tempo liberta a “alma do som” da espacialidade material, fazendo o som penetrar imediatamente no ânimo e conduzi-lo através das diferenças qualitativas inerentes ao “fluxo contínuo da ressonância” em seu movimento temporal. O conteúdo musical se identifica com o sentimento em decorrência dessa vinculação íntima com a atividade “viva e livre” da interioridade da alma, estabelecendo-se, com isso, a associação entre as representações do sentimento já expressas por si mesmas na consciência – isto é, já plenamente imbuídas de atividade espiritual – e os sons musicais. O sentimento, portanto, não é simplesmente apropriado pela música para tornar-se seu conteúdo, pois ele está *posto no Eu e indiferenciadamente relacionado* à interioridade, constituindo-se somente a partir disso como âmbito de manifestação do espírito na música. Não se trata aqui, portanto, de atribuir ao sentimento enquanto conteúdo musical a conotação de uma intuição originária, mas sim de demonstrá-lo como conteúdo espiritual concreto. O conteúdo sentimental é espiritual e determinado, sendo historicamente derivado da cultura coletiva e formado como hábito a fim de atender às necessidades espirituais, não sendo, portanto, arbitrário ou determinado já em sua origem. A arte, na medida em que exerce o papel de atividade espiritual que historicamente leva à superação do estado primordial de “selvageria”, forma a experiência do sentimento como cultura através dos deslocamentos das dinâmicas da relação entre sujeito e objeto.

Entretanto, a interioridade não apenas constitui o campo onde se manifesta o Conteúdo espiritual na música vinculado à alma, mas é também o elemento que *sustenta a forma como comunicação organizada* definida se-

gundo a atividade do *entendimento*. Ou seja, na consideração do som enquanto produzido pela interioridade e submetido a um processo de depuração que o identificará como som musical, temos não apenas sua adequação do ponto de vista exclusivo do conteúdo enquanto sentimento, mas também o desdobramento da *invenção espiritual* ou da *configuração inventiva* da Forma associado à atividade normativa do entendimento, que se mostra no desenvolvimento de relações quantitativas segundo critérios de regularidade e simetria.³

Define-se, assim, a tarefa atribuída à música no interior do sistema das artes, isto é, a tarefa de deixar ressoar a maneira como a *subjetividade abstrata* move-se em si mesma a partir da *subjetividade ideal*, ou seja, fazer com que, através do som, a *individualidade* apreenda a si mesma como *interioridade* ou *atividade ideal interior*, proporcionando o auto reconhecimento do espírito através da eliminação da distinção radical entre sujeito e objeto sonoro. Assim, se no primeiro momento a inteligibilidade é constituída no nível da sensação, onde o material sonoro, como meio de interiorização abstrata, é o meio imediato da sensação indeterminada que ainda não pôde progredir para uma determinação sólida nela mesma, cabe à música, no segundo momento,

³Nesse sentido, pode haver casos em que em uma obra musical o aprofundamento na atividade formal do entendimento leva ao prevalectimento ou à autonomização da forma em relação ao conteúdo, o que faz com que a música adquira um “caráter arquitetônico”, especialmente em obras instrumentais. Nesses casos, entretanto, a música se mostra incapaz de estabelecer a plena identificação entre forma e conteúdo, limitando-se ao desenvolvimento formal, enfatizando-se, por exemplo, o âmbito da *harmonia*, o qual estabelece leis baseadas em relações quantitativas com o intuito de ordenar a disposição das diferentes frequências e alturas, ou o âmbito do *ritmo*, referente à ordenação dos sons segundo as leis da acentuação métrica. Essa desvinculação entre forma e conteúdo ocorre na medida em que tal relação é *acolhida* e *ultrapassada* na interioridade, de modo que há tanto a perspectiva de ultrapassamento do conteúdo em relação à forma, quando observamos a música segundo seu esgotamento conceitual no interior do sistema das artes, quanto a perspectiva de ultrapassamento da forma em relação ao conteúdo quando observamos a música segundo a ênfase e o aprofundamento nos aspectos técnico-formais desenvolvidos principalmente a partir do século XIX. A especificidade da relação e do rompimento entre forma e conteúdo na música insere-se no contexto das discussões acerca da Forma de arte Romântica, as quais serão investigadas nas próximas seções deste trabalho.

avançar para a expressão do ressoar e do desaparecer, “formando o ponto médio da subjetividade na arte, o ponto de transição da abstração sensitiva à abstração mental”, pelo qual o ideal musical mostra-se como “uma transição entre natureza e cultura, entre o não semântico e o semântico”. (BONDS, 2014, p. 130).

A Forma de Arte Romântica da Época Moderna: a Arte Enquanto Reconciliação entre Espírito e Mundo e sua Relação à Subjetividade Ideal

Para entender o problema da identificação e dissociação entre forma e conteúdo na música, é necessário observar a música não apenas do ponto de vista particular, mas também segundo um quadro mais amplo, considerando seu lugar e função no interior do sistema das artes, enquanto arte associada à Forma de arte Romântica da época moderna. Um dos aspectos fundamentais para que se possa apreender o significado da música segundo essa perspectiva, é o delineamento da interioridade que está em unidade com a música, enquanto interioridade caracterizada por possuir uma envergadura que transcende as determinações finitas, o que permitirá entender o papel da música como “elevação” na modernidade, assim como seu limite enquanto arte. A música concentra-se no som empregando-o como elemento concretizador da projeção da subjetividade na interioridade, conduzindo, com isso, ao abandono definitivo da espacialidade em detrimento da temporalidade na progressão do sistema das artes, sendo, portanto, o momento do para-si⁴

⁴A música constitui, como momento do conceito ideal, a *essência*, ou seja, a transição dialética entre *ser* e *conceito*, entre o ser-em-si da pintura e o ser-em-si-para-si da poesia, sendo, dessa forma, uma arte fundamentalmente marcada pela dupla negatividade do caráter dialético. Se na pintura o espaço mantém-se na separação indiferente, na música, por outro lado, o espaço é idealizado como unidade pontual concreta na medida em que a frequência sonora existe como idealidade da espacialidade em movimento, isto é, como idealidade da vibração do material em si mesmo. “O processo da animação sonora se move na dimensão temporal, onde a vibração do corpo que produz

no interior da Forma de arte Romântica. Nesse sentido, a música adquire o sentido de ser a afirmação da interioridade moderna através de sua projeção no elemento sonoro, caracterizado como elemento de grande suscetibilidade à ação e expressão subjetiva. Por outro lado, segundo essa perspectiva ampla, a música aparece atrelada ao problema moderno da inadequação entre a Ideia e sua configuração, dado como aprofundamento e retenção das contraposições. A cisão conduz à necessidade de superação e reconciliação enquanto determinação autônoma do ideal na forma da subjetividade identificada ao *pensamento*, o qual, dessa forma, a partir da época moderna, passa a constituir o âmbito crucial das atividades humanas. Com isso, entretanto, impõe-se ao artista, enquanto subjetividade produtora pensada em sentido amplo, a tarefa de definir o modo como o ideal pode ainda intervir no exterior.

Em sua origem, a Forma de arte Romântica, advindo desde “a unificação corporal presente na arte plástica grega” (HEGEL, 2014, p. 262), “é caracterizada por uma elevação do espírito a si mesmo”, de tal modo que o ideal da arte se divide em exterior e interior, levando, assim, à “conquista da interioridade absoluta como infinitude e liberdade”. (HEGEL, 2014, p. 262).⁵

a nota [musical] corresponde à negatividade sensorial que é ao mesmo tempo em que *não é*, e que em seu não-ser já produz seu ser novamente, fazendo surgir “da auto-negação incessante da vibração aquilo que é negado”. (BONDS, 2014. p. 130). Ou seja, o movimento do corpo vibrante “envolve um padrão de presença e auto-negação que precisa ser apreendido como unidade caso o fenômeno deva existir enquanto tal”, por outro lado, uma nota musical apenas pode se constituir na medida em que cada vibração surge como negação da anterior ao mesmo tempo em que mantém conexão com esta, isto é, “a nota musical” é “a instância temporal da incompatibilidade material, segundo a qual cada oscilação exclui as outras ao mesmo tempo em que se torna inteligível apenas como parte de um todo estruturado”. (BONDS, 2014. p. 130).

⁵O sistema das artes articula-se segundo processos de desenvolvimento e declínio das artes particulares e das três Formas históricas de arte em correspondência às experiências de conhecimento referentes aos três modos fundamentais em que consciência e mundo estabelecem relação, segundo a determinação lógica da necessidade racional da trajetória do espírito. Nesse sentido, o divino enquanto verdade intrínseca da arte revela-se segundo uma progressão histórica que vai da relação direta ao afastamento em relação à imobilidade material, o que está identificado ao desenvolvimento e declínio histórico das artes particulares segundo uma progressão onde as formas de arte mais ligadas ao sensível (arquitetura e escultura) cedem lugar às formas de arte que se encaminham

Ou seja, a partir da Forma Romântica a unidade entre o divino e a natureza humana, que fundamentava a arte clássica, é elevada de sua *imediatez* ao *saber da unidade*, o que implica na identificação da Forma Romântica ao Cristianismo, onde o saber da unidade é integrado ao discurso simbólico religioso, levando, dessa forma, à superação da imaginação artística pela interioridade espiritual, isto é, à superação da arte enquanto forma mais apta para conduzir “à serenidade e à satisfação do ideal”. (HEGEL, 1999, p. 170).

Mas com o início da época moderna, a Forma Romântica passa a identificar-se a um processo de inadequação entre a Ideia e sua configuração, o que, no âmbito da arte, implica na subtração do divino em relação à exterioridade, a qual aparece agora apenas “como contingente quanto à sua significação”. (HEGEL, 1995, §562, pp. 343-44). Dessa forma, se na tragédia antiga o herói trágico submetido ao destino se recolhe em seu ânimo “ao simples estar consigo” (HEGEL, 1999, p. 170), com o advento da Forma de arte Romântica moderna, prossegue-se ao dilaceramento e à dissonância do interior, aos desdobramentos voltados ao aprofundamento e à retenção das contraposições representadas nas obras de arte. “Nesta insistência na cisão [...] perde-se a serenidade do ideal.” (HEGEL, 1999, p. 170). O espírito, que assim é expandido em suas particularidades, “sai de seu repouso e defronta-se consigo mesmo em meio à oposição ao mundano confuso e, nesta dissociação [*Zerspaltung*], também não consegue mais subtrair-se ao infortúnio e à desgraça do finito”. (HEGEL, 1999, p. 188). Mas na medida em que a particularidade do ideal entra nessa relação com o exterior, introduzindo-se “num mundo que, em vez de expor a concordância livre e ideal do conceito e de sua realidade em si mesma, mostra antes uma existência que pura e simplesmente não é como deve ser” (HEGEL, 1999, p. 188), estabelece-se a

para sua negação gradativa (pintura, música e poesia). Dessa forma, o sistema das artes é constituído segundo a atividade conceitual que determina os modos de estabelecer a relação entre forma e conteúdo em associação à especificidade do material concreto empregado por cada arte particular, desenvolvendo-se como movimento espiritual de revelação sensível da verdade em sua progressiva subjetivação até sua superação.

necessidade de superação e reconciliação. A concretização da reconciliação na época moderna está fundamentalmente atrelada à forma da subjetividade no modo do pensar, que a universalidade substancial deve possuir a fim de que tal adequação se concretize. Ou seja, o pensamento é, na modernidade, o modo como aparece a identidade entre a universalidade substancial e a forma da subjetividade, já que ele é subjetivo ao mesmo tempo em que “tem a universalidade como produto de sua verdadeira atividade”. (HEGEL, 1999, p. 190).

O estado do mundo moderno, entretanto, é o *prosaico*, isto é, constitui-se como uma objetividade dada enquanto “relações estabelecidas já existentes” (HEGEL, 1999, p. 202) em um mundo onde “o conceito ético, a justiça e sua liberdade racional já se elaboraram e se resguardaram na Forma de uma ordem legal”, constituindo-se como um modo de existência que “está presente no exterior como necessidade em si mesma imóvel, sem depender da individualidade e da subjetividade particulares do ânimo e do caráter”. (HEGEL, 1999, p. 191). Isso significa que no modo de existência da modernidade cada indivíduo singular pertence “a uma ordem subsistente da sociedade (...) apenas como um membro limitado dela” (HEGEL, 1999, p. 203) e não como uma forma viva autônoma. O indivíduo moderno só pode agir na medida em que *se envolve* com a sociedade, sendo o interesse por tal envolvimento, “assim como o Conteúdo de seus fins e atividades, [...] infinitamente particular”. (HEGEL, 1999, p. 203). Dessa forma, em tal mundo, as áreas onde ainda resta espaço livre para decisões particulares autônomas são poucas, de modo que os ideais ficam limitados a esferas muito restritas e mesmo a estes ideais “falta o Conteúdo mais profundo”. (HEGEL, 1999, p. 202). Perdura, entretanto, a necessidade de uma totalidade individual efetiva e autônoma, a qual só pode constituir-se na modernidade através da “reconstrução da autonomia individual” (HEGEL, 1999, p. 203), explorando o conteúdo que “aparece nos indivíduos e em sua subjetividade interior, em sua moralidade etc.”. (HEGEL, 1999, p. 202). Isso significa que na época moderna, as determinidades vinculam-se ao ideal em sua *autonomia*, exigindo-se “do estado universal do

mundo que ele apareça na Forma da autonomia para poder acolher em si mesmo a forma do ideal”. (HEGEL, 1999, pp. 189-90).

Essa reconstrução da autonomia individual depende, na medida em que na modernidade a “individualidade particular em sua naturalidade e forma e em sua ação e realização práticas não está em sintonia com a universalidade dos pensamentos” (HEGEL, 1999, p. 190), da determinidade exterior associada ao sentido de elevação da arte na modernidade, pois nesta época a arte adquire o sentido de ser uma “potência espiritual” que enquanto tal “deve elevar-nos para além do conjunto da esfera das necessidades, da urgência e da dependência, e nos libertar do entendimento e da espirituosidade que o ser humano está acostumado a esbanjar neste campo” (HEGEL, 1999, p. 249) especialmente a partir da modernidade. Mas, na medida em que o universal do pensamento, que constitui a forma que a substancialidade universal deve assumir na modernidade a fim de concretizar a conciliação entre sujeito e objeto, “não pertence à arte em sua beleza” (HEGEL, 1999, p. 190), para que a representação artística da reconciliação se efetive, torna-se antes necessário inquirir acerca das determinidades nas quais o ideal pode penetrar na época moderna, isto é, definir se tais determinidades contêm “imediatamente por si mesmas a idealidade” ou se “podem, em maior ou menor grau, tornar-se aptas para ela”. (HEGEL, 1999, p. 188).

A representação do ideal na modernidade pode em um primeiro momento parecer indicar que a arte deve romper com o mundo do prosaico e voltar-se ao ensimesmamento da subjetividade isolada, voltando-se à “atividade espiritual a partir do interior”. (HEGEL, 1999, p. 288). Entretanto, para poder permanecer consigo mesma, a subjetividade deve ao mesmo tempo possuir uma existência concreta exterior. Isto é, na exclusão mútua entre, de um lado, a subjetividade, que constitui uma totalidade fechada contra o exterior, e, de outro lado, o mundo exterior enquanto todo conectado em si mesmo e acabado de modo consequente, esses dois lados estão também em relação essencial. Isso não significa que o artista deva “ir atrás da objetividade meramente exterior, para a qual *falta a substância plena do conteúdo*” (HEGEL,

1999, p. 288), mas que ele deve considerar a amplitude das *relações* e *complicações* no exterior e no relativo, pelas quais “o ideal intervém de modo imediato na realidade (...), no cotidiano da efetividade” (WERLE, 2013, p. 105), elaborando o “em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira” (HEGEL, 1999, p. 288), isto é, para a relação essencial pela qual sujeito e objeto constituem “a efetividade concreta, cuja exposição fornece o conteúdo do ideal” (HEGEL, 1999, p. 250) na época moderna. Por outro lado, nessa relação, a subjetividade não pode ser tomada de forma unilateral e abstrata como determinação exclusiva para a verdade da obra de arte moderna, mas enquanto âmbito da manifestação criativa do gênio e da recepção do espectador enquanto fruição pelo sentimento e pela imaginação. Isso significa que a subjetividade unilateral e abstrata é minimizada em detrimento da história da arte e da manifestação do espírito em suas figuras mais elevadas, por mais que ainda “pertencam ao ideal, a liberdade e a autonomia da subjetividade”. (HEGEL, 1999, p. 191). Ou seja, a subjetividade romântica associada à época moderna é definida em um sentido amplo, “como resultado de uma decantação do processo histórico”, o qual conduz a subjetividade unilateral e abstrata à subjetividade ideal, livre e produtora, que “traz em si mesma a determinidade de agir, de se mover e ser ativa em geral na medida em que deve executar e realizar o que está nela” (HEGEL, 1999, p. 189), dotada, portanto, de uma “envergadura que transcende toda e qualquer determinação finita”. (WERLE, 2015, p. 100).⁶

⁶Nesse sentido, pode-se dizer, segundo essa caracterização geral, que na Forma Romântica moderna a relação entre conteúdo e forma adquire um caráter fundamentalmente musical. Sintomático dessa caracterização é o fato de que, para Hegel, a música é uma arte que só pode alcançar seu pleno desenvolvimento com o advento da subjetividade moderna, “momento em que a filosofia, a cultura e a religião modernas se voltam para o interior e a intimidade, e afirmam o princípio da interioridade como o critério de verdade”. (WERLE, 2015, p. 97). Nesse sentido, a música é a arte que possibilita dar vazão à interioridade moderna, permitindo que ela “se afirme segundo sua natureza mais própria” enquanto “negatividade infinita e ilimitada” (WERLE, 2015, p. 100), o que por outro lado também conduz a música a um esforço para ultrapassar a si própria, revelando com isso seus próprios limites no interior do sistema das artes.

Interessa, dessa forma, no que se refere à música em sua associação à experiência subjetiva da modernidade enquanto aprofundamento na esfera do espírito teórico e da *intuição*, observar a amplitude das relações e complicações associadas à música, pelas quais o ideal intervém de modo imediato, isto é, observar a determinidade exterior associada ao sentido de elevação da arte musical na modernidade, conforme procura-se expor na próxima seção.

Os Três Aspectos Referentes à Elaboração da Obra de Arte Moderna em sua Associação à Música

A partir da determinação da relação estabelecida entre sujeito e objeto na modernidade e sua implicação no âmbito das artes, distinguem-se três aspectos referentes à elaboração das obras de arte, a serem considerados em sua associação à música:

Primeiramente, há a exterioridade completamente abstrata como espaço, tempo, forma, cor e som, “que por si necessita de uma Forma adequada à arte” (HEGEL, 1999, p. 250), isto é, refere-se aqui à arte enquanto voltada ao *simétrico e exterior*, ao extremo da exterioridade, “onde a unidade em si mesma total do ideal não é (...) capaz de aparecer segundo sua espiritualidade concreta”. (HEGEL, 1999, p. 251). Nessa primeira etapa, a arte apreende o material sensível como elemento exterior a fim de poder concretizar a existência de suas configurações, atingindo, com isso, a unidade entre o ideal e a realidade exterior através da *depuração* do material sensível. Em segundo lugar, trata-se do exterior em sua efetividade concreta, que exige da obra de arte “uma concordância com a subjetividade do interior humano colocado em tal ambiente”. (HEGEL, 1999, p. 250). E em terceiro lugar, temos a *elaboração* da obra de arte moderna como concordância do *ideal* com a sua *realidade exterior*, isto é, a idealidade em que a arte nos oferece os objetos como o nosso próprio interior, assim como a satisfação do produzir individual daí decorrente, a obra de arte enquanto destinada ao “gozo da intuição” de “um público que tem a pretensão de reencontrar-se a si mesmo no objeto

artístico segundo sua verdadeira fé, sentir e representação, e de conseguir entrar em sintonia com os objetos expostos” (HEGEL, 1999, p. 250), passando por uma gradação em três partes: em primeiro lugar, a unidade entre o ideal e a realidade exterior permanece um mero em-si, sendo mantida apenas por “um vínculo secreto e interior”. (HEGEL, 1999, p. 256). Em segundo lugar, na medida em que a espiritualidade concreta e sua individualidade são o ponto de partida e o conteúdo essencial do ideal da arte moderna, a concordância entre o ideal e a existência exterior “deve partir da atividade humana e se exprimir enquanto produzida por meio dela” (HEGEL, 1999, p. 256), constituindo, em terceiro lugar, o “mundo produzido pelo espírito humano”, o qual é “novamente uma totalidade que em sua existência constitui para si uma objetividade” (HEGEL, 1999, p. 256) e em relação ao qual os indivíduos estabelecem uma conexão essencial.

No que se refere à relação entre o primeiro aspecto e os modos de configuração da música em sua exterioridade, atinentes a sua regularidade, simetria e conformidade a leis, temo a constituição do âmbito da teoria musical e suas regras através do trabalho de depuração que transforma o ruído em som apropriado ao uso musical, o qual se apresenta em primeiro lugar como regulação da *duração* do som. Mas a obra de arte ideal deve elevar-se acima desse primeiro aspecto meramente simétrico e exterior, passando, em segundo lugar, à concordância entre o ideal e a existência exterior enquanto *produzida* pela atividade humana: a passagem da exterioridade meramente simétrica e exterior da regulação do som à sua superação se realiza com o *compasso*. Com isso, a indeterminidade inicial do tempo exposta no momento anterior é configurada através da regularidade do compasso em sua determinidade e repetição regular, produzindo o domínio do “progresso ao desmesurado”. (HEGEL, 1999, p. 253). O compasso, com isso, é caracterizado por exercer uma força à qual o ouvinte não pode se subtrair, fazendo

com que ele se sinta impelido a acompanhá-lo por meio da exteriorização de marcações regulares identificadas à sua regularidade.⁷

Mas, para além da ordem regulatória do compasso, a concordância entre o ideal e a existência exterior da regularidade e da simetria enquanto produzida pela atividade humana apresenta-se também no tratamento atribuído à exterioridade do *ressoar dos sons*.⁸ E com isso, adentramos o âmbito da regulação das frequências sonoras que servem de base para a constituição do terceiro aspecto da regularidade e da simetria na música: a *harmonia*, constituída a partir da adequação das frequências ondulatórias que determinam as alturas das notas musicais. Diferentemente da simetria rítmica e da ordenação das frequências, a harmonia “não mais se refere ao que é meramente quantitativo, mas às distinções essencialmente qualitativas, que não mais persistem como meras oposições umas às outras, mas devem ser levadas a uma sintonia”. (HEGEL, 1999, p. 254).⁹

Entretanto, a regularidade do compasso, a purificação do ressoar e a harmonia só nos tocam como subjetividade “abstratamente idêntica consigo

⁷Essa força decorre do fato de que o retorno de intervalos de tempo idênticos segundo a regra determinada do compasso é algo *feito pelo sujeito*, portanto, não é “algo que pertence objetivamente ao som e à sua duração”, já que é “indiferente para o som enquanto tal e para o tempo serem divididos e retomados deste modo regular”. (HEGEL, 1999, p. 253). Dessa forma, a subjetividade está presente na regulação do compasso, pois ao ouvir o compasso o sujeito tem a certeza da igualdade consigo mesmo e de possuir o fundamento dessa igualdade enquanto unidade e igualdade no retorno da multiplicidade.

⁸Exemplo desse tratamento é a atribuição de tensão e comprimento determinados à corda de um instrumento musical para que o som produzido a partir dela seja uma determinidade simples em si mesma, tornando-se *falso* em caso contrário, como quando ao invés de uma vibração pura, ouve-se o esfregar e o raspar. “Esta clareza e pureza livres de toda mistura estranha, em sua determinidade firme, destituída de oscilação, constituem nesta relação meramente sensível a beleza do som, pelo que se distingue do ruído.” (HEGEL, 1999, p. 255).

⁹Exemplo dessa sintonia são os *acordes consonantes* onde a relação entre a fundamental, a terça e a quinta constitui-se como uma relação onde sons essencialmente diferentes “se unem ao mesmo tempo numa unidade, sem permitir que sua determinidade soe como oposição e contradição aguda”. (HEGEL, 1999, p. 254). E em oposição aos acordes consonantes, há os *acordes dissonantes*, que expõem a contradição das diferenças entre as notas musicais, exigindo sua resolução.

mesma”. (HEGEL, 1999, p. 253).¹⁰ Ou seja, a concordância do *ideal* com a sua *realidade exterior* só ocorre com o terceiro aspecto referente à elaboração da obra de arte moderna, isto é, com a idealidade em que a arte nos oferece os objetos como o nosso próprio interior, assim como a satisfação do produzir individual daí decorrente, permitindo o aparecimento da individualidade *livre*, isto é, a individualidade “habituada à natureza e a todas as relações exteriores” (HEGEL, 1999, p. 256) e que exige a supressão do que é indiferente ao conteúdo espiritual. No âmbito musical, a concordância do ideal com sua realidade exterior é concretizada na *melodia*, especialmente em sua associação à poesia através do canto. Através do canto associado à poesia, a totalidade subjetiva interior do *caráter* com seus *estados* e *ações*, e a totalidade objetiva da existência exterior em suas situações e colisões deixam de ser indiferentes uma em relação a outra, estabelecendo agora “uma concordância e uma correspondência recíproca” (HEGEL, 1999, p. 256), a qual revela o divino enquanto subjetividade produtora. Na idealidade formal musical os objetos nos são oferecidos a partir do interior, o qual limita o interesse à abstração da aparência ideal. Dessa forma, o conteúdo não é aqui simplesmente “representado em Formas nas quais ele se nos oferece em sua existência imediata”, mas é representado “enquanto apreendido pelo espírito”, sendo, por conseguinte, também “ampliado e empregado de um outro modo no seio daquelas Formas”, já que a representação “tem em si a determinação do universal e o que dela resulta já adquire desse modo o caráter da universalidade”. (HEGEL, 1999, p. 176). No âmbito da idealidade formal musical os objetos artísticos são oferecidos para o *espírito teórico* enquanto o *cantabile*. Nessa idealidade formal não é o conteúdo que atrai a atenção, mas a *satisfação* do produzir espiritual, de modo que a exposição artístico-musical deve aparecer como natural, mas sem revelar a naturalidade enquanto tal, pois “o poético e ideal em sentido formal é o *fazer* [*Machen*]”,

¹⁰ Não se trata aqui ainda do Conteúdo espiritual, “da alma concreta do sentimento que nos fala pelos sons, do som enquanto som que ressoa no mais íntimo”, mas apenas da “unidade abstrata introduzida pelo sujeito” e “que ressoa na mesma unidade do sujeito”. (HEGEL, 1999, p. 253).

isto é, é a eliminação “da materialidade sensível e das condições exteriores”. (HEGEL, 1999, p. 175).¹¹

A concordância do ideal com a sua realidade exterior na arte romântica moderna define-se na medida em que o sofrimento e a dor atingem “de modo mais profundo o ânimo e o interior [*Innere*] subjetivo do que nos antigos”, mas de modo que nela “também pode vir à exposição uma interioridade [*Innigkeit*] espiritual, uma alegria na resignação, uma beatitude na dor e um encanto no sofrimento, mesmo uma voluptuosidade até o martírio” (HEGEL, 1999, p. 170), constituindo o mundo moderno produzido pelo espírito humano enquanto mundo da arte romântica, o qual é uma totalidade que constitui para si uma objetividade e em relação ao qual os indivíduos estabelecem uma conexão essencial. Assim, se o mundo moderno é o mundo onde o sofrimento e a dor atingem o ânimo e o interior subjetivo do modo mais profundo, temos na arte da “subjetividade produtora e livre” a perspectiva da reconciliação, a qual traz à exposição a interioridade espiritual enquanto expressão do “sorriso através de lágrimas”, isto é, “o estar tranquilizado em si mesmo junto ao martírio e ao sofrimento”, o que por sua vez fornece “o suporte e a liberdade do belo a despeito de todas as dores”. (HEGEL, 1999, pp. 170-71). A esse respeito, se, por um lado, na “música religiosa-séria italiana este prazer e transfiguração da dor perpassam a expressão da lamentação” (HEGEL, 1999, p. 170), por outro lado, nos casos em que riso e choro são abstratamente separados, estes são assim “empregados de modo falso como um motivo para a arte” (HEGEL, 1999, p. 171), como ocorre, por exemplo nas óperas *Franco-Atirador* e *Oberon*, de C. M. v. Weber. Essa separação, portanto, não pode aparecer na obra de arte ideal. O choro como lamentação incontida constitui um desconsolo abstrato e o descontrole do riso, enquanto

¹¹ Com isso, a música tem “a vantagem de ser de maior amplitude” que as outras artes no sentido de apreender o interior ressaltando-o e explicitando-o, sendo, por conseguinte, a sua tarefa no interior do sistema das artes, a de “apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [*Erscheinung*] exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo”. (HEGEL, 1999, p. 176). Especificamente, enquanto conteúdo determinado da representação, o conteúdo musical associa-se ao lírico identificado ao *cantabile*.

mera animação abstrata, faz com que o ideal se perca. O contexto que estimulará os desenvolvimentos da música associada à perspectiva de rompimento entre forma e conteúdo é decorrente do estado de mundo associado ao advento da Forma Romântica moderna e seus desdobramentos. Hegel identifica esse rompimento ao estilo musical weberiano, o qual é associado “ao desenvolvimento de formas de pensamento baseadas na individualização do sujeito na modernidade e na perda da vida em comunidade fundada em crenças religiosas compartilhadas”. (BOWIE, 2007, p. 129). Para Hegel, o canto deve ser o “contentamento e prazer de se perceber a si” (HEGEL, 1999, p. 171), de modo que a expressão enfática da dor ou da alegria não pode constituir música. Ao contrário, “no sofrimento o doce som da lamentação deve perpassar e esclarecer a dor”, isto é, a dor deve ser superada na obra de arte ideal pela “doce melodia” entendida como o “canto em toda arte”. (HEGEL, 1999, pp. 171-72).

O Significado da Música para Adorno

Adorno, no ensaio “Schoenberg e o Progresso” (ADORNO, 2011) distingue na música instrumental do século XIX e em seus desdobramentos até o advento da Música Nova enquanto esfacelamento da relação entre forma e conteúdo impulsionado pelo aprofundamento no desenvolvimento formal, uma dimensão cognitiva e comunicativa específica fundamentada em seu caráter indeterminado, que a torna apta a revelar as contradições da experiência moderna e contemporânea vinculadas à natureza da liberdade, à fragmentação social e à perda da substância espiritual, ao mesmo tempo em que a imbui de um caráter crítico frente à “repressão política”, à “indústria cultural” e à dialética hegeliana.

Para Adorno, a filosofia de Hegel e a música de L. v. Beethoven coincidem na medida em que ambas articulam seus desenvolvimentos a partir do indeterminado integrando contradições e tensões segundo uma dinâmica totalizante que dá significado às partes constitutivas de suas obras. Nesse

sentido, se Hegel inicia a reflexão teórica da Lógica com o momento indeterminado do pensamento a partir do ser, o qual adquire sua plena determinação somente ao final da formação do sistema da ciência, Beethoven, por sua vez, faz uso, especialmente em suas sinfonias e sonatas para piano, de materiais temáticos dotados de “pouco interesse musical intrínseco” (CHUA, 1999, p. 259), mas que adquirem sua identidade e significado na medida em que são gradativamente integrados a novos contextos formais. Adorno apreende essa identificação entre Hegel e Beethoven na medida em que atribui à música uma dimensão cognitiva e comunicativa específica, a qual é viabilizada, fundamentalmente, pelo caráter indeterminado da música instrumental desenvolvida no contexto do romantismo do século XIX. Segundo essa dimensão, a música pode oferecer chaves de compreensão da modernidade e da contemporaneidade articuladas de um modo que a linguagem discursiva e a reflexividade filosófica não podem fazer e que, dessa forma, conforme enfatiza Adorno, revelam uma interpretação da época moderna diversa daquela empreendida segundo a racionalidade progressiva da filosofia de Hegel. A partir dessa perspectiva, Adorno pôde elaborar parte de sua reflexão filosófica baseando-se em análises do objeto musical, isto é, observando o modo como o desenvolvimento histórico das contradições intrínsecas às estruturas musicais expõe as contradições da experiência moderna e contemporânea vinculadas à natureza da liberdade, o que o levou à constatação da contraposição entre a racionalidade progressiva hegeliana e o “curso catastrófico do mundo no qual tal progressão” (BOWIE, 2007, p. 136) deveria ocorrer. Ao mesmo tempo, na medida em que a música proporciona a revelação dessa experiência de contradição, ela também adquire um caráter crítico frente àquilo que Adorno denomina como a “repressão política” e o comprometimento com a “indústria cultural”.

A análise musical da gestação e do desenvolvimento da Música Nova – movimento artístico cujo principal expoente foi A. Schoenberg, responsável pela concepção do dodecafonismo – é o fundamento principal para a interpretação que Adorno elabora acerca da concepção hegeliana referente ao

rompimento com o conteúdo espiritual no âmbito musical. Segundo essa análise, o esfacelamento da relação entre forma e conteúdo na música surge como indicador do sentido de verdade acolhido pela obra musical especialmente a partir da transição da modernidade à contemporaneidade, entendido enquanto revelação da “tensão estrutural intrínseca” (BOWIE, 2007, p. 144) à sociedade. No contexto da estética hegeliana, a tendência ao aprofundamento na tensão estrutural das obras musicais e à ênfase na separação abstrata entre sentimentos contrastantes ou em sua expressão enfática, tendem a anular a adequação entre a forma e o conteúdo espiritual e à violentar os limites artísticos da arte musical, sendo algo sintomático da reflexividade da época moderna, época onde a subjetividade encontra dificuldade para realizar-se belamente nas formas materiais, voltando-se, em sua busca por liberdade, à reflexividade filosófica. Adorno aponta, entretanto, que, nessa busca, a subjetividade experimenta um estado de paralisia ao se deparar com a contradição entre a unidade almejada e o caráter fragmentado que a sociedade gradativamente adquire a partir do século XIX. Segundo essa perspectiva, o sentido da liberdade universal que fundamenta a reflexividade dialética hegeliana, mostra-se, a partir da investigação da experiência histórica delineada pelo objeto musical até o advento do dodecafonismo, como um conceito formal que não pode mais concretizar-se, de modo que a reflexividade dialética, conforme descrita por Adorno, resulta agora apenas na negação de si de uma subjetividade autônoma impotente e alienada perante um mundo inarticulado.

Do ponto de vista da especificidade de suas análises das obras musicais, Adorno deduz o significado da experiência de esfacelamento da relação entre forma e conteúdo a partir da investigação do tratamento atribuído ao material composicional ao longo do processo de aprofundamento formal da música instrumental, isto é, observando-o segundo suas próprias leis de movimento e segundo as mudanças dos filtros históricos a ele aplicados ao longo do processo de expansão do sistema temperado até o esgotamento e a superação do tonalismo com o advento da Música Nova. Segunda tal análise,

evidencia-se que aquilo que conduz à técnica dodecafônica são as próprias tendências históricas do material musical em associação à história social. O esfacelamento da obra musical adquire, dessa forma, o sentido de ser a dissolução da “obra musical tonal fechada”, da obra enquanto unidade entre universal e particular, conduzindo à experiência de anulação do efeito e da conexão da obra em relação ao coletivo social e elevando a elemento central da experiência estética, enquanto verdade e conteúdo das obras, a representação da angústia e da dor de um sujeito psicológico estratificado, disperso nas polarizações das pulsões do inconsciente. Isso significa que a expressão musical, a partir do estabelecimento do dodecafonismo, torna-se um “relato documental” do “movimento corpóreo” do inconsciente polarizado, isto é, da dor “não transfigurada” e polarizada entre “*schock* traumático” e “angústia”. Analogamente a essa polarização da expressão em extremos, há uma polarização da estrutura musical, constituída agora enquanto sucessão de extremos, estabelecendo-se um sistema de contrastes que integra o que não está relacionado, uma totalidade que mantém as diferenças inconciliadas e que é definida segundo movimentos musicais individualizados, negando, com isso, a aparência da obra musical.

Esse caráter individualizado também está presente na exatidão da organização estabelecida pelo sistema de regras dodecafônico no que se refere à ordenação da série, o qual condiciona o uso do material sonoro à regra pela qual nenhuma nota deve retornar antes que a música tenha esgotado todas as outras, eliminando-se, com isso, qualquer nota que não cumpra função melódico-temática na construção do todo – o que atribui à melodia um caráter fechado, compacto e denso – ou harmonia que não esteja legitimada univocamente num determinado ponto. Em decorrência dessa centralidade da ordem serial imposta, o contraponto adquire primazia na composição dodecafônica, pois ele é a *atividade consciente* do pensamento composicional, isto é, a atividade que subtrai “a superposição vertical à cega compulsão das convenções harmônicas” do tonalismo, associada “à arbitrariedade do ‘livre compor’ tradicional”. (ADORNO, 2011, p. 75). O aprofundamento no con-

traponto, entretanto, leva à emancipação da dissonância, a qual, com isso, supera o caráter de “irrupção selvagem” que lhe era atribuído no interior da unidade tonal, isto é, a dissonância torna-se *racional*, pois expõe as relações entre os sons em detrimento do sentido de unidade homogênea associado à harmonia tonal. Com isso, ao associar-se à polarização da expressão, a dissonância converte-se em *organon* técnico da “obra subjetiva” (ADORNO, 2011, p. 54), isto é, constitui-se como estímulo subjetivo à afirmação de si através da expressão documental das pulsões. Ou seja, a emancipação da dissonância fixa e objetifica a expressão, o que implica no estabelecimento de uma relação de submissão do compositor em relação à obra musical, onde o conteúdo expressivo deixa de ser subjetivo e a subjetividade é fixada pela exatidão da obra. Dessa forma, ainda que o sistema de regras dodecafônico tenha sua origem na própria subjetividade, ele se põe positivamente frente ao sujeito como ordem reguladora, determinando a causalidade e a vontade da composição.

O caráter individualizado presente na segmentação da estrutura musical polarizada em extremos e a emancipação da dissonância decorrente da ordem serial aplicada na forma do contraponto leva à anulação da experiência do tempo enquanto desenvolvimento da obra. Com isso, a música dodecafônica fica impossibilitada de reconstituir a necessidade que leva à conciliação entre tema e desenvolvimento conforme ocorria na obra tonal. A impossibilidade de articular desenvolvimentos apresenta ao compositor o problema do sentido da organização musical. Toda a produção de Schoenberg é um esforço composicional no sentido de solucionar esse problema através de uma dinâmica de compensação constante das contrastações extremas e da obrigação paralisadora da série. Nesse sentido, Schoenberg propõe a recuperação do tratamento atribuído ao tema na música tonal – o qual, no caso do dodecafonismo, é a própria melodia identificada à série – através de esquemas formais pré-críticos como o rondó, aproximando-se da forma pré-beethoveniana da variação que gira sem meta. Tomando esses esquemas como elementos fundadores da coerência do desenvolvimento estrutu-

ral, Schoenberg pode conservar o contorno melódico de passagens rítmicas análogas fazendo uso de intervalos parecidos. Schoenberg também recria a aparência da simetria das dinâmicas harmônicas tonais fazendo uso de simetrias rígidas, propondo em cada obra um equilíbrio dialético irrepitível entre expressão e construção. Mas com isso o desenvolvimento melódico dodecafônico, ao escapar à necessidade da exatidão organizacional imposta pela regra dodecafônica, torna-se novamente arbitrário, assim como era no tonalismo. A fim de compensar essa arbitrariedade, Schoenberg se vê impedido a retomar o contraste como recurso de desenvolvimento e a abrir mão do matiz. O resultado é a elaboração de um desenvolvimento obtido ao preço de uma grosseria crescente, especialmente em obras de grande porte.¹²

O processo de dessensibilização e indiferenciação do material tonal, que culmina com o dodecafonismo levando a dissociação até o ponto em que o material se torna indiferente para o compositor, tem o sentido de ser a auto alienação do sujeito em relação à história tonal e à totalidade estética, identificando-se ao discurso expressionista que expõe a universalidade enquanto forma da solidão, enquanto tendência social para a solidão. A impossibilidade de articular a relação entre tema e desenvolvimento tem o sentido de revelar a fixação social nas “formas de hegemonia” e o fim da “sociedade antagonista”. Isso significa que a impossibilidade de desenvolvimento é não apenas sintomática das tendências históricas do próprio material musical, mas também da transformação histórico-social que sobrevém em detrimento das categorias hegelianas da individualidade e da interioridade, levando à abolição da unidade do sujeito, à subjetividade dissociada.

Por outro lado, segundo Adorno, o sujeito também pode emergir e adquirir sentido nos fragmentos em que a linguagem se dissocia, isto é, em

¹²Se “se quer articular formas maiores é necessário recorrer a meios bem mais intensos, a drásticos contrastes das situações, da dinâmica, da escrita, do timbre e, por fim, a invenção dos temas vem relacionar-se estreitamente a qualidades cada vez mais concretas e gráficas”. (ADORNO, 2011, p. 68). A técnica dodecafônica extingue, dessa forma, “a tendência de toda a história da música europeia desde Haydn”, assim como “a composição como tal”. (ADORNO, 2011, p. 85).

sua alienação o sujeito reconquista a autodeterminação de suas intenções, reconquistando sua liberdade na medida em que reconhece a falência da reflexividade dialética. No esquecimento da dessensibilização do material tonal, a subjetividade transcende a coerência e a exatidão da imagem enquanto recordação onipresente de si mesma, levando ao rompimento definitivo com a simbólica da estética clássica. A partir dessa perspectiva da experiência dodecafônica, a obra musical torna-se consciente de si mesma e “se aguça até converter-se em conhecimento” (ADORNO, 2011, p. 101), acolhendo em sua consciência “a contradição em que se encontra com relação à realidade” (ADORNO, 2011, p. 101), na medida em que acolhe a dissociação entre sujeito e objeto, convertendo-se em meio das intenções do sujeito ao mesmo tempo em que mantém a realização estética não resolvida, isto é, conservando a contradição e abandonando “as categorias de juízo” associadas à forma tonal. O resultado é uma obra musical fragmentária que renuncia a si mesma ao mesmo tempo em que submete o compositor e em cujo interior libera-se “o conteúdo crítico” (ADORNO, 2011, p. 101) frente a falência da progressão da razão enquanto unidade histórica e frente ao universal agora identificado à indústria cultural e à repressão política.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesegrund. “Schoenberg e o Progresso”. In: **Filosofia da Nova Música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BONDS, Mark Evan. **Absolute Music: the History of an Idea**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BOWIE, Andrew. **Music, Philosophy, and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BOWMAN, Wayne D. **Philosophical Perspectives on Music**. New York: Oxford University Press, 1998.

CHUA, Daniel K. L. **Absolute Music and the Construction of Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ESPIÑA, Yolanda. **La Razón Musical en Hegel**. Pamplona: Universidad de Navarra, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, volume I: 1999, volume II: 2014 e volume III: 2002.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**. Tradução de Paulo Menezes e Pe. José Machado. São Paulo: Edições Loyola, volume I: *A Ciência da Lógica*, 2012; volume II: *A Filosofia da Natureza*, 1997; e volume III: *A Filosofia do Espírito*, 1995.

WERLE, Marco Aurélio. **A Aparência Sensível da Ideia**: Estudos sobre a Estética de Hegel e a Época de Goethe. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. “Notas sobre a Filosofia da Música”. **Revista Música**. São Paulo. v. 1, n. 15, pp. 91-101, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

A Estrutura Ética do Juízo Estético e sua Ontologização no Primeiro Romantismo Alemão: Schlegel e Novalis à Luz da Terceira Crítica

Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos¹

Esclarecimento do Problema: o Estatuto do Juízo Reflexivo e a Gênese Romântica do Juízo

Não constitui novidade radical afirmar que, para o Kant da Terceira Crítica, o juízo reflexivo, mais especificamente em sua modalidade estética, oferece a vislumbrada ponte capaz de unificar o sensível e o suprassensível e, portanto, os domínios da filosofia teórica e prática, pela articulação do que Kant chama o fundamento suprassensível de Liberdade e Natureza. Para além do próprio Kant, que o afirma explicitamente nas duas introduções à *Kritik der Urteilskraft* (1974b), seria possível citar uma dezena de comentaristas que apenas reafirmam à exaustão o estratégico lugar ocupado pela

¹Mestrando em Komparatistik und vergleichende Literatur em Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, onde pesquisa a teoria literária de Giacomo Leopardi à luz do primeiro-romantismo alemão.

analítica do belo no interior do edifício crítico-transcendental construído pelas três Críticas, a exemplo de Manfred Frank (1989), Andrew Bowie (1997, 2003), Larthomas (1994), Lebrun (2002), Beiser (2002), Costa Lima (2014).

Pois bem, meu objetivo aqui não é, portanto, reafirmar o já sabido, mas tentar entender como a estrutura ética do juízo estético recebe uma leitura ontológica em dois grandes representantes do primeiro romantismo alemão, Schlegel (1973) e Novalis (2016), de tal modo que, de tal ontologização, ergue-se uma perspectiva impensável no próprio Kant, em que a *Sittlichkeit*, a Moralidade, transforma-se em Ética, no sentido levinasiano (LEVINAS, 1971). Tentarei demonstrar aqui como a ontologização do estético em Novalis e Schlegel, materializada no conceito romântico de *Poesie*, não apenas modifica o sentido da *Sittlichkeit* kantiana, fornecendo-lhe ares levinasianos, mas sobretudo unifica o pensar especulativo, que já há algum tempo venho chamando metafísico, na radical unidade de seus momentos ontológico, epistêmico, ético e estético pela elaboração do conceito de *Poesie*. Este, argumentarei, supõe a co-rrespondência como emergência da infinitude nos termos da relação especulativa: no sujeito, no fenômeno e no laço que os une, na elaboração do que chamarei juízo infinito.

O desenvolvimento do juízo infinito, que materializa a identidade estrutural entre o juízo ético e o estético por intermédio da ontologização de ambos, implica, por fim, uma segunda identidade: aquela entre ética e ontologia. Neste passo final reside o último lance especulativo de nossa meditação, que, por razões de espaço e organização textual, deixarei aqui apenas sugerido, à luz da leitura comparada do fragmento 22 de *Blüthenstaub* e do fragmento 20, em que Novalis apresenta a fórmula do *Romantisieren*. Veremos como o juízo estético, cuja estrutura para Kant apenas analogicamente se relaciona ao juízo ético, há de revelar-se para Novalis e Schlegel o *ortus speculativus* de uma gnose ontológica, em que o Ser se desvela pela radical singularidade dos entes, isto é, pela unicidade da configuração de seu aparecer. A unicidade da configuração, veremos, articula o nível estético, enlaçando-o à dignidade, *Würde*, do singular ente, em cuja face o Absoluto se oferece à

gnose. Vejamos, pois, como da cautela transcendental kantiana Schlegel e Novalis deduzem uma tal ousada ontologização do estético pelo conceito de *Poesie*.

Não passarei muito tempo repisando certas informações. Como os estudiosos de Kant sabem, a *Kritik der Urteilskraft* (1974b) possui, para o filósofo, um especial lugar no interior de sua arquetônica, por oferecer, desde o interior das fronteiras transcendentais, uma possível ponte entre os domínios do teórico e do prático, isto é, da natureza pensada em termos de necessidade mecânica cuja cognição compete ao entendimento, *Verstand*, e da liberdade suprassensível pela qual somos seres capazes de realizar o reino dos fins. A análise do juízo reflexivo, *reflektierendes Urteil*, fornece a Kant a chave para tanto, pois ele permite pensar a *Zweckmässigkeit* da natureza em duas modalidades, na modalidade estética e teleológica. Concentrar-me-ei na delicada descrição da estrutura do juízo estético, fornecida na Analítica do Belo [*Analitik des Schönen*] e na Dialética do Juízo Estético [*Dialektik der ästhetischen Urteilskraft*], construída por contínua analogia com o juízo determinante da ação moral. Este passo introduzirá nosso problema.

Há quatro níveis nos quais a dimensão ética do juízo estético se revela: primeiro, por ser desinteressado, distingue-se do mero prazer e da conceitualidade do juízo moral, com o qual entretanto se relaciona; segundo, pela exigência de universalidade que possui é capaz de descrever uma esfera comunicacional; terceiro, por sintetizar sensível e suprassensível, na medida em que o fenômeno sensível atua como símbolo da liberdade suprassensível, no momento mesmo em que as faculdades do conhecimento são postas em livre jogo; por fim e como consequência das três anteriores observações, por trazer à tona o fundamento comum ao teórico e ao prático, de modo a não reduzir o mundo natural a mera totalidade de objetos a serem manipulados e destruídos por uma razão instrumental – caminho que será de fundamental importância à *Naturphilosophie* de Schelling e dos românticos. Ocorre que, em Kant, todos esses três passos são sempre contidos pela cláusula do como-se, *als ob*, que os institui como subjetivos e, portanto, impede toda

leitura ontológica. Vejamos rapidamente como isto ocorre, na Analítica do Belo, desde o ponto de vista das categorias de acordo com as quais o juízo de gosto é pensado.

A Analítica do Belo: a Construção do Raciocínio por Analogia e a Cláusula do *als ob*

Kant inicia sua argumentação pela categoria da qualidade, o que permite a distinção entre o juízo de gosto, como bem estar desinteressado, e o moral e o meramente prazeroso, como bem estares interessados, com validade respectivamente universal e individual. Sendo o prazeroso, *Angenehm*, meramente individual, porque ligado ao meu corpo como parte do mundo natural, não é possível reivindicar para tal prazer universalidade, tampouco eticidade. No bem-estar moral, entretanto, há validade universal e, mais, interesse máximo, pois a ideia do Bem evoca maximamente o interesse em entes livres. Ora, no juízo estético o bem-estar independe da existência do objeto e, portanto, pode ser dito desinteressado. Neste sentido, ele se distingue do prazer individual, interessado na existência do objeto para satisfação de necessidades naturais, e do bem-estar moral, cujo interesse na existência do objeto é sumo, por visar a realização do Bem. Assim, do ponto de vista da categoria da qualidade, a ausência de interesse o distancia de nossa condição de entes naturais, aproximando-nos portanto de nosso destino de entes livres, sem, contudo, possuir o mesmo interesse que, no juízo moral, é fundamental para realização do Bem. Começamos, aqui, a observar a curiosa estrutura do juízo estético, que poderíamos chamar indecisa ou oscilante, na medida em que busca sempre aproximar-se do ético sem, contudo, com ele identificar-se. Neste momento da Analítica do Belo, a união com o teórico ainda não é tematizada de modo explícito, o que ocorrerá com as duas outras categorias: a da quantidade e a da modalidade. Este passo é de suma importância, pois permite ver concretamente o lugar estratégico ocupado pelo juízo estético como mediador entre teórico e prático, ao mesmo tempo em que

revela a estrutura analógica do argumento kantiano, nunca alçado à dimensão ontológica por respeitar as fronteiras transcendentais que a si mesmo impôs. A cláusula do como-se, veremos, é o núcleo duro de todo o argumento kantiano, revelando-se em suas últimas consequências na Dialética do Juízo Estético em que os conceitos de Símbolo e Analogia são explicitamente evocados para explicar a proximidade entre estético e ético, Belo e Bem. Vejamos como isso se ergue, em rápido resumo dos passos kantianos.

Do ponto de vista da categoria da quantidade, o juízo estético é universal, sem ser determinado nem determinar conceitualmente, e o sentimento de prazer é um efeito do livre jogo das faculdades no ajuizar, o que por sua vez fornece um índice de nossa capacidade para conhecer em geral, e, neste sentido, parece indicar uma harmonia entre nós, sujeitos cognoscentes, e a natureza enquanto objeto a ser conhecido. É este o significado do livre jogo das faculdades do conhecimento, o entendimento e a imaginação, residindo aí a importância que Kant dá ao §9, intitulado *Investigação da pergunta: se no juízo de gosto o sentimento do prazer antecede o ajuizamento do objeto, ou se este é anterior àquele* [*Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jener vorhergehe*]: ora, caso o prazer determinasse o juízo de gosto compreendido como livre jogo entre imaginação e entendimento, a liberdade por aí mesmo cessaria, pois teríamos uma determinação causal entre o fenômeno e o jogo. Ao afirmar a precedência do jogo diante do prazer, Kant pode com isso introduzir uma conclusão importantíssima ao seu argumento: o livre jogo é índice de nossa capacidade para conhecer em geral, de modo a sugerir uma harmonia entre sujeito e objeto – exatamente aquilo que a primeira crítica havia destruído.

Do ponto de vista da relação, a causalidade final indica e descreve o juízo belo como possuindo uma estrutura de finalidade sem fim, pois, não sendo conceitual, tal juízo não determina o fim através de um conceito – o que, como já notamos, anularia a liberdade constatada no jogo das faculdades. Ou seja, a análise do belo desde a perspectiva da categoria da quantidade

fornece a ponte para o domínio do teórico, ao sublinhar nosso destino ao conhecer em geral, ao passo que a análise desde a categoria da relação torna possível pensar a ponte para o domínio moral, ao postular a finalidade sem fim e, portanto, explicar o prazer, na categoria da quantidade pensada como disposição universal para o conhecer, como derivado do Fim sugerido a toda criatura racional pela forma mesma do fenômeno belo sobre que se ajuíza. Por fim, a análise conforme a categoria da modalidade sugere que a necessidade, própria de juízos teóricos que produzem asserções de validade necessária por meio de conceitos, é postulada nos juízos estéticos, dado que, nestes, não possuímos conceitos que comprovem a objetividade de nosso sentimento do belo. O chamado *Gemeinsinn* corporifica a síntese apenas postulada de teórico e prático, pois o sentimento de livre jogo e, portanto, de destino ao conhecer é visto como acompanhado da necessária validade universal: ao dizermos do sol que ele é belo, com isso postulamos a necessidade, para todos os seres pensantes, de ver a beleza no sol, embora sejamos incapazes de conceitualmente articular a existência objetiva da beleza no sol, a qual é apenas postulada.

Com isso, nossa capacidade para conhecer a Natureza, portanto para produzir juízos sintéticos verdadeiros, necessários e universais, seria identificada com e explicada pelo nosso destino de seres livres: uma ponte entre o Verdadeiro e o Bem seria estabelecida pela mediação do Belo. Mas é importante notar o tempo verbal que imprimimos ao verbo ser: o futuro do pretérito deixa claro que os tradicionais transcendentais da filosofia grega e medieval – *bonum, verum, pulchrum* –, são mantidos cada um em seu reino, e o juízo estético não oferece nada além da promessa de uma tal união, ao indicar o possível fundamento comum dos reinos teóricos e práticos. Neste sentido, a analítica do belo, em todas as categorias – quantidade, qualidade, modalidade etc. –, vai revelando aquilo que, na Dialética do juízo de estético, se torna claro: a estrutura analógica do estético. Ora, a diferença fundamental entre Kant e os românticos consistirá na transformação do futuro do pretérito em resolutivo presente do indicativo, o que implica em manutenção

ou exclusão do adjetivo *análoga*: em Kant, o juízo estético possui uma estrutura *análoga* ao ético, pois a Universalidade – quantidade – e Necessidade – modalidade – às quais nos convida é como-se fossem as mesmas do juízo determinante cognitivo e moral, assim como o livre jogo das faculdades acionado pela forma do fenômeno fornece o símbolo da liberdade como ideia da razão, com o que se nos torna inteligível as famosas expressões kantianas *finalidade sem fim e normatividade sem norma*. É esta a conclusão revelada pelo importante passo da Dialética do Juízo Estético, que aqui cito para, enfim, passar a tratar da virada ontológica operada pelos românticos. No §59 da *Dialética da Faculdade Estética do Juízo* [*Dialektik der ästhetischen Urteilskraft*], Kant ocupa-se de desdobrar os resultados obtidos na Analítica do Belo, pela análise da beleza como símbolo da moralidade. Cito o famoso e importante trecho:

Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumutet) gefällt es mit einem Anspruche auf jedes andern Beistimmung, wobei sich das Gemüt zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneneindrücke bewußt ist und anderer Wert auch nach einer ähnlichen Maxime ihrer Urteilskraft schätzt. Das ist das Intelligibele, worauf, wie der vorige Paragraph Anzeige tat, der Geschmack hinaussieht, wozu nämlich selbst unsere oberen Erkenntnisvermögen zusammenstimmen, und ohne welches zwischen ihrer Natur, verglichen mit den Ansprüchen, die der Geschmack macht, lauter Widersprüche erwachsen würden. In diesem Vermögen sieht sich die Urteilskraft nicht, wie sonst in empirischer Beurteilung einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen: sie gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehungsvermögens tut; “und sieht sich sowohl wegen dieser innern Möglichkeit im Subjekte, als wegen der äußern Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur auf etwas im Subjekte selbst und außer ihm, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Übersinnlichen, verknüpft ist, bezogen, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekante Art zur Einheit verbunden wird. Wir wollen einige Stücke

dieser Analogie anführen, indem wir zugleich die Verschiedenheit derselben nicht unbemerkt lassen. (KANT, 1974b, p. 297, A.255).

Este passo retoma os resultados da Analítica do Belo e os desenvolve. O juízo de gosto deve ser descrito, conforme Kant, como de validade subjetiva e, contudo, geral. Poder-se-ia caracterizá-lo, paradoxalmente, como um individual-universal. O raciocínio kantiano obedece aos seguintes passos: sendo um juízo subjetivo no qual não há interesse do sujeito pelo objeto sobre que se está ajuizando, não se reduz ele à idiossincrasia do indivíduo nem se submete a um raciocínio prático que visaria concretizar o objeto a fim de satisfazer um desejo [*Begehren*] explicável cientificamente em termos de causalidade mecânica. A ausência do interesse, de um lado, e de sua racionalização em termos de explicação natural, do outro, implicam que um tal juízo é universal, pois não se dá como mera idiossincrasia, e livre, na medida em que escapa ao determinismo do mundo natural, embora seja subjetivo, isto é, não mediado por conceitos. Este *embora* contém toda a chave da argumentação: a subjetividade que marca o juízo estético deve ser lida em uma chave especial, a fim de mantermos a inteligibilidade e coerência do raciocínio kantiano. Ora, o sujeito ajuizante não é, aqui, o Eu empírico, submetido às leis naturais e ao desejo, mas o Eu transcendental e livre, que estruturalmente não aparece, pois não é uma coisa [*Ding*]. Daí por que, como dirá Kant, um tal juízo pode analogicamente compreender-se como moral, pois ao estético e ao ético (*sittlich*) é comum uma estrutura, em que o sentimento de prazer é resultado da Universalidade visada – com a diferença de que, no juízo ético, a razão está interessada na concretização do Bem, ao passo que, do juízo estético, este interesse é ausente.

Por isso, dirá Kant que o belo é símbolo do ético, símbolo aqui tendo o significado de um raciocínio por analogia estrutural. Eis a importância da cláusula do *als-ob*: o símbolo aponta, sem, entretanto, ser constitutivo, isto é, produzir conhecimento por meio de um juízo determinante acerca do objeto do qual dizemos ser belo. O predicado belo, aí, fornece apenas o índice

desde o fenômeno do que, no sujeito, é fundamento de sua eticidade: sua radical liberdade. Ora, com isso desvelam-se os laços estruturais importantes ao raciocínio que vou propor para passarmos aos românticos: a liberdade, por definição numenal e suprassensível, é fundamento da eticidade do sujeito pois o diferencia, enquanto sujeito transcendental, do Eu empírico submetido às leis naturais e mecânicas, cujo agir pragmático se elabora por juízos determinantes a fim de materializar objetos capazes de satisfazer seus desejos; no juízo estético, o belo ativa no sujeito sua liberdade por virtude da ausência de interesse e pelo impulso à universalidade do juízo; portanto, no juízo estético a subjetividade do sujeito corresponde àquilo que, no objeto, aparece como se fosse de sua mesma liberdade fenômeno e apresentação – residindo aí a razão pela qual Kant dirá do símbolo que ele dá a pensar infinitamente. O famoso livre jogo das faculdades, pelo qual emerge o carácter livre do juízo de gosto, pode ser lido como a suposta – e digo aqui suposta por virtude da cláusula do como-se – co-rrespondência entre a natureza numenal do sujeito e aparecer fenomênico do númeno no objeto.

Observe-se que a última asserção é paradoxal e, com efeito, contraditória – isso pelo fato de Kant sempre manter-se no interior das fronteiras transcendentais próprias à Crítica. Eis o ponto: aquilo que em Kant é elaborado no interior da crítica transcendental será, por Novalis e Schlegel, ontologicamente afirmado – se a liberdade é infinita por não ser uma materialidade corpórea passível de determinações mecânicas, esta mesma infinitude marca o sujeito e o objeto na experiência da beleza. Trata-se, pois, do Todo do mundo de que falará Schlegel. A famosa ironia romântica e a poesia transcendental não dizem respeito apenas à consciência da impossível articulação conceitual do Absoluto: é necessário voltar à observação do Schelling maduro, na *Philosophische Einleitung zur Philosophie der Mytologie* (1842/1985), e dizer que, em Kant, Deus só se tornava objeto de impossível cognição pois continuava a ser pensado como substância. Mas onde e qual a razão que nos força a pensar o Absoluto como determinado espaço-temporalmente?

Ora, Fichte fornece o passo decisivo para a posição primeiro-romântica, pois percebe que o Eu transcendental da síntese da apercepção fornecia, já na *Kritik der reinen Vernunft* (1974a), o nexó entre prático e teórico, pois, enquanto tal, este Eu só aparecia pelos efeitos teóricos que causava, notadamente pela unidade das diversas representações, as quais reenviam sempre ao *Eu penso* que “deve acompanhar todas as minhas representações”. Fichte traduzirá isto em termos de *Tathandlung* e *Tatsache*, às quais correspondem, respectivamente, o domínio prático e teórico. Assim, o Eu transcendental, por definição numenal e não fenomênico, constituirá o princípio e fundamento absoluto da filosofia, pensada como *Doutrina da ciência, Wissenschaftslehre*. Ocorre que, e esta é a crítica do Schelling tardio a Fichte, pensando o Eu Absoluto como *Tathandlung*, Fichte entretanto buscava recuperá-lo teoreticamente por meio de juízos determinantes e finitos, transformando o que era pura atividade em uma substância – donde a aporia em que Fichte teria acabado. A observação de Schelling, formulada em toda potência na *Vorlesungen zur Geschichte der neueren Philosophie*, revela o ponto nevrálgico sobre que Novalis e Schlegel construirão a especificidade da metafísica romântica. Márcia Cavalcante Schuback (1998) formulou a bela expressão “materialidade corpórea” para circunscrever a determinação ontológica com que os grandes nomes do pensamento moderno, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant e Fichte, visaram definir o princípio da filosofia, isto é, o Ser. Ao formular perspectiva metafísica robusta o suficiente para evitar a simples compreensão do princípio da filosofia como “materialidade corpórea”, Schuback sugere, pela expressão, que a metafísica tardia de Schelling se deixa caracterizar como a paradoxal tentativa de articular, pelos meios finitos da linguagem, o Infinito. Schuback captura, assim, a posição própria à metafísica do Schelling maduro, descrita apropriadamente como uma ontologia da liberdade, em que o Ser é compreendido como Pessoa (cf. HOLZ, 1970; PAREYSON, 2017; GARCIA, 2007).

A digressão a respeito de Schelling me é útil para descrever o solo em que deitam raízes as especulações de Schlegel e Novalis. Sem poder aqui de-

monstrar com rigor e em detalhes, baste-me observar que, se Schlegel e Novalis elegeram a forma fragmentada e meditativa para elaborar uma reflexão autenticamente metafísica, no Schelling maduro, cuja especificidade colhe seu início no *Freiheitschrift*, o pensar romântico encontra o incansável metafísico do Infinito, que incessantemente buscará a articulação sistemática de uma ontologia da liberdade radical. Neste sentido, a crítica a Kant e a Fichte formulada por Schelling, na *Vorlesungen zur Geschichte der neueren Philosophie* e na *Philosophische Einleitung zur Philosophie der Mythologie* fornece a chave para compreendermos o que venho chamando de ontologização romântica do juízo estético. É que, em Kant como em Fichte, o Absoluto só se apresentava como de impossível articulação conceitual ou como atividade infinita de um Eu a si mesmo elusivo porquanto, em última análise, mantinha-se no quadro da “materialidade corpórea”: trata-se, sempre, de uma articulação finita de algo que, por infinito, ou enuncia a impossibilidade da articulação ou a institui no quadro de uma neurótica contínua superação – de uma *schlechte Unendlichkeit*. O ponto, portanto, não reside em articular finitamente, isto é, por meio de juízo determinante, o Absoluto, mas em tornar paradoxal a relação que, para Kant, punha-se como contraditória, isto é, entre a finitude das formas do pensamento e a infinitude do Absoluto. O resultado é que a única possível articulação do Infinito consistirá na peculiaridade de um juízo a cuja estrutura a infinitude do Absoluto será assimilada, de modo entretanto que, desde a finitude das formas, se torne possível a revelação do Infinito ele mesmo. Se o juízo determinante é finito, por virtude da finitude de seus termos e da própria operação do esquematismo que o torna possível, uma tal paradoxal articulação do Infinito pelo finito residirá em um juízo infinito. A crítica de Schelling a Kant e a Fichte permitem entender, assim, a tarefa própria a Schlegel e a Novalis.

O Juízo Infinito: a Especificidade da Posição Romântica e a Leitura Ontológica do Juízo Estético

Pois bem, em Schlegel e Novalis as aporias de Kant e Fichte resolvem-se por uma tacada genial e imprevista: se Fichte buscou unificar o teórico e o prático pela *Tathandlung* e pelo Eu Absoluto que a realizava como pura atividade, assim afirmando ontologicamente que o Ser tem seu fundamento no Pensar do Eu Absoluto, seu erro consistiu em ignorar o estético como o juízo em que tal asserção ontológica se torna possível. Em Kant tal alternativa perdia sua validade ontológica por virtude da cláusula do *como-se*, que permitia pensar a estrutura ética do estético apenas analogicamente – *o que vemos em Novalis e Schlegel é, portanto, uma asseveração ontológica, à la Fichte mas dele já independente, da síntese entre ético e teórico através do estético, em Kant sugerida apenas por analogia.*

Nos românticos, a analogia, elemento que permitira a Kant especular sobre o fundamento unificador sem ultrapassar as fronteiras transcendentais, será excluída da proposição, e deveremos dizer: o juízo estético possui uma estrutura ética, pois o belo é bom, na medida em que nele a liberdade radical do sujeito co-rresponde à liberdade materializada na forma fenomênica do objeto. Exatamente neste ponto, o conceito de símbolo, que em Kant ganhava sua inteligibilidade na noção correlata da analogia, toma em Schlegel e Novalis validade ontológica – e isso porque a infinitude do símbolo é expressão da infinitude dos termos da experiência estética: do sujeito, do objeto e do laço que os unifica.² Ora, uma das noções mais importantes no pensamento romântico é a da co-rrespondência, isto é, do laço especulativo entre a infinitude do sujeito e a do objeto. Como vemos nestes dois belos fragmen-

²Assim, podemos resumir nossos resultados até aqui na seguinte proposição: Kant encontra no juízo estético uma estrutura unificadora dos domínios do teórico e moral, revelada na analítica do belo de acordo com as categorias, capaz de sugerir a articulação do fundamento por virtude dos conceitos da Analogia e do Símbolo, ao passo que, nos românticos, tal unidade é afirmada precisamente pela exclusão da cláusula analógica do *como-se*.

tos de *Blüthenstaub*, a *Poesie* atualiza radicalmente tal laço, sobre o qual se funda aliás o conhecimento teorético, ao articular a infinitude dos termos:

Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat? Was ich verstehen soll, muß sich in mir organisch entwickeln; und was ich zu lernen scheine, ist nur Nahrung, Inzitant des Organismus. (NOVALIS, 18).
Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren. Wo sie sich durchdringen, ist er in jedem Punkte der Durchdringung. (NOVALIS, 19).

Ao falar, no fragmento 19, do *Sitz der Seele* Novalis articula o ponto de encontro entre Sujeito e Objeto, assim explicando retrospectivamente o fragmento 18: só posso entender aquilo de que em mim carrego o germe pois, no entender, sujeito e objeto encontram-se por virtude do laço ontológico que os une e, unindo-os, torna possível a predicação. Ora, o juízo determinante com que trabalham as ciências da natureza é secundário por relação ao que Novalis e Schlegel chamarão de *Poesie*, na medida em que, nesta, o fundamento absoluto do pensar se deixa articular estruturalmente pela infinitude que lhe convém. Vejamos como este ponto, sugerido nos fragmentos agora lidos, é desenvolvido e aprofundado em quatro passos diferentes de Novalis e Schlegel. Gostaria de começar pelo famoso e belíssimo trecho dos *Fich-testudien* de Novalis, em que se apresenta, de modo claro e já tão maduro, a figura da co-rrespondência, sobre que se funda a infinitude do laço ontológico materializada no juízo estético:

Filosofiren muß eine eigne Art von Denken seyn. Was thu ich, indem ich filosofire? Ich denke über einen Grund nach. Dem Filosofiren liegt also ein Streben nach dem Denken eines Grundes zum Grunde. Grund ist aber nicht Ursache im eigentlichen Sinne – sondern innre Beschaffenheit – Zusammenhang mit dem Ganzen. Alles Filosofiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Philosophiren eine unendliche Thatigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden konnte und darum nie aufhören würde. (NOVALIS, 1978, p. 180-181).

A filosofia é a busca pelo fundamento absoluto, sendo esta a missão oficial do idealismo pós-kantiano. No passo citado vemos bem a influência da leitura da *Wissenschaftslehre*. Ocorre que, lá onde a dialética entre Eu Absoluto e Eu finito determinado, isto é, Sujeito e Predicado – pois lembremos que em Fichte o juízo especulativo é $A \text{ é } A$, *Ich bin Ich*, no qual o primeiro *Ich* é já distinto do segundo, sendo o primeiro infinito e o segundo finito, negado e determinado – ocorre, dizia eu, que em Novalis o fundamento, inarticulável por juízos finitos, terá de ser articulado infinitamente. Isso não significa uma infinitude ruim, de progressão numérica indefinida, em que não há mudança qualitativa entre os termos, como parece ser o caso em Fichte. Ao contrário, para articular infinitamente o infinito é necessário elaborar um juízo infinito – a isto Novalis chamará *Nachdenken* e Schlegel, *romantische Poesie*:

Wo ächter Hang zum Nachdenken, nicht bloß zum Denken dieses oder jenes Gedankens, herrschend ist, da ist auch Progreßivität. Sehr viele Gelehrte besitzen diesen Hang nicht. Sie haben schließen und folgern gelernt, wie ein Schuster das Schuhmachen, ohne je auf den Einfall zu gerathen, oder sich zu bemühen, den Grund der Gedanken zu finden. Dennoch liegt das Heil auf keinem andern Wege. Bey vielen währt dieser Hang nur eine Zeitlang. Er wächst und nimmt ab, sehr oft mit den Jahren, oft mit dem Fund eines Systems, das sie nur suchten, um der Mühe des Nachdenkens ferner überhoben zu seyn. (NOVALIS, 47).³

Estamos diante de uma distinção essencial: o raciocinar, *Denken*, é equivalente à aprendizagem mecânica de um conjunto de regras das quais se deduzem certas consequências, passível de descrição como algoritmo a ser

³“Onde há verdadeira tendência ao pensar [*Nachdenken*], não apenas ao raciocinar [*Denken*] deste ou daquele pensamento, há também verdadeira progressividade. Muitos eruditos não possuem tal tendência. Eles aprenderem a decorar e deduzir, como um sapateiro aprende a confeccionar sapatos, sem nunca chegar à intuição, sem se esforçarem para encontrar o *fundamento* [*Grund*] dos pensamentos. E contudo a salvação [*Heil*, isto é, como o platônico *sozein ta phainomená* e o *meletema tês psychês*, sacrifício a Asclépio no *Phédon*] só aí reside. Em muitos demora [para aparecer] esta tendência. Ela cresce e diminui, com frequência ao longo dos anos, por vezes com a descoberta de um sistema, que elas apenas procuraram, para livrar-se/evitar os esforços do verdadeiro *pensar* [*Nachdenken*].

reproduzido por quaisquer sujeitos sem distinção. Ora, o pensar, *Nachdenken*, é o único que se esforça para articular o fundamento, *Grund*, a partir de uma intuição, *Einfall*, daquilo que Schlegel chama de *Witz*, a inesperada combinatória dos termos capaz de lançar uma relampejante luz, *Blitz*, sobre o mundo. Na medida em que tal luz e tal intuição não podem ser deduzidas, por imprevisíveis – com efeito, *Einfall* em alemão diz de uma ideia que subitamente cai sobre o sujeito –, elas não podem ser algoritmizadas, construídas como um silogismo passível de descrição matemática e transmissão mecânica. Por isso, por mais erudito que seja o sujeito, se lhe faltar intuição faltar-lhe-á, igualmente, a tendência ao pensar – e, sendo a filosofia a busca saudosa pelo fundamento, o pensar filosófico terá como meio apropriado um juízo capaz de articular a infinitude do fundamento, portanto um juízo infinito, em que a infinitude do objeto só aparece por virtude da infinitude do sujeito.

Percebemos, aqui, a afirmação ontológica do juízo estético: se em Kant o símbolo dava infinitamente a pensar pois possuía estrutura análoga à ideia moral e, sendo esta suprassensível, só aparecia sensivelmente em sua inexauribilidade, em Novalis a infinitude do pensar poético é a expressão ontológica do laço entre sujeito e objeto, em que originariamente se unem ética e estética como verdades primevas, em relação às quais a verdade das ciências naturais é apenas secundária:

Das willkürlichste Vorurteil ist, daß dem Menschen das Vermögen außer sich zu sein, mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein, versagt sei. Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein. Ohne dies wäre er nicht Weltbürger, er wäre ein Tier. Freilich ist die Besonnenheit, Sichselbstfindung, in diesem Zustande sehr schwer, da er so unaufhörlich, so notwendig mit dem Wechsel unsrer übrigen Zustände verbunden ist. Je mehr wir uns aber dieses Zustandes bewußt zu sein vermögen, desto lebendiger, mächtiger, genügender ist die Überzeugung, die daraus entsteht; der Glaube an echte Offenbarungen des Geistes. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreien zusammengesetzt, mehr als alles Dreies: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens. Die Gedanken verwandeln sich in Gesetze, die Wünsche in Erfüllungen. Für den Schwachen ist das Faktum dieses

Moments ein Glaubensartikel. Auffallend wird die Erscheinung besonders beim Anblick mancher menschlichen Gestalten und Gesichter, vorzüglich bei der Erblickung mancher Augen, mancher Mienen, mancher Bewegungen, beim Hören gewisser Worte, beim Lesen gewisser Stellen, bei gewissen Hinsichten auf Leben, Welt und Schicksal. Sehr viele Zufälle, manche Naturereignisse, besonders Jahrs- und Tageszeiten, liefern uns solche Erfahrungen. Gewisse Stimmungen sind vorzüglich solchen Offenbarungen günstig. (NOVALIS, 22).

Os fenômenos estéticos são aqui explicitamente postos à vista: as vozes, as faces e os gestos são os catalisadores da experiência de *revelação*, em que o homem sai de si e, neste de si sair-se, assume sua natureza suprasensível. Sair de si corresponde a abdicar do eu empírico ou, para falar como Simone Weil, imaginário, redutível a elemento natural, contido nos limites de operações conceituais e silogísticas. A indeterminação dos fenômenos, expressa textualmente pelos adjetivos *gewisser* e *mancher*, obedece a uma necessidade estrutural, que devemos aqui explicitar. Ora, próprio ao juízo teórico, portanto determinante, é conjugar sujeito a predicado por intermédio de uma regra de predicação que, no esquematismo do juízo, unifica a multiplicidade sensível sob a guarida universal de um conceito [*Begriff*], que torna pensável e cognoscível o fenômeno ao anular a sua radical singularidade, isto é, ao comprar a universalidade e transmissibilidade do conhecimento pela renúncia à unicidade de um aparecer. Que nos dizem, neste sentido, as expressões “*beim Anblick mancher menschlichen Gestalten/ beim Hören gewisser Worte*”? Ora, a indeterminação dos adjetivos aponta que, aqui, os fenômenos apresentam-se ao sujeito sem perder a unicidade de sua configuração. Em fórmula mais rigorosa, diríamos que a configuração de seu aparecer assimila a unicidade que os marca, na medida em que, sendo cada fenômeno radicalmente singular, sua singularidade só pode ser pensada ao incorporar-se à forma que a pensa. Lição antiga, já no *Sofista* presente, é aquela que reza ser toda determinação uma necessária negação: *omnis determinatio est negatio*. O ser-A de A depende de seu ser-não-B, de modo que toda *quidditas* depende de negações recíprocas que lhe garantem a universalidade. O conceito, *Begriff*, responsável pela transmissão universal das

quidditates, compra sua eficiência em proporção inversa ao grau de indeterminação com que um fenômeno se apresenta: quanto mais determinado um fenômeno, tanto mais pensável e operacional é sua presença no todo do mundo.

A escolha por Novalis de expressões concatenadas, textualmente exuberantes em sua insistência e variação, apontam que a indeterminação das experiências estéticas não é gratuita, pois que possui, bem ao contrário, sua necessidade orgânica no rigor da metafísica romântica. À indeterminação das faces, dos olhos e das pronúncias de certas palavras corresponde uma singular experiência, que não é de modo algum irracionalismo vulgar, consequência de dicotomia simples que à luz da conceptualidade faz corresponder por inversão a cegueira da inconceptualidade. O fato de que *certas palavras* e *certos olhos*, *certos traços* e *certos movimentos* sejam ensejo à revelação do espírito, *Offenbarung des Geistes*, obriga-nos a expandir o quadrante especulativo em cujo interior operamos, de modo a compreender que, no lugar da contradição dicotômica entre conceptualidade e inconceptualidade, estamos lidando com um paradoxo que mobiliza as formas epistêmicas (os conceitos da língua) para apreender o que, por definição, nelas nunca se deixa por completo enredar. Se assim é, cabe-nos dizer que o uso sistemático dos adjetivos indeterminados revela conexão orgânica, na mente de Novalis, entre a indeterminação da experiência e sua dignidade ontológica, textualmente circunscrita na expressão *exte Offenbarung des Geistes*, isto é, *verdadeira revelação do espírito*.

Estou insistindo desde o começo que a co-rrespondência é pedra de toque de todo pensar romântico, por tal expressão compreendendo a infinitude que enlaça sujeito, objeto e o laço, *Band*, pelo qual as predicções se tornam possíveis. Ora, se possui grão mínimo de sentido meu raciocínio, a *echte Offenbarung des Geistes*, experiência que emerge do lado do sujeito, encontra seu catalisador na indeterminação com que se lhe apresentam os belos fenômenos, apenas impropriamente denominados “objetos”. Tal indeterminação, eis o último lance da leitura deste fragmento, revela-se, assim, a condição de

possibilidade de uma experiência em que os fenômenos, por virtude de sua mesma indeterminada aparição, evocam no sujeito sua infinitude. O infinito fenomênico co-rresponde, pois, ao infinito do sujeito, que, *verdadeira revelação do espírito*, apresenta-se-lhe qual ensejo à meditação do Absoluto. Esta relação triangular possui, para Novalis, o nome de *Poesie*, e é bem esta a razão pela qual, para Novalis, as experiências estéticas fornecem-me a capacidade de pôr-me em contato com a *Ansicht meines wahrhaftesten eigenen Lebens*, e isso porque a tensão entre conceptualidade e inconceptualidade das vozes e faces correspondem à dialética entre o eu reduzido e eu melhor que vemos na fórmula do *Romantisieren*:

Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzen-Reihe sind. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es. Ohne vollendetes Selbstverständnis wird man andere nie wahrhaft verstehen lernen. (NOVALIS, p. 51).

Ora, Novalis afirma que sem completa autocompreensão nunca compreenderemos os outros pois a cognição de si mesmo implica o reconhecimento da infinitude que me marca enquanto sujeito, presente portanto nos outros sujeitos e no mundo fenomênico ao qual cor-respondo. As vozes e os gestos faciais do fragmento 22 estão embebidos em romantização porque nelas observamos a tensão entre finito e infinito, própria da *Poesie* como articulação do infinito pelas malhas do sistema de juízos finitos. Vimos que, no fragmento 22, o uso sistemático dos adjetivos indefinidos indicava uma identidade estrutural entre a indefinição dos fenômenos e as formas que os expressam, formas nas quais o indefinido é incorporado por razões ontológicas, na medida em que a unicidade da configuração fenomênica está além da universalidade simples do conceito, sem com isso reduzir-se a simples irracionalidade. Toda forma, ao formalizar, determina e, determinando, fixa ao fenômeno fronteiras

e limites, em cujo interior permite-lhe ser aquilo que é, por contraste a tudo aquilo que não é. No *Romantisieren*, entretanto, buscamos o sentido originário, *den ursprünglichen Sinn*, e este, por definição, não pode ser derivado, porque, longe de ser um específico conceito na imensa malha dos conceitos, é a fonte mesma de que provêm as formas.

Pois bem, toda sutileza deste fragmento reside em compreender que, assim como nós somos uma cadeia de potências de Eus, em que o Eu superior aparece apenas no diálogo com o Eu inferior, também assim os fenômenos singulares fornecem a inesperada chave para a recuperação do sentido originário, e isso pela mesma extraordinária dialética através da qual o Eu transcendental, pura infinita liberdade, só dava notas de si no espelho que lhe estendia o Eu inferior: trata-se aqui da famosa *ordo inversus*, sentido profundo e consequência de todo *speculum*. Novalis mesmo o explica, ao afirmar que o Eu inferior se identifica com o Eu superior e fazer corresponder a tal identificação, que se ergue desde a consideração da subjetividade, um igual processo no reino dos fenômenos. Tal relação deve ser dita especulativa pela muito simples e cotidiana razão de que todo espelho, espelhando, inverte, donde se deduz que, assim como a infinitude do Eu transcendental se desvela inversamente pela finitude do Eu determinado nas fronteiras de conceitos, da mesma forma os fenômenos, determinados em primeiro momento pelas formas da linguagem, servem de espelho em cuja superfície pode aparecer, em ordem inversa, o *ursprünglich Sinn wieder*. Por fim, esta operação, no reino fenomênico, consiste no ato bastante peculiar que reconhece ao familiar um aspecto inesperado e ao conhecido a grandeza do desconhecido, isto é, no momento mesmo em que, operando com formas, mobiliza-as de tal modo a reconhecer, na configuração fenomênica, radical unicidade e singularidade, retornando assim à origem e ao originário. O originário não consiste, bem entendido, no uso corrente dos conceitos, das formas da linguagem, porquanto tal uso tem na universalidade da comunicação seu objetivo último, e, conforme vimos, alcança-a empalidecendo a singularidade do fenômeno, sua unicidade. Para alcançar o originário, necessária é uma combinação sin-

gular dos conceitos e das formas, capaz de corresponder à unicidade dos fenômenos eles mesmos e, por aí, ao *ursprünglichem Sinn* que por eles se desvela.

Na experiência estética, portanto, a forma sensível do fenômeno corporifica o que, estruturalmente, não pode aparecer: a liberdade enquanto Infinitude. Enquanto forma da aparição, ela é igualmente forma da relação do sujeito com o fenômeno, marcando, pois, a infinitude de um laço – a aparição, *Erscheinung*, é bela pois bela é igualmente nossa relação com o aparente. É nesta delicada tensão entre uma predicação que se quer objetiva, por virtude de sua validade universal, sem entretanto assim poder afirmar-se, por ser subjetiva, que Schlegel e Novalis investirão, ao operarem uma reversão dialética genial: a infinitude da experiência estética é a infinitude do sujeito, do objeto e do laço a os unificar. Neste sentido, não estamos diante de uma violenta leitura de Kant, de um erro hermenêutico: ora, Novalis é claro ao afirmar que, na poesia, nosso Eu superior afirma-se diante de nosso eu inferior. Em termos Kantianos, trata-se da distinção entre sujeito empírico e transcendental, eu como fonte de pura liberdade e o eu condicionado à necessidade natural. Claro, Novalis pensa já à luz do Fichte da *Wissenschaftslehre* de 1794, e sua noção de Eu é mais sutil e refinada do que aquela com que trabalhara Kant. O Eu inferior não é, em Novalis, apenas corpo, parte do mundo natural, submetido à causalidade mecânica: é, sobretudo, o Eu reificado no juízo determinante, o Eu que, para tornar-se algo inteligível, precisa deixar-se conter nas fronteiras de um conceito, perdendo com isso sua Infinitude constitutiva. O Eu Superior é, ao contrário, a fonte infinita das predicções, enquanto tal estruturalmente em eterna elisão. Ora, essa elisão só se torna negativa se – e aqui reside a já mencionada crítica de Novalis a Fichte – ainda tomarmos como paradigma do conhecimento o juízo determinante, seja em sua modalidade teórica ou prática. Acaso não há um outro tipo de juízo, cujos termos não sejam finitos nem se conjuguem por intermédio de regra predicativa igualmente finita? Se for possível encontrar um juízo cuja forma assimile em si a infinitude de seu objeto, teríamos um conhecimento espe-

culativo, capaz de articular, não apenas o Eu superior, mas também o que, do objeto, é a latente infinitude. Um tal juízo, já vimos, chama-se infinito, por incorporar a infinitude dos termos da experiência através da imprevisibilidade de sua configuração, isto é e agora dito nos termos da fórmula do *Romantisieren*, por ser original. A originalidade do juízo não consiste nos conceitos singulares dos quais é constituído, mas na combinatória imprevisível que os sintetiza, capaz de fazer justiça à unicidade dos fenômenos e do sujeito que neles lê sua própria liberdade. Trata-se, pois, de uma formalização do Infinito pelos termos finitos da linguagem humana, paradoxo que é a estrutura mesma do pensar romântico.

Daí, aliás, a conhecidíssima definição da ironia romântica de Friedrich Schlegel: *necessidade e impossibilidade de uma comunicação total*. No fragmento 20 de *Pólen*, Schlegel precisa esta definição:

Wenn man in der Mittheilung der Gedanken zwischen absolutem Verstehen und absolutem Nichtverstehen abwechselt, so darf das schon eine philosophische Freundschaft genannt werden. Geht es uns doch mit uns selbst nicht besser. Und ist das Leben eines denkenden Menschen wohl etwas andres als eine stete innere Symphilosophie? (SCHLEGEL, 1973, p. 16).

O jogo entre a absoluta compreensão e absoluta incompreensão corporifica o que estou chamando de juízo infinito, formalização finita do infinito, correspondente à clássica definição de símbolo. À diferença, porém, de Kant, em Schlegel e Novalis tal aparição do infinito no finito possui validade ontológica – e isso porque a infinitude é o fundamento originário do sujeito e do objeto, manifestando-se no laço especulativo que os unifica. Por isso, dirá Schlegel que a ironia é o sentido para o Todo do mundo, *Sinn fürs Weltall* (KA XVIII 128). Sua distinção entre ironia retórica e ironia socrática corresponde à distinção novalisiana entre *pensar* e *raciocinar*: a ironia socrática não é passível de ser inventariada como a retórica, conjunto de tropos a serem decorados e aplicados conforme regras determinadas para circunstâncias também elas determinadas. A ironia retórica é, neste sentido, presa às

regras, portanto não livre. Apenas a ironia socrática é livre, assim como apenas a poesia romântica, conforme lemos no fragmento 116 da *Athäneum*, é exercício de verdadeira liberdade, pois que imprevisível: a única regra a que obedece é a imprevisibilidade do *Einfall* e do *Witz*, únicos capazes do lampejo estético. Mas, e eis o ponto importante, se, como vimos com Novalis, o fundamento só é articulado pelo pensar filosófico, por definição diferente dos juízos silogísticos e determinantes a operar conforme regras, compreende-se perfeitamente por que Schlegel diz ser a ironia a verdadeira pátria da filosofia: apenas ela articula a verdade ontológica originária, pois nela somente o fundamento infinito se deixa articular em sua mesma infinitude formal. Infinita é, para Schlegel, a poesia romântica, que aliás é a própria Poesia – para falar com Novalis, o verdadeiro pensar.

Observe-se bem, aqui, a articulação que estou propondo: a descrição de fenômenos estéticos – vozes e faces – não se restringem apenas ao âmbito do sujeito transcendental, mas, ao contrário, implicam-no como infinitude na co-resspondência à infinitude dos fenômenos eles mesmos. Quando Novalis afirma que o *Romantizieren* não é nada além de uma potenciação qualitativa, pela qual o Eu menor identifica-se com o Eu fundamental, ele articula tal raciocínio ao correlacionar a esta potenciação do Eu a potenciação dos fenômenos. Ao fornecer ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito a luz do infinito eu os romantizo não é senão o comentário em eco ao fragmento 22 lido por nós, em que as vozes e faces são embebidas de infinitude ao serem romantizadas. A romantização de Novalis corresponde, pois, à ironia de Schlegel, e ambas sintetizam experiência estética e ética na afirmação ontológica que marca o pensamento romântico, por definição um pensamento do Infinito. Aquilo que em Kant era mantido no interior das fronteiras transcendentais, por virtude da cláusula do como-se e da natureza meramente analógica, torna-se em Novalis e Schlegel asserção ontológica.

Em Kant, o juízo estético possuía estrutura análoga ao ético, sem nunca ultrapassar os limites do sujeito em direção a uma assertiva do Ser. O Símbolo, neste sentido, dava infinitamente o que pensar, sendo sua infinitude

como-se fosse a apresentação sensível da liberdade do sujeito e de sua destinação ao conhecer. Nos românticos, a experiência estética e, especificamente, a poética, corporificam o pensar originário por formalizar o Infinito que, para Novalis e Schlegel, é o outro nome do Ser. Por fim, a estrutura do juízo estético é ética pois a infinitude ontológica, pela qual são marcados o sujeito e os fenômenos a ele aparentes, fornecem a radical dignidade que os marca. A beleza é, desde já, boa, e as vozes e faces ganham a dignidade de uma face, no momento mesmo em que ao finito é reconhecida a grandeza do infinito, ao conhecido o aspecto misterioso do desconhecido, reconhecem novamente a fonte ontológica em que as coisas deixam de ser meras coisas, exclusivo Não-eu a ser dominado violentamente pelo Eu, e ganham a face na qual leio a mesma infinitude que me marca. Em Kant, a destruição da metafísica pode ser lida, como sugere Heidegger, como primeiro momento de sua verdadeira construção. A metafísica é, desde os gregos, a radical unidade dos momentos do pensar, e os famosos transcendentais são a prova viva disto. Ao ter desmembrado e fragmentado as partes da filosofia em dois reinos incomunicáveis, Kant fornecera a chave para sua reunificação pelo juízo estético, sem contudo ter ultrapassado as fronteiras que para si mesmo traçou. O pensamento romântico herda esta paisagem intelectual, mas, em inspiração profundamente platônica, volta ao gesto grego com toda autoconsciência própria aos herdeiros de Kant: o belo é bom, pois nele a Verdade original se articula em sua forma primeva – aquela do Infinito. Como Levinas (1971) dirá dois séculos depois, ética é já ontologia.

Referências

BEISER, Frederick. **German Idealism: The Struggle Against Subjectivism, 1781-1801**. Harvard: Harvard University Press, 2002.

BOWIE, Andrew. **Aesthetics and Subjectivity**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

_____. **From Romanticism to Critical Theory: the Philosophy of German Literary Theory.** London: Routledge, 1997.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: Desafio ao Pensamento.** Santa Catarina: UFSC, 2014.

FRANK, Manfred. **Einführung in der Frühromantischen Ästhetik: Vorlesungen.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

_____. **Der Kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

GARCÍA, Marcela. "Menschliche Existenz und Metaphysik in Schellings Spätphilosophie". In: ERHARDT & MEISSNER. **Wozu Metaphysik?**, München: Verlag Karl Alber, 2017.

KANT, Immanuel. **Kritik der Reinen Vernunft.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1974a.

_____. **Kritik der Urteilskraft.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1974b.

LEBRUN, Gerard. **Kant e o Fim da Metafísica.** Tradução de Carlos Alberto Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LEVINAS, Emanuel. **Totalite et Infini: Essai sur l'Exteriorite.** Paris: Le Livre de Poche, 1971.

NOVALIS. **Bluthenstaub.** Berlin: Hofenberg, 2016.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. "Philosophische Einleitung zur Philosophie der Mythologie". In: *Ausgewählte Schriften, Band I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

SCHLEGEL, Friedrich. "Fragmente". In: **Ironie als Literarische Phänomen.** HANS, Egon-Hans, MOHRLUDER, Gustav (org.s). Colônia: Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 1973.

SCHUBACK, Márcia de Sá Cavalcante. **O Começo de Deus: a Filosofia do Devir no Pensamento Tardio de F. W. J. Schelling.** Petrópolis: Vozes, 1998.

A Ideia do Clássico-Musical

Reginaldo Rodrigues Raposo¹

Logo que ele exprimiu uma ideia, surge outra, e assim, sem cessar, ele deve transformar suas paixões. Tal tarefa ele deve desempenhar sobretudo nas peças expressivas, compostas por ele ou por outros. Neste último caso ele terá que experimentar as mesmas paixões que o compositor da peça teve ao compô-la.
Carl Philipp Emanuel Bach.²

O texto de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), publicado em Berlim no ano de 1753 (três anos após a morte de seu pai), consiste em um documento histórico fundamental, em tom de preceptiva, para a concepção primeira daquilo que Carl Dahlhaus denominou de “estética musical clássico-romântica” (DALHAUS, 2003, p. 393), para quem a profunda contradição interna, que o título de seu último grande livro sobre o tema, justamente a *Estética Musical Clássica e Romântica*, parece expressar, “em verdade não existe”. (Id. Ibid.). Longe da intenção polêmica, sua colocação não quer dizer que a ideia do clássico e o característico romântico não possam ser devidamente distinguidos de acordo com os elementos que lhes são próprios. Mas antes Dahlhaus afirma que “as concordâncias que existem entre Karl Philipp

¹Doutorando no departamento de filosofia da Universidade de São Paulo e Augustana Hochschule (Neuendettelsau, Alemanha). Trabalho desenvolvido com o apoio da FAPESP (processos 2019/27194-6 e 2022/12666-2). E-mail: reginaldo.raposo@usp.br.

²BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Tradução de F. Cazarini. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009, p. 137.

Moritz e Friedrich von Schiller de um lado, E. T. A. Hoffmann e Arthur Schopenhauer de outro, são fundamentais; as diferenças, porém, quando não são insignificantes, são com efeito secundárias”. (Id. Ibid.).

Essa tese predominante na primeira parte do livro de Dahlhaus sobre a estética musical do período, longe de ser algo banal do ponto de vista estético e filosófico-musical, como dissemos, não implica em uma identificação radical entre a música e o pensamento sobre a música da época do Esclarecimento e da primeira metade do século XIX, mas sim na identificação de uma só tradição que se desdobra histórico-conceitualmente “menos como um sistema, que se deixa desenvolver desde um pensamento fundamental, do que um complexo formado por partes de origens divergentes e de diferentes épocas” (Ibid., p. 394), não deixando de lado, portanto, as várias oposições que dela emanam, inclusive como os tais “dilemas fundamentais” a partir dos quais as reflexões estéticas se inflamam.

Com efeito, Dahlhaus não é o único a identificar o lastro de uma só tradição no período. Seu contemporâneo, o musicólogo italiano Enrico Fubini (1935-), na introdução ao tão retomado quanto traduzido livro *L'Estetica Musicale dal Settecento a Oggi*, de 1964, cujo título revela imediatamente alguma proximidade entre suas abordagens,³ diz:

Todavia, um esclarecimento: por que escolher esse período que vai desde o final do iluminismo até os nossos dias, centrando-nos no romantismo, para este breve bosquejo histórico? [...] É possível encontrar reflexões de caráter filosófico sobre a música desde a mais remota antiguidade; o pitagorismo foi até hoje um dos componentes determinantes na filosofia da música. Esta eleição representa antes simplesmente o intento de delimitar um período histórico que, além de situar-se mais próximo de nossos interesses, apresenta certa unidade de problemas e desenvolvimento. Se até o século XVIII as reflexões sobre a música tinham quase sempre caráter esporádico e ocasional, neste século especificam-se e tornam-se concretos os interesses dos filósofos, dos teóricos e do público pelos problemas musicais; desenvolve-se a crítica e nasce a historiografia. (FUBINI, 1971, pp. 9 e 10).

³Embora a diferença entre as dimensões das obras de Fubini e Dahlhaus deixe clara também a diferença entre a profundidade e o detalhamento de ambas.

Fubini, também na introdução (ou nota de advertência) ao texto dedicado ao assunto, trata de assumir a mesma unidade ou a “comunidade de interesses” (Id. Ibid.) entre o Esclarecimento e o romantismo, como, por exemplo, no fato de que no período a “relação da música com as outras artes permanece como problema central da estética musical, não obstante o transtorno de conceitos [para Dahlhaus, “os dilemas fundamentais”] que se produziu no trânsito do século XVIII ao XIX”. (Id. Ibid.). Por suposto, há diferenças mais do que relevantes entre ambas as abordagens. Para começar, há em Dahlhaus evidentemente uma atenção maior para a estética musical no mundo germânico, enquanto Fubini trata de separar seus capítulos mais pela geografia do que pelos estágios do mesmo desenvolvimento que os dois autores diagnosticam. Contudo, o consenso naquilo que diz respeito ao diagnóstico de um só desenvolvimento mostra-se suficiente para evitar o tom de polêmica e adentrar sem preconceitos o assunto.

A intenção aqui é identificar justamente algo do lastro do desenvolvimento histórico-conceitual inicialmente da ideia do clássico, como um motivo condutor, e elementos a ele ligados, que, envolvendo a questão sentimental, retórica e música clássicas, constituíram a heurística de uma tal estética musical clássico-romântica, nos termos com que Dahlhaus apresentou a questão. Por suposto, não é possível aqui dar conta inteiramente do que envolve o conceito do clássico-musical, ou mesmo do classicismo vienense e sua limitação aos seus três personagens principais, o que requereria um trabalho à parte.⁴ Pretendemos mostrar mais especificamente como a tendência que culminará no romantismo musical se vincula de maneira negativa à estética do sentimento do classicismo musical alemão, segundo uma leitura que alguns de

⁴Dar conta da questão como um todo envolve diversas abordagens, sejam elas histórico-documentais, estético-filosóficas, sociológicas etc. Por exemplo: por que Antonio Salieri (1750-1825) não pertence ao classicismo vienense, tendo sido ele professor de Beethoven e Schubert, tendo composto obras de enorme relevância e em todos os principais gêneros da época? Dahlhaus aponta um motivo simples e curiosamente de ordem sociológica: “Em outras palavras: [o italiano] Salieri não pertence ao classicismo vienense, pois o conceito de clássico foi cunhado em uma história da recepção, a qual foi determinada ao modo da burguesia alemã”. (DAHLHAUS, C. “Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik”. In: *Gesammelte Schriften*. V. 3 Laaber: Laaber Verlag, 2001, p. 646).

seus principais atores fazem dela, assumindo pressupostos estéticos distintos daqueles da segunda metade do século XVIII, mas desenvolvendo as mesmas premissas. Ao mesmo tempo, paralelamente, pretendemos abordar as características da proposta histórico-interpretativa de Dahlhaus.

Diz ele, no início do capítulo sobre a “ideia do clássico e a realidade dos afetos”:

A representação do que deve valer como a estética musical do Esclarecimento não é clara por ora; um dilema fundamental, no entanto, que funcionava como inquietação e ímpeto [*Impetus*] da reflexão estética, delineia-se inequivocamente e deixa-se apreender sem violência em uma fórmula simples: a relação entre a opinião pública, que havia se tornado um poder espiritual mas que se provou errática, e as regras artísticas legadas, a respeito das quais ainda se acreditava que estariam fundadas na natureza das coisas e por isso seriam imutáveis, tornou-se cada vez mais precária no século XVIII. (Ibid., p. 403).

Como observa Dahlhaus, não se trata de descrever uma “representação” imediatamente clara do que deveria ser uma estética musical da segunda metade do século XVIII. A apreensão dessa concepção não pode ser algo “violenta”, como ele diz, mas retrospectiva, gradativa, progressiva, dialógica (e dialética), de modo que suas consequências apareçam satisfatoriamente articuladas, e não simplesmente elencadas como verbetes em um glossário – como, sem mais, tomar a “rejeição” unilateral do que Dahlhaus denomina de “opinião pública [*öffentliche Meinung*]” em relação às “regras artísticas legadas”, às “preceptivas musicais”, como as de C. P. E. Bach, como modelo explicativo unívoco para as transformações do período, mas sim tudo o que permeia essa “relação”.

O dilema, por suposto, não exclui a discussão das próprias preceptivas, suas características e sua subversão ou esgotamento nas obras, do distanciamento da opinião pública em relação a elas, e até dos avanços tecnológicos, e até mesmo industriais, na fatura dos instrumentos musicais, na ampliação de seus registros e tessituras, e da própria orquestra, na concepção da cultura de concerto moderna, nos novos contextos econômicos e políticos na

Europa do final do século XVIII e assim por diante. No entanto, ele dificilmente se reduz a esse lado mais “material”. Para os novos contextos, inclusive, talvez seja possível dizer que as transformações conceituais da música e toda a sensibilidade artística de uma época também concorreriam, segundo a “alteração fundamental daquilo que a música sobretudo é e significa, ou de como ela é apreendida” (DAHLHAUS, 1994, p. 7) ao longo do tempo. Para Dahlhaus, cabe percorrer o que seria o “clássico” e o “romântico” tematizados, segundo o sentido do desenvolvimento de sua ideia nas obras e no pensamento musical.

Assim, faz sentido que uma oposição à “estética classicista” por parte da “escola romântica” (acompanhando o título do livro) – que apelaria mais tarde para a autonomia musical de maneira mais radical, embora bastante dispersa, mais fragmentada – redunde, como principal característica histórico-documental, justamente na oposição a concepções que têm sua origem e principais desdobramentos no ambiente da filosofia da arte, em especial, uma oposição a uma estética da vinculação sentimental da música. Por sua vez, a questão sentimental é certamente um tema cujas raízes e desdobramentos mais importantes se encontram ainda no século XVIII, o que inclusive diz respeito a uma espécie de espírito do tempo, nos debates em torno da música com algum destaque: envolvendo substancialmente a relação entre música e retórica clássica. O exemplo mais imediato, por suposto, quando se pensa a origem dos debates em torno da própria Estética enquanto disciplina filosófica, é Quintiliano e principalmente a *Ars Poetica*⁵ de Horácio, tão retomada não só na obra do berlinense Alexander Baumgarten (1714-1762), fundador da disciplina, mas ao longo de todo o *siècle des lumières*.

Retomando o trecho acima do texto de C. P. E. Bach, o parágrafo 13 da seção intitulada “Da Execução (*Vom Vortrage*)” como um todo diria respeito justamente a um desses dilemas, a partir do quais se inflama a reflexão estética sobre o que Dahlhaus denomina de ideia do clássico e sua relação

⁵ *Epistula ad Pisones*, poema em hexâmetros endereçado ao senador Lucius Calpurnius Piso e seus filhos, datado provavelmente do ano de 19 a. C.

com a chamada “realidade dos afetos” no século XVIII. (Cf. DAHLHAUS, 2003, pp. 398 a 463.) A assim identificada “estética do sentimento” (Ibid., p. 412.) estaria ali já bem delimitada e quase fazendo menção explícita à tradição à qual se vê vinculada. No que tange inclusive a música instrumental, “é em virtude das leis da natureza, diz Quintiliano, que os tons e a medida têm tal efeito sobre nós”, (DUBOS, 1719, p. 642) diz o abade Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), nas suas influentes *Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura* (1719), sem deixar de se reportar à tradição das poéticas clássicas. Como um princípio axiomático para o século XVIII, a relação entre retórica clássica e a música (clássica), seja ela vocal ou instrumental, e tal diferenciação é fundamental para o avanço de Dahlhaus no assunto, constitui sobretudo um dos pressupostos estéticos mais decisivos, sem os quais dificilmente se poderia dizer do desenvolvimento histórico-conceitual que justifica a linearidade clássico-romântica, proposta por ele.

Para ilustrar essa relação: de um lado, diz Horácio: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*⁶ (se queres que eu chore, primeiro começa tu também a chorar). De outro, diz C. P. E. Bach:

Um músico não pode de outra maneira comover, se não estiver ele mesmo comovido; assim, ele deve necessariamente ser capaz de se estabelecer em todos os afetos que ele quiser suscitar em seus ouvintes; ele dá a entender a eles seus sentimentos [*Empfindungen*] e, de tal forma, os induz da melhor maneira para a co-moção [*Mit-Empfindung*].⁷

Não se trata, por suposto, de uma coincidência banal, como por vezes ocorre, mas, como dissemos, de uma menção explícita – como um pressuposto para certos leitores da época debruçados sobre textos relacionados à

⁶ *Epistula ad Pisones*, versos 102 e 103.

⁷ BACH, C. P. E. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**. Berlim, 1753 (edição de Wiebaden 1986), parte 1, item 3 (Da execução), §13, p. 122 (optamos por nossa tradução do trecho). Cf: DAHLHAUS, 2003, p. 410.

arte musical.⁸ A publicação berlinense de Bach trata de questões mais estritamente técnicas na (verdadeira) arte de executar uma peça musical aos instrumentos de teclado, em um texto direcionado, portanto, a um círculo razoavelmente restrito, de maneira que o autor certamente estabelecia com ele uma interlocução bastante determinada e precisa. No entanto, ao longo do tempo, não somente este texto mas “a maneira correta de se tocar instrumentos de teclado” são recebidos nas mais diversas “maneiras corretas de se pensar a música” em círculos já bem menos restritos, e a “opinião pública” torna-se “uma autoridade tanto estética quanto política na sociedade burguesa em formação”. (DAHLHAUS, 2003, p. 404.)

O trecho presume igualmente um ouvinte, que, nesse sentido, só poderia ser comovido por meio do compartilhamento de um afeto como algo “de dentro para fora”, e não por meio da descrição das formas de exteriorização de um afeto, como uma tarefa estético-teórica (mais condizente com a recepção mais ampla), ou na “imitação dramática” de um sentimento, vinculando a música ao teatro (algo mais condizente com a recepção crítico-filosófica). Para o C. P. E. Bach, o destaque deste aspecto funcionaria como uma nota marginal em um texto voltado para outros interesses. Diz Bach, na sequência, em termos bastante familiares entre músicos, que “em trechos [musicais] doces ou tristes, [o músico] deve ficar doce e triste. Deve-se ver e ouvir isso. Deve-se tomar cuidado aqui para não retardar e arrastar demais. Facilmente se incorre nesse erro, através de muito afeto e melancolia”. (BACH, 2009, p. 137.) Ou seja, a recomendação sobre o cuidado com exageros musical-interpretativos, embora assuma os pressupostos de época e seu matiz sentimental na articulação velada dos discursos clássicos sobre retórica,

⁸ Como observa a professora Mônica Lucas, este não é o único caso. A recepção letrada, ou a versão alemã da *galanterie*, no cultivo latinista, já pressupunha a tematização da instituição oratória na discussão sobre as artes. Particularmente, “no mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores que discorreram sobre a composição musical, disciplina conhecida na época como *musica poetica*, propuseram preceptivas cuja sistemática e terminologia foram emprestadas das retóricas e das poéticas greco-latinas” (LUCAS, Mônica. “Emulação de Retóricas Clássicas em Preceptivas da *Musica Poetica*”. In: **OPUS**, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 71 a 94, maio 2014. ISSN 15177017, p. 72. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103>. Acesso em: 10 maio 2022).

tem como foco a “persuasão”, (KRAUSE, 1986, p. 172.) como diz o jurista e compositor Christian Gottfried Krause (1717-1770) em outro importante documento da época, só que do ponto de vista técnico-musical, dizendo respeito à adequação estilística no gesto específico dos instrumentos referidos – “o órgão, o cravo, o fortepiano e o clavicórdio são os instrumentos de teclado usuais para o acompanhamento”, como diz Bach no início da segunda parte do livro.⁹

No entanto, naquilo que interessa a Dahlhaus, o elemento marginal renitentemente tende a se tornar central, à medida em que modula a recepção e mudam os pressupostos.¹⁰ A respeito da opinião pública, que se apropria da estética do sentimento por trás das observações de Bach, sendo pressuposto desde então o afeto como “a principal finalidade da música”, (KRAUSE, op. cit., p. 167) Dahlhaus observa:

A opinião pública, que no século XVIII se tornou um poder autônomo, era caracterizada pelo fato de que nela dominava o inapto, o diletante. (Não se deve deixar de lado, porém, que o conceito de “diletante” era no século XVIII e ainda no início do XIX uma categoria sociológica, que compreendia todos os que praticavam a música sem fazer dela uma profissão, independente se dominavam bem ou mal o métier). (DAHLHAUS, 2003, p. 405).

Se a interlocução restrita de Bach, de caráter técnico-musical, na familiaridade dos termos dirigidos a quem se põe a executar um determinado repertório, perde o contexto e naturalmente desaparece com o tempo, a questão

⁹BACH, 2009, p. 153. Vale lembrar que na mesma década outros nomes importantes, como Johann Joachim Quantz (1697-1773), também publicaram textos semelhantes, como o *Ensaio sobre como Tocar a Flauta Transversal* (1752), que também poderíamos tomar como modelo. Mais tarde, teríamos também o *Ensaio de Instrução para a Composição* (1782) de Heinrich Christoph Koch (1749-1816).

¹⁰“O conceito do clássico musical é parcialmente uma função da história da recepção”. (DAHLHAUS, C. “Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik”. In: *Gesammelte Schriften*. V. 3 Laaber: Laaber Verlag, 2001, p. 646).

formulada na expressão horaciana “*se vis me flere* [...]” é, nos novos contextos, novos repertórios, em particular no “*Sturm und Drang*” musical, reinterpretada (*umgedeutet*). Mesmo não sendo o foco de Dahlhaus exatamente esta passagem “reinterpretativa” ao tratar da questão, uma tal reinterpretação se impõe como objeto de interesse para a sua proposta.

Embora seja preciso diferenciar especificamente as figuras do leigo (*Laien*), do diletante (*Dilletant*) e do entusiasta (*Liebhaber*), o esforço de compreensão do debate estético-musical no período do *Sturm und Drang* com frequência recorre à velha dicotomia do “especialista” e do “filósofo”, mimetizando algo da querela entre Rameau e Rousseau, do outro lado do Reno, que, por sua vez, também possui origens ainda mais remotas. Do lado mais setentrional e oriental do rio, aparece a figura do também suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779), com a sua enciclopédia dedicada às artes (contando com verbetes escritos por diversas personagens centrais no debate também), a *Teoria Universal das Belas-Artes*, da primeira metade da década de 70. Segundo Dahlhaus, Sulzer, em sua proposta, parte de um pressuposto atinente à tal diferenciação, a saber, que “o que dá à obra de arte seu valor próprio se situaria fora da arte”, (SULZER, 1967, p. 8; Apud Dahlhaus, 2003, p. 406; cf. SCHERING, 1940, pp. 90-123) afirmando, portanto, a prerrogativa do filósofo, já que o músico, “o artista, se ele não é ao mesmo tempo um conhecedor, e ele nunca o é, julga ser o mecânico o que na verdade unicamente pertence à arte”. (SULZER, op. cit., p. 6). O juízo deste estaria desautorizado justamente por se basear nas tais preceptivas, desprezando incautamente aquilo que diria respeito, para o *philosophe*, à mais sutil essência da arte (musical), pressentida somente pelo conhecedor (*Kenner*) – no mais das vezes, ele mesmo leigo nos assuntos técnicos familiarmente tratados no trecho redigido por Bach.¹¹

¹¹ Nesse sentido, a figura do supracitado Krause, que era tanto um homem das letras quanto compositor, e, portanto, versado nos elementos técnico-musicais, chama a atenção pelo cumprimento de uma certa mediação, sem que sejam deixados de lado os pressupostos de época. Com efeito, no texto referido, o autor observa o alto interesse que têm tanto uma peça musical de grande apelo

Sulzer deixa o técnico no pano de fundo. E, pela conversão do juízo artístico em um juízo estético, a *reinterpretação* do conceito de arte constitui o correlato de uma transferência de competência de juízo do especialista para o leigo, ou, como Sulzer diria, do “artista” para o “conhecedor” (DAHLHAUS, 2003, p. 406. Grifo nosso).

Não é surpreendente que a questão sentimental outrora marginal, advinda de um pressuposto de época, passe a exercer, como um princípio para o elemento artístico, uma função estético-musical de maior protagonismo discursivo (mas não necessariamente musical). Isso é indiretamente reconhecido pelo próprio Sulzer, que no verbete “Estética” da obra citada, referindo-se à questão sentimental (desde que submetida à moral e à racionalidade filosófica),¹² de que tratará logo na sequência no mesmo verbete,¹³ faz o seguinte comentário:

Aristóteles há muito notou que toda arte precede a teoria. Até mesmo as regras que governam uma arte são conhecidas antes dos princípios gerais sobre os quais elas se baseiam. Alguns poucos artistas, dotados de gênio, foram capazes de produzir uma variedade de obras que podiam aprazer antes que se reconhecesse nelas a razão para esse aprazimento. (SULZER, op. cit., v. I, p. 47).

imediate, sem que haja a necessidade de uma iniciação nos elementos musicais por parte de seus ouvintes, como um concerto para teclado do Capellmeister Carl Heinrich Graun (1704-1759), quanto uma peça harmônica e orquestralmente sofisticada, de forte apelo ao conhecedor do elemento musical e seus meandros, como um concerto para teclado do próprio Carl Philipp Emanuel Bach. “Tais obras devem, sobretudo, devem ser julgadas de acordo com sua destinação.” (KRAUSE, op. cit., p. 168). No entanto, como foi dito, os pressupostos estéticos não são abandonados em seu discurso, bem como a retórica clássica, e aquilo que for “desagradável” (idem) para qualquer ouvido deve, como uma preceptiva ou “regra” (idem), ser evitado: “uma ideia dificilmente pode chegar ao coração ou agradá-lo quando a expressão da mesma fere um ouvido delicado. *Nihil intrare potest in affectum, quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit* (Quintiliano)”. (Idem).

¹²A veemência é inclusive bastante curiosa em outro verbete, dedicado, por sua vez, ao “sentimento [*Empfindung*]”: “Para que as belas artes se tornem irmãs da filosofia, e não apenas um bando de vadias soltas a que se apela para diversão, elas devem ser guiadas pela razão e pela sabedoria em seu estímulo ao sentimento”. (SULZER, op. cit., v. 2, p. 54).

¹³Na referência às *Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture* (Paris, 1719), do abade Jean-Baptiste DuBos (1670-1742).

Tomando por base a história da filosofia, da teoria artística e a origem da tradição das preceptivas e poéticas, Sulzer justifica uma posição na enorme empreitada – verdadeiramente a sua Estética, tal como a estabelece de maneira consciente em virtude das limitações apontadas por ele na obra de Baumgarten,¹⁴ ou seja, mais completa (enciclopédica) e onde a arte desempenha um papel mais central na teoria do conhecimento sensível anteriormente desenvolvida. No que diz respeito à música, aquilo que para Bach aparecia como um comentário marginal em meio às predominantes recomendações técnicas para a excelência na execução musical, para Sulzer, surge como “a função mais importante, se não a única, de uma composição musical perfeita”, a saber, “a expressão acurada de sentimentos e paixões com todos os seus matizes particulares”. (SULZER, op. cit., v. I, p. 271).¹⁵

Comparemos, assim, C. P. E. Bach:

Da quantidade de afetos que a música pode evocar, percebem-se os dons especiais que um músico perfeito deve possuir e a grande sensibilidade com que ele os deve empregar se quiser levar em conta os ouvintes, a percepção que eles terão do verdadeiro caráter de sua execução, o lugar e outros fatores. A natureza deu tal diversidade à música, que todos podem participar dela; portanto, todo músico deve, tanto quanto possível, satisfazer todo tipo de ouvinte. (BACH, 2009, p. 137).

e Sulzer:

A expressão é a alma da música. Sem ela, a música é apenas um jogo agradável; mas com ela, a música torna-se o discurso mais impressionante a dominar o coração. Ela compele-nos a ser ternos, depois a ser resolutos e firmes. Ela pode

¹⁴Cf.: *ibid.*, pp. 48 e 49. Diz ele: “Deve-se, portanto, contar a Estética como uma das ciências filosóficas ainda por se desenvolver. Uma vez que é da intenção do autor o presente trabalho abranger toda esta ciência, ainda que à primeira vista não pareça tão sistemática, convém delinear aqui o plano geral da Estética”.

¹⁵ Verbetes “Expressão”, na subseção específica dedicada à “Expressão na Música”. A primeira edição encontra-se digitalizada, cf.: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10903915?page=126,127> – último acesso no dia 1 de junho de 2022.

rapidamente nos suscitar a compaixão e, com a mesma rapidez, a admiração. Às vezes, ela desperta e eleva nossas capacidades anímicas, outras vezes as enfraquece com sentimentos efeminados.

Mas de onde o compositor tira esse poder mágico por meio do qual controla tão irresistivelmente nossos corações? A própria natureza deve tê-lo dotado da base desse poder, quando sua alma responde a todo tipo de sentimento e paixão. Afinal, ele só pode expressar aquilo que ele mesmo sente profundamente. (SULZER, op. cit., pp. 271 e 272).

Evidentemente chama a atenção o emprego do conceito de “natureza” em ambos os casos. A natureza, em Bach, dota a música de sua notável diversidade potencial, de sua riqueza em afetos inerentes em diferentes matizes e intensidades. Em Sulzer, a figura central, dotada de um “poder mágico” pela mesma natureza, não é tanto a música e seu sistema atinente aos princípios naturais quanto o compositor, que “responde a todo tipo de sentimento e paixão”, como diz. Alguns pressupostos apontados, no entanto, coincidem-se, como na reiterada e (novamente) explícita citação de Horácio (verbete “Elaboração [*Ausarbeitung*]”) em Sulzer, mesmo estando Bach longe de afirmar a “expressão” como a “alma da música”. A Bach não interessa esta que mais tarde se torna uma questão estético-musical fundamental, mas é evidente a linearidade do seu desenvolvimento entre os dois documentos, ou de seu surgimento como tal. O “princípio da expressão”, tal como o colega da Dahlhaus, Hans Heirich Eggebrecht (1919-1999), o denominou,¹⁶ configura outra diferença fundamental entre ambos e advém, como revela Dahlhaus, do que seria o *Sturm und Drang* musical, não à toa no mesmo apelo que faz sua versão literária ao elevado (*Erhabene*), ao *genus sublime*,¹⁷ como algo mais familiar à figura do “conhecedor”, do filósofo. Vale notar também que Bach

¹⁶Cf.: EGGBRECHT, H. H. “Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang”. In.: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), pp. 323 a 349 (também in.: EGGBRECHT, H. H. **Musikalisches Denken**. Wilhelmshaven, 1877, pp. 69 a 111). Apud. DAHLHAUS, 2003, p. 410.

¹⁷Cf.: DAHLHAUS, 2003, p. 411.

faz recomendações no sentido de dotar o músico, o intérprete instrumentista mais especificamente, dos “dons especiais” necessários para que “todos” os possíveis ouvintes possam participar da “diversidade” que a generosa natureza concedeu à misericordiosa música. Sulzer, pelo contrário, assina o texto que diz do compositor, quem a mesma natureza provavelmente teria dotado de um “poder mágico” de controlar orfeicamente os “nossos corações”. Já não tanto a música, mas o gênio do compositor é objeto de admiração e da reflexão. Nesse sentido, o “poder mágico” em Sulzer dificilmente se confundiria com recomendações pragmáticas, de caráter preceptivo e pouco especulativas, como “não retardar ou arrastar demais”. Ou seja, para Sulzer em seu empreendimento estético-filosófico, o interesse da arte estaria (em seu tempo) situado, de fato, “fora da arte”.

Referências

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Tradução de F. Cazarini. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.

_____. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**. Wiebaden: Breitkopf Härtel Verlag, 1986.

DAHLHAUS, Carl. **Die Idee der absoluten Musik**. Kassel: Bärenreiter, 1994.

_____. *Gesammelte Schriften*. V. 3. Laaber: Laaber-Verlag, 2001.

_____. *Gesammelte Schriften*. V. 5. Laaber: Laaber-Verlag, 2003.

DUBOS, Jean-Baptiste. **Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture**. Primeira parte. Paris: Chez Jean Mariette, 1719.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. “Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang”. **Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, v. 29, pp. 323-349. 1955.

_____. **Musikalisches Denken**. Wilhelmshaven, 1877.

FUBINI, Enrico. **La Estetica Musical del Siglo XVIII a Nuestros Dias**. Tradução para o espanhol de A. P. Rodríguez. Barcelona: Barral, 1971.

LIPPMAN, Edward. “Von der musikalischen Poesie” (1752). In: **Musical Aesthetics: a Historical Reader**. V. 1. Nova York: Pendragon Press, 1986.

LUCAS, Mônica. “Emulação de Retóricas Clássicas em Preceptivas da Musica Poetica”. **OPUS**, [s.l.], v. 20, n. 1, pp. 71-94, maio 2014. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/15177017>. Acesso em: 10 maio 2022.

SCHERING, Arnold. **Von grossen Meistern der Musik**. Leipzig: Koehler & Amelang, 1940.

SULZER, Johann Georg. **Allgemeine Theorie der Schönen Künste**. Hildesheim: Georg Olms, 1967.

Além-do-Homem: do Conceito ao Estético

Thiago Kistenmacher Vieira¹

Introdução

O trabalho ora apresentado contém duas partes. Na primeira, discutiremos, de forma resumida, o problema do conceito na obra de Nietzsche, especialmente no período de juventude com seu escrito póstumo intitulado *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1873). Na segunda, nos detemos sobre a questão do além-do-homem [*Übermensch*], sobretudo com base na obra *Assim Falou Zaratustra* (1883), uma de suas obras de maturidade.

Primeira Parte: o Conceito

No texto póstumo intitulado *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*,² Nietzsche tem na linguagem conceitual, nas leis da gramática, o ponto de partida para uma crítica à ilusão de que se pode fazer declarações objetivas sobre o mundo. Nota-se que o filósofo, ao longo daqueles primeiros anos,

¹Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Agência de fomento: Capes. E-mail: tkv1986@gmail.com

²Sobre os títulos das obras em português, adotamos a convenção proposta pela edição Colli / Montinari das Obras Completas de Nietzsche.

ocupou-se significativamente com os problemas que divisou na linguagem. Isso pode ser observado em alguns textos da década de 1870, como pelo póstumo *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1873), *O Nascimento da Tragédia* (1872), *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos* (1873) e *Richard Wagner em Bayreuth* (1876). Isso sem mencionar seus cursos de retórica ministrados nos anos iniciais de sua atividade como professor na Universidade da Basileia e os diversos fragmentos póstumos da mesma década.³

Este seu objeto de investigação se mostra também e/ou permeia suas obras ulteriores, posto que, dentre diversos temas, a questão da linguagem está “espalhada” [*verstreut*] ao longo de seus escritos, como adverte Abel (2001, p. 2, tradução nossa). Ou, segundo Marton, “A ideia de que a linguagem é um meio de expressão grosseiro atravessa toda a obra de Nietzsche”. (MARTON, 1990, p. 187). E o filósofo procura *transformar* a linguagem desde seu interior (MARTON, 2012, p. 244) — isso será visto, por exemplo, com a escrita poética de *Assim Falou Zaratustra*, obra na qual, como aponta Roberto Barros, “o conceito é preterido em favor da imagem”. (BARROS, 2016, p. 16).

Em *Verdade e Mentira*, seu autor compreende a linguagem conceitual — ou a “verdade” que dela deriva — como

Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, que só traduz uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias. (WL/VM I, KSA 1.880).

Em *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, escreve que “As palavras são apenas símbolos das relações das coisas umas com as outras e conosco, não tocam a verdade absoluta em lugar algum”. (PHG/FT 11, KSA 1.846). Mesmo porque, para Nietzsche, as palavras são apenas um “estímulo nervoso transposto em uma imagem” que, por sua vez, acaba por ser “remodelada por um som!”. (WL/VM I, KSA 1.879). Não há, entre sujeitos e objetos, uma relação causal necessária, mas meramente uma “relação estética”.

³Cf. por exemplo, KSA 7.457; 7.142; 7.520; 7.625.

Como lê-se em *Aurora*, livro a partir do qual pode-se compreender o final do período intermediário do autor, lemos que, “Onde os antigos homens colocavam uma palavra, acreditavam ter feito uma descoberta [...] eles haviam tocado num problema e, supondo tê-lo *resolvido*, haviam criado um obstáculo para a solução”. (M/A I 47, KSA 3.53). Nas palavras tardias de Nietzsche: “Aquilo para o qual temos palavras, já o deixamos para trás”. (GD/CI IX 26, KSA 6.128).

Essa convenção linguística, que leva mais tarde forçosamente à crença de que tais designações correspondem à verdade, são exclusivamente fruto de uma nomeação arbitrária que opera atendendo a uma generalização dos fenômenos e que passa a ser tomada como autêntica independentemente do desconhecimento – ou do esquecimento – em relação a seu fenômeno originário. Com ela, tem-se a equivocada percepção de que se chegou à verdade última, quando, por certo, não há nenhuma relação verdadeiramente objetiva entre sujeito e objeto. Nietzsche compreende a linguagem como necessária e facilitadora (FW/GC 121), por isso não critica seu uso cotidiano, comunicador. O problema central reside no fato de se *acreditar* que, por meio da linguagem conceitual, possa-se enunciar a verdade, afinal, “Jamais nos será dado, mediante palavras e conceitos, colocar-se atrás do muro das relações, como que em algum fabuloso fundamento primordial das coisas”. (PHG/FT 10, KSA 1.846). O máximo que as palavras alcançam é uma generalização, tomando o que é diferente por igual. Desse modo, o erro, devido à sua consolidação, dá um passo adiante e torna-se conceito.⁴ Sobre isso, temos que “Todo conceito surge pela igualação do não-igual”. (WL/VM I, KSA 1.880). Porque o conceito⁵ “deve coadunar-se a inumeráveis casos, mais ou menos

⁴Para Müller-Lauter, o igualar e o fixar constituem a lógica. “Esta elimina a possibilidade de que uma mesma ‘coisa’ possa admitir, ao mesmo tempo, predicados opostos.” E também que “Os homens ‘formam’ (*Bilden*) coisas por meio do igualar e fixar”. (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 43-44).

⁵“Palavras são sinais sonoros para conceitos; mas conceitos são sinais-imagens, mais ou menos determinados, para sensações recorrentes e associadas, para grupos de sensações.” (JGB/BM 268, KSA 5.221).

semelhantes, ou seja, nunca iguais quando tomados à risca, a casos nitidamente desiguais, portanto.” (WL/VM I, KSA 1.879).

É o caso da folha, exemplo oferecido por Nietzsche. O que existe não é a folha, mas *folhas*. Ou, o que há não é o ser humano, mas *seres humanos*.

Em *Humano, Demasiado Humano* lemos:

O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas; [...] a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. (MA I/HH I 11, KSA 2.30).

Como já havia escrito oito anos antes, “Não há nenhum caminho que leve do conceito à essência das coisas”. (Nachlass/FP 7 [185] do fim de abril de 1870, KSA 7.211). Porque o ser humano vê na linguagem e no conceito a expressão de uma verdade, engana a si próprio,⁶ pois ele mesmo criou o conceito. Ao nomear fortuitamente os objetos, o conceito uniformiza o que é heterogêneo, e em razão de esta ter sido uma prática nutrida ao longo dos séculos, a falsificação torna-se inconsciente.⁷ Ao classificar a linguagem como verdade, ou como expressão fiel dessa verdade, a humanidade está submetida à autoridade das abstrações. Não é capaz de expressar-se por si, dado que se encontra circunscrita à convenção linguística. Seu íntimo, seu sensível, não pode ser externado. Seduzido pela gramática (GM/GM I 13, KSA 5.279), o indivíduo nem mesmo percebe sua condição. Aliás, este indivíduo,

⁶Para Kaufmann, Nietzsche “estava longe de sugerir que a linguagem comum tem alguma autoridade especial – muito menos a linguagem religiosa – e que apenas os filósofos foram enganados pela linguagem, enquanto que as pessoas mais simples e o senso comum têm mais razão. Os filósofos, pensava, deveriam prestar mais atenção à linguagem – não para aprender a partir de sua sabedoria implícita, mas para descobrir como, desde a infância, fomos enganados”. (KAUFMANN, 1974, p. 423).

⁷“Essas ilusões na linguagem e na filosofia são a princípio inconscientes e muito difíceis de trazer à consciência.” (KSA 7.486, tradução nossa). No segundo volume de *Humano, Demasiado Humano*, lemos também: “Há uma mitologia filosófica escondida na *linguagem* que volta a irromper a todo instante, por mais cautelosos que sejamos normalmente”. (MA/HH II 11, KSA 2.547).

por estar assim seduzido, é incapaz de criar, pois tudo já está dado. Sua criação será apenas original dentro dos limites da expressão convencional, conceitual, porque empregará a linguagem e o conceito como expressões de uma “verdade”.

Segunda Parte: o Além-do-Homem e o Estético

Diante das pessoas presentes na praça, Zaratustra fala: “*Eu vos ensino o além-do-homem*” (Za/ZA. Pr. 3, KSA 4.14). Mas, o que é este “além-do-homem” [*Übermensch*]? Ele é o que deve superar o homem tal como o conhecemos. Está acima do bem e do mal, recusa a busca pela verdade última das coisas a fim de afirmar a imanência. Aliás, o homem que Zaratustra fala em superar⁸ é o mesmo preso à concepção de bem e de mal, aos dogmas, ao pecado, à ideia de verdade e à metafísica. Assim, também está preso à “credulidade na gramática”. (JBG/BM 34, KSA 5.54). O além-do-homem, dessa maneira, estará desatado de qualquer fixação conceitual.

Ele, posicionando-se para além [*über*] do próprio homem, que deve ser ultrapassado [*überwunden*], é aquele que afirma a “Si-mesmo” [*Selbst*], em oposição ao homem comum, que despreza a si em nome de Deus, do mundo suprassensível ou de valores compreendidos como superiores (Za/ZA. Pr. 9, KSA 4.26). Zaratustra assevera: “Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido — ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele”. (Za/ZA. Dos desprezadores do corpo, KSA 4.40). Esse “Si-mesmo”⁹ não tolera laços com a moral, abomina a prisão dos conceitos de bem e de mal e a polarização verdade-mentira.

Conseqüentemente, uma pergunta se apresenta: como poderá ele afirmar a si mesmo, sua mais profunda individualidade e vontade, se o fizer

⁸ Cf. também, Za/ZA. De velhas e novas tábuas. 3, KSA 4.248.

⁹ O que vimos em *Ecce Homo*, sobre isso, é que a “[...] obra máxima da arte de preservação de si mesmo” é “o *amor de si* [...]”. (EH/EH 9, KSA 6.293).

recorrendo estritamente à linguagem e ao conceito? Não estará ele impedido de expressar-se de modo particular, quando o conceito é convencional, generalizador? Logo, somos levados à concepção de que todas as suas particularidades, seus impulsos, se afirmados apenas mediante o conceito, não expressarão essas particularidades, posto que sua tentativa de afirmar o que há de mais profundo no sujeito, suas vontades, seus desejos, pensamentos, não permite delimitação conceitual. E se Nietzsche registrou que “a desconsideração do individual e do real nos proporciona o conceito”. (WL/VM I, KSA 1.875), como reconhecer que exatamente a *consideração* suprema do individual, encarnada pelo além-do-homem, possa ser conceitualmente fundamentada? Entenda-se que o além-do-homem se coloca como finalidade última, para si mesmo. É necessário o completo desprendimento dos antigos valores – todos estribados na linguagem. Como resultado, o além-do-homem destrói as velhas tábuas a fim de criar novas. Ele, para poder criar, terá, também, de vencer a linguagem conceitual que, aliás, é a sustentação dos valores escritos nas velhas tábuas. Ora, o projeto nietzschiano para o além-do-homem sinaliza ao norte desconhecido pelo homem devido ao estreito perímetro linguístico no qual ficou confinado. Mas o ser humano não se dá conta disso, como aponta Nietzsche. Ao contrário, pensa que, mediante o emprego do conceito, pode sondar muito além do que, em verdade, lhe é permitido pela linguagem.

O artista, que não está necessariamente à procura de uma expressão conceitual, não busca sua verdade nas convenções, abrindo-se para uma expressão particular. Dito de outra maneira: o estético fala mais alto do que o conceito. Do contrário, é ele que acaba amordaçado pela convenção linguística e impossibilitado de expressar-se, de sentir. Eis a vantagem do estético, ou da manifestação artística, sobre o conceito: ele outorga a cada um o direito de expressar-se individualmente, sem que seja a ele necessário conformar-se àquela “convenção de séculos”. (WL/VM I, KSA 1.881). Enquanto o fundamento da arte está no que é inexato, é “na inexatidão do ouvido para o ritmo, o temperamento etc.” – aqui percebemos que não há

fixidez – em que “se fia, mais uma vez, a *arte*”. (Nachlass/FP 19 [66] 1872 – 1873), o conceito fundamenta-se no que se *supõe* ser exato. O artista pode estar ciente de que a verdade não lhe é acessível. Isso também o coloca numa posição privilegiada, dado que ele tem consciência disso. O que difere sobremaneira do sujeito teórico, que *não tem* essa consciência do engano e pensa “ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo”. (MA I/HH I 11, KSA 2.24). Outra diferença entre arte e linguagem é que a primeira pode estar a par da ilusão e a segunda a ignora sem disso ter ciência. O artista não precisa procurar a verdade. Ele está livre para buscar *a sua* verdade, uma verdade particular, precisamente o que decanta Zarathustra, ao passo que o homem teórico procura pela verdade universal de forma objetiva. E Zarathustra, com sua poética, afirma o vir a ser, a mutabilidade, e não a fixidez e a imutabilidade das coisas.

Nietzsche já havia apontado em *Aurora* que, quando do embevecimento pela linguagem conceitual, pensa-se que “onde termina o reino das palavras também termina o reino da existência”. (M/A 115, KSA 3.107). Aqui, uma vez mais, a perspectiva do homem como conhecemos se distancia daquela do artista. Porque é exatamente a partir desse estágio, ao divisar a fronteira da linguagem, que o artista passa a atuar. E, muito diferentemente do homem teórico, para quem a existência termina quando terminam as palavras, pode-se pensar que, para o artista, onde terminam as palavras, começa a existência. Na arte, a expressão é exequível por causa do seu desprezo àquela imobilizadora convenção da linguagem. Onde o conceito restringe a expressão pessoal por ser fiel a um acordo, a uma comunidade, a arte está liberta e segue na contramão dessa consolidação. Ela apela ao estético. Ela incita o ser humano justamente a abandonar o rebanho e assumir seu “Si-Mesmo”. Mais do que isso: significa o mais alto valor, o de criação, pois só o sujeito criador é identificado como aquele que desenvolve livremente todas suas potencialidades. (GUERVÓS, 2018, p. 14). Quando Nietzsche menciona que “Todo conceito surge pela igualação do não-igual”. (WL/VM I, KSA 1.880), podemos pensar que a arte surge pela *afirmação* do não-igual.

Eis a necessidade do que é estético, pois essa é a única via pela qual é permitido ao homem, melhor, ao além-do-homem, expressar-se de forma verdadeiramente pessoal, afirmar a si mesmo e criar – Nietzsche fala da dança, do canto, por exemplo. É essencialmente pela arte que o sensível é afirmado, dado que o conceito é incapaz de fazê-lo. Se “Os mais preocupados perguntam hoje: ‘Como conservar o homem?’ [...] Zarathustra é o primeiro e único a perguntar: ‘Como *superar* [*überwunden*] o homem?’ ”. (Za/ZA. Do homem superior. 3, KSA 4.357). Ou seja, como chegar ao além-do-homem? Um dos caminhos é superando as estreitas muralhas do conceito por meio da arte. Daí que o além-do-homem nietzschiano, sem ter em conta aquilo que é estético, sensível, ou, mais ainda, se *privado* da expressão artística, é apenas conceito, o qual Nietzsche sempre classificou como limitador e falsificador.

Referências

ABEL, Günter. “Bewußtsein – Sprache – Natur. Nietzsches Philosophie des Geistes”. **Nietzsche-Studien**, vol. 30, n. 1, pp. 1-43. 2008.

_____. “Zeichen der Wahrheit – Wahrheit der Zeichen”. **Nietzsche-Studien**, vol. 39, n. 1, pp. 17-38. 2010.

BARROS, Roberto de Almeida Pereira de. **Nietzsche: Além-do-Homem e Idealidade Estética**. Campinas: Editora Phi, 2016.

KAUFMANN, Walter A. **Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist**. 4 ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

MARTON, Scarlett. “Le Problème du Langage chez Nietzsche. La Critique en tant que Création”. **Revue de Métaphysique et de Morale**, n. 74, pp. 225-245. 2012.

_____. **Nietzsche: das Forces Cósmicas aos Valores Humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Nietzsche: Sua Filosofia dos Antagonismos e os Antagonismos de sua Filosofia**. Tradução de Clademir Araldi. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sämtliche Werke**. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Colli und Montinari. Berlin/ München: Walter de Gruyter/ DTV, 1988.

_____. **A Filosofia na Era Trágica dos Gregos**. Organização e tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos, ou Como se Filósofa com o Martelo**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. **Sobre Verdade e Mentira**. Estudos Libertários. Organização e tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.