

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A Irredutibilidade da Arte

Silvio Moreira Barbosa Junior

São Paulo

2019

SILVIO MOREIRA BARBOSA JUNIOR

A Irredutibilidade da Arte

Versão Original

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas para a obtenção
do título de Doutor em Filosofia.

Área de Concentração: Ciências Humanas

Orientador: Prof. Dr. Oliver Tolle

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B238i Barbosa Jr., Silvio Moreira
 A Irredutibilidade da Arte / Silvio Moreira
Barbosa Jr.; orientador Oliver Tolle - São Paulo,
2019.
 315 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Filosofia da
Cultura. 4. Formas Simbólicas. I. Tolle, Oliver,
orient. II. Título.

Nome: BARBOSA JR., Silvio Moreira
Titulo: A Irredutibilidade da Arte

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas para
obtenção do título de Doutor em Filosofia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituicao: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituicao: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituicao: _____

Julgamento: _____

RESUMO

BARBOSA JR., Silvio Moreira. **A Irreducibilidade da Arte**. 2019. 299f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

O objetivo desse trabalho é apresentar a harmonia centrípeta como função simbólica da arte, no lugar da perfeita harmonia do espírito defendida por S. G. Lofts em seu trabalho Ernst Cassirer: a “repetition” of modernity. Em grande parte, a elaboração realizada por Lofts sobre a filosofia das formas simbólicas de Cassirer é aqui adotada. Os pontos de discordância levam, todavia, a outra formulação da função estética, uma vez que, por meio da sua, a prerrogativa de irreducibilidade para cada produto cultural determinada por Cassirer não se verificaria na arte. A irreducibilidade pode ser considerada um princípio no programa cassireriano, cuja ausência compromete a consistência de seu sistema filosófico. Para Lofts, a função simbólica pode ser descrita como a perfeita harmonia entre os movimentos centrífugos e centrípetos, que ele relaciona aos motivos expressivos e representativos, segundo elaborados por Cassirer. Esse trabalho procurará mostrar que essa consequência é apenas circunstancial, decorrente mais da impressão que a arte provoca quando tomada pelos problemas relativos a outras formas simbólicas do que sobre as propriedades que a tornam irreducível a elas. Caso o raciocínio de Lofts observasse isso, ele deveria assinalar na função estética somente o movimento centrípeto, cujas condições conservam em permanente conflito os motivos expressivos e representativos, corporificando esteticamente não a harmonização dos conflitos, mas a harmonia na contenda: condição básica da relação entre as formas simbólicas. A título de exemplo, o trabalho propõe como a hipótese da harmonia centrípeta permite mais bem evidenciar o sistema estético do capítulo sobre arte de *Essay on Man*, de Cassirer; justamente um material que Lofts considera não mais que um esboço. O trabalho também compreende um volume anexo que propõe uma sistematização do programa das formas simbólicas a fim de auxiliar aqueles não familiarizados com seus conceitos, trazendo no corpo do texto principal referências frequentes a esse volume.

Palavras-chave: Filosofia, Estética, Filosofia da Cultura, Formas Simbólicas

ABSTRACT

BARBOSA JR., Silvio Moreira. **The Irreducibility of Art**. 2019. 299f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

This work aims to present centripetal harmony as art's symbolic function, instead of the perfect harmony of the spirit defended by S. G. Lofts in his work Ernst Cassirer: a "repetition" of modernity. In its most part, the thought developed Lofts on Cassirer's philosophy of symbolic forms is hereby adopted. The areas of disagreement lead, however, to another formulation for the aesthetic function, given that, through Lofts', the prerogative of irreducibility for each cultural product determined by Cassirer would not be present in art. Irreducibility can be considered a principle on the Cassirean program, whose absence compromises the consistency of his philosophical system. For Lofts, symbolic function can be described as the perfect harmony between centripetal and centrifugal movements, which are related to expressive and representative motives, as elaborated by Cassirer. This work will demonstrate that this consequence is only circumstantial, resulting more from the impression art provokes when taken by the problems related to other symbolic forms than on the properties that make it irreducible to themselves. If Lofts' reasoning observed such, he would indicate in the aesthetic function only the centripetal movement, whose conditions conserve expressive and representative motives in permanent conflict, aesthetically embodying not the harmonization of conflicts, but their harmony in conflict: basic condition for the relationship between symbolic forms. As an example, this work proposes how the hypothesis of centripetal harmony allows more appropriately to make evident the aesthetic system of the chapter on art on Cassirer's *Essay on Man*; which Lofts himself considers to be no more than a draft. The work also contains an annex volume proposing a systematization of the program of the symbolic forms in order to aid the ones not familiarized with its concepts, bringing on the main volume frequent references to this volume.

Key-words: Philosophy; Aesthetics; Philosophy of Culture; Symbolic Forms

Sumário

1. Introdução	8
1.1. Discordância sistemática	8
1.2. Discordância com relação ao procedimento	10
1.3. Crítica geral	11
1.4. Objetivo específico e suas consequências	13
1.5. Plano do trabalho	15
2. A função estética	18
2.1. O princípio de irreducibilidade	19
2.1.1. A necessidade da função estética em uma abordagem neokantiana	25
2.1.2. Faits Culturels e o problema do dualismo	29
2.1.3. Animal Symbolicum e a questão da autonomia	32
2.1.4. O vinculum functionale e a harmonia na contenda	35
2.2. Fabien Capeillères e as funções através da história da arte	41
2.2.1. A validade da forma simbólica para a arte	41
2.2.2. As funções simbólicas no processo histórico	43
2.3. Steve Lofts e a função estética derivada do sistema simbólico	51
2.3.1. Função simbólica, linguística e estruturalismo	53
2.3.1.1. Função da expressão	55
2.3.1.2. Função da representação	56
2.3.1.3. Função do significado puro	57
2.3.2. Ensaio com as funções em seu sentido histórico	60
2.3.3. As funções atreladas à teoria modal das categorias	63
2.3.4. A função estética como perfeita harmonia do espírito	65
2.3.5. Arte, harmonia e conflito	69
2.3.5.1. Os movimentos centrípetos e centrífugos	72
2.3.5.2. A irreducibilidade simultânea à representação e à expressão	80
2.3.5.3. A irreducibilidade específica com relação ao significado puro	88
2.3.5.4. A irreducibilidade da arte como exclusividade direcional	93
2.3.5.5. A irreducibilidade reflexiva da arte	96
2.3.6. A hipótese da harmonia centrípeta	105
3. Os princípios da arte	129
3.1. Condições da autonomia	130
3.1.1. Resumo de cada princípio	130
3.1.2. O capítulo sobre arte em An Essay on Man	133
3.2. Motivos históricos assinalados no capítulo	133
3.2.1. A função entre imitação e invenção	139
3.2.2. O percurso entre imitação, aperfeiçoamento, seleção e invenção	141
3.2.3. O conflito entre imitação e invenção como condição simbólica	143
3.3. Os princípios abordados pelos motivos sistemáticos	145
3.3.1. Consequências sistemáticas do conflito entre imitação e invenção	146
3.3.1.1. Retomada da reflexão de Capeillères sobre a pintura	146
3.3.1.2. Hipóteses para a arte musical	147
3.3.1.3. O movimento centrípeto estético	149
3.3.2. Os traços por contraste no contorno da forma espiritual da arte	151
3.3.2.1. O contínuo e a conectividade do contorno espiritual	151
3.3.2.2. Fenômenos de difração e refração entre formas e funções simbólicas	154
3.3.3. Princípio do processo contínuo de concreção	157
3.3.3.1. Concreção, pregnância, mediação, enformação e funções simbólicas	157
3.3.3.2. Um processo ininterrupto	161
3.3.3.3. A redundância da representação	163
3.3.4. Princípio de intensificação da realidade	167
3.3.4.1. A função entre totalidade e tonalidade afetiva	169
3.3.4.2. A concentração frutiva	174
3.3.4.3. A realidade abreviada	178
3.3.4.4. A condensação do mundo	180
3.3.4.5. A objetividade da fruição enquanto unidade criativa	185
3.3.5. Princípio de inesgotabilidade dos aspectos das coisas	193
3.3.5.1. Muitos trajetos possíveis	193
3.3.5.2. Temperamento como universalidade da forma estética	195

3.3.5.3. Obra e mundo	204
3.3.6. Princípio das formas sensuais puras	213
3.3.6.1. O primado do contraste no todo da arte característica	219
3.3.6.2. A verificação da inesgotabilidade segundo a lei estética	230
3.3.6.3. O sensível encarnado em forma	266
3.3.7. Princípio de corporificação	271
3.3.7.1. O primado da artesanaria na arquitetônica da arte	283
3.3.7.2. A resistência do material	294
3.3.7.3. A elaboração material do artista	306
4. Bibliografia	309

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é verificar a possibilidade de formular a função estética da arte segundo o programa da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, conforme os parâmetros estabelecidos por Steve Lofts em sua pesquisa. Segundo este último, a função estética tem a peculiaridade de conjugar algumas oposições, como a oposição entre os movimentos centrípetos e centrífugos, enquanto outras funções se moveriam apenas por um desses movimentos. Sua argumentação é pavimentada com blocos fornecidos pelo próprio Cassirer, que afirma esta e outras oposições “aparentarem estar dissolvidas” (*seem to be melted*) na arte em uma perfeita harmonia¹. Em razão disso, Lofts descreve a função estética enquanto “perfeita harmonia do espírito”².

Este trabalho admite em grande parte tanto o estabelecimento do problema quanto o percurso de Lofts, mas discorda da caracterização final da arte enquanto perfeita harmonia do espírito, nos termos propostos em sua pesquisa. Em vez dessa caracterização, a função estética pode ser descrita apenas pelo movimento centrípeto, possibilitando com isso melhor articular algumas propriedades da arte apresentadas por Cassirer em *An Essay on Man* (1944). Não é essa vantagem, todavia, o que motiva prioritariamente a oposição à tese da perfeita harmonia do espírito enquanto função estética. Essa tese parece entrar em confronto com o sistema da filosofia das formas simbólicas, além das referências utilizadas por Lofts permitirem uma interpretação diferente daquela que ele oferece, conforme se pretende mostrar aqui.

1.1. Discordância sistemática

Do ponto de vista sistemático, esse resultado vai de encontro aos parâmetros que o sistema das formas simbólicas necessita para sua consistência e que foram admitidos justamente por Lofts em seu percurso. Segundo esses

¹ CASSIRER, E. Language and Art II in *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935 – 1945*. Ed. D. P. Verene. New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 191.

² Cf. LOFTS, S. G. *Ernst Cassirer. A “Repetition” of Modernity*. Albany: State University of New York Press, 2000, p. 190 ss.

parâmetros, a condição diferencial³ representa a condição de possibilidade de compreensão das formas simbólicas. O estudo dos produtos da cultura se dá conseqüentemente pela comparação dos aspectos irredutíveis de uma forma para outra, compreendendo a função simbólica dentre os critérios dessa irredutibilidade. A função “representa a ‘lei’ que determina a totalidade dos ‘possíveis membros’ que são ditos ‘co-pertencentes’ (...) em uma ‘unidade orgânica’⁴”. Como resultado, a função deve indicar a irredutibilidade da forma ao se diferenciar de outras funções simbólicas.

Lofts admite essa condição de modo irrestrito, mas considera a diferença da função estética residir na harmonização dos aspectos pelos quais as outras funções se diferenciam mutuamente. Tal harmonização é tão decisiva que conclui a função estética dissolver em si uma oposição bem mais geral: a oposição entre as propriedades das funções de expressão e de representação⁵. Não se trata mais apenas da diferença entre movimentos centrípetos e centrífugos, mas todas as características opostas entre expressão e representação são harmonizadas pela arte. Desse modo, a função estética termina por compreender essas funções ou, pelo menos, suas propriedades. A estratégia pela qual Lofts procura sistematizar o pensamento de Cassirer exige essa condição para a consistência da dinâmica da estrutura simbólica como um todo.

Mas a consistência almejada deve ser alcançada por meio da irredutibilidade, e a possibilidade de uma função mesclar ou dissolver propriedades de outras duas não parece ser o caminho mais promissor nesse sentido. Se não a rompe, a estratégia adotada certamente atenua a condição diferencial admitida por Lofts. Ele parece não dar a devida relevância à construção da definição de forma simbólica, em que Cassirer conceitua todo simbólico por uma “direção de conformação e concepção espirituais perfeitamente determinadas, a qual, enquanto

³ Ibidem, p. 48 – 52. O que Lofts considera Cassirer recusar com essa condição é a existência de termos independentes de uma relação. Cada ente em um determinado mundo ordenado, ou seja, em uma forma simbólica, existe na medida em que se determina reciprocamente por outro termo do próprio mundo ordenado. Mas, ao passo que Lofts acentua essa condição nos termos internos à forma simbólica, Cassirer a leva em conta também na determinação recíproca entre as formas simbólicas e, conseqüentemente, entre as funções simbólicas.

⁴ Ibidem, p. 39.

⁵ “Uma possibilidade lógica final permanece. Além de concebível, ela também é necessária para a dinâmica da estrutura simbólica, conforme se verá em nossa análise. É necessário haver um estágio em que expressão e representação se encontrem em perfeita harmonia (...)”. Ibidem, p. 58.

tal, mantém diante de si uma direção oposta tão determinada quanto⁶. Tal condição diferencial exige assinalar pontos de oposição suficientemente determinados entre formas e funções simbólicas. Se as referências que Lofts toma de Cassirer forem consequentes, isso pode indicar um problema não no comentador, mas no próprio sistema das formas simbólicas, pelo menos no que tange sua clareza e precisão.

1.2. Discordância com relação ao procedimento

Em defesa de Cassirer, é possível Lofts propor um recorte que faça seu discurso soar em sentido diferente àquele do contexto no qual se encontra inserido. Em alguns casos, nem sempre o fenômeno da arte parece atenuar o conflito entre expressão e representação. Em outros, é a tensão entre expressão e significado puro que parece atenuada, cuja determinação recíproca oposicional é diferente da oposição do caso anterior. Não fica claro se significado puro e representação ocupam a mesma posição em relação à expressão, ao dissolverem suas oposições na arte.

Em situações como essa, a estratégia de Lofts parece não considerar relevante essas diferenças específicas. Isso talvez aconteça porque admite apenas duas polaridades entre as funções simbólicas, a do significante e a do significado, enquanto a dinâmica diferencial das polaridades da filosofia das formas simbólicas possa não se acomodar bem somente entre essas duas. Cassirer, por exemplo, faz uso com frequência de outra, aquela relativa à polaridade entre intuição e entendimento. Mas mesmo esta já estando satisfatoriamente articulada no conceito de pregnância simbólica como condição transcendental de toda função, ela não é suficiente para descrever a diferença específica entre as várias formas simbólicas.

⁶ “Wenn ich das Problem in dieser Weise auszusprechen versuche, so liegt es mir freilich zunächst ob, den Begriff der ‘symbolischen Form’ näher zu bestimmen. Man kann den Begriff des Symbolischen so nehmen, daß darunter eine ganz bestimmte Richtung geistiger Auffassung und Gestaltung verstanden wird, die als solche dann eine nicht minder bestimmte Gegenrichtung sich gegenüber hat.” CASSIRER, E. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (1923) in *Aufsätze u. kleine Schriften* [1922-1926] (Gesammelte Werke, Bd. 16). Texto e notas editadas por Julia Clemens. Hamburger: Birgit Recki, 2003, p. 78.

1.3. Crítica geral

O presente trabalho deverá verificar em que medida o discurso de Cassirer admite a estratégia de Lofts. É provável que, em vez de a função estética absorver as propriedades de outras funções, abrandando o conflito entre elas, tal abrandamento seja apenas aparente e queira dizer algo completamente distinto. A oposição entre funções aparenta estar dissolvida a luz da função estética tão somente porque esta permanece irreduzível e suas questões são outras. É exclusivo ao episódio de deslocamento da atenção dos conflitos entre expressão e representação, para os problemas pertinentes à arte, que aqueles pareçam dissolvidos nestes. Mas se trata de um episódio em que a atenção continua orientada pelos conflitos entre formas consideradas anteriormente em vez de indagar a respeito dos conflitos atuais que a arte mantém com outras formas simbólicas e por meio dos quais suas características específicas se evidenciam e podem ser articuladas. Desse modo, a aparência de uma perfeita harmonia do espírito se restringe a esse episódio, atestando, por via negativa, o conflito habitual entre outras funções “perder o sentido” a luz do estético em vez de procurar as oposições recíprocas que a função estética mantém com outras funções e pelas quais se determina.

O aspecto da perfeita harmonia do espírito, colocado por Lofts em uma posição central, não ilumina o trabalho específico da forma simbólica da arte, contentando-se em indicar o que ela não faz. Mais do que isso, tal perspectiva pode até mesmo fazer imprecisa sua forma característica. Por não se ater aos conflitos pelos quais a arte se determina em relação às outras formas simbólicas, descreve apenas a maneira pela qual esses conflitos perdem relevância perante as oposições colocadas pela função estética.

Com relação à arte, sua pesquisa permanece a meio caminho. A perfeita harmonia do espírito não evidencia a forma característica da arte. Ela tão somente exclui o que é característico de outras formas. De maneiras diferentes, os conflitos entre a arte e outras formas simbólicas também devem ser suspensos em contextos cujas suas oposições não são relevantes. Mas o meio caminho estabelecido por Lofts orienta os próximos passos do trabalho.

Conforme dito há pouco, a perspectiva da arte enquanto perfeita harmonia do espírito pode fazer impreciso o que há de mais característico em sua forma. Em uma de suas últimas reflexões estéticas, no capítulo dedicado exclusivamente à arte de *An Essay on Man* (1944), o programa de um sistema cujo princípio da arte prove sua autonomia⁷ não encontra auxílio na perspectiva de Lofts. As três dimensões da obra de arte, que Lofts⁸ retira de *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942), não conflitam com a noção de uma perfeita harmonia do espírito, apenas iniciando o traçado peculiar do fenômeno estético.

Antes de qualquer coisa, uma contribuição decisiva que o estudo da arte oferece para o sistema das formas simbólicas é a revelação da “existência de uma ‘espontaneidade’ ‘no’ sensível⁹”. Cassirer atende dessa maneira a um dos quesitos do programa neokantiano: a superação dos dualismos legados pelo kantismo. Não mais o entendimento é o único portador da espontaneidade, conformando o múltiplo da sensibilidade na unidade da experiência. A espontaneidade passa a ser localizada na própria relação, e daí decorre a centralidade de conceitos como função e pregnância simbólicas. Somente a partir disso é possível compreender de que maneira “a beleza não é uma propriedade imediata das coisas” sem que com isso ela se reduza à polaridade oposta na qual “não passa de um feixe de impressões” e “existe exclusivamente na mente que as contempla”¹⁰.

A beleza não pode ser definida como mero *percipi*, como “ser percebida”; ela deve ser definida em termos de uma atividade da mente, da função de perceber (*function of perceiving*) e por uma direção característica dessa função. Ela não consiste de percepções passivas; é um modo, um processo de perceptualização (*process of perceptualization*). Mas esse processo não é de um caráter meramente subjetivo; pelo contrário, é uma das condições da nossa intuição de um mundo objetivo.¹¹

Embora seja possível pôr em acordo o raciocínio de Lofts com as teses da espontaneidade “no” sensível e do “processo de perceptualização”, ele não consegue esclarecer a “direção característica” da “função de perceber”. Os argumentos selecionados por Lofts de *An Essay on Man* procuram assinalar a

⁷ CASSIRER, E. *An essay on man*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 137.

⁸ Cf. LOFTS, idem, p. 194.

⁹ PORTA, M. A. G. *Estudos Neokantianos*. São Paulo: Ed. Loyola, 2011, p. 190.

¹⁰ CASSIRER, idem, p. 151.

¹¹ Ibidem.

espontaneidade, mas não descrevem suas consequências específicas para a arte. Essas consequências são elencadas no início do capítulo, ainda que o próprio Cassirer não as tenha articulado de maneira explícita e exclusivamente sistemática. Se assim não o fez, não foi por negligência. Isso somente seria possível abstraindo os motivos sistemáticos das considerações históricas, e abandonado o método transcendental por consequência (conforme se procurará realizar na última parte desse trabalho, tendo em vista o procedimento permanecer preservado em *Essay on Man*). Tal articulação deve ser capaz de evidenciar a direção promovida pela função estética, da qual decorre a forma característica da arte. Assim se poderá afirmar o que é arte a partir de seu comportamento específico, em vez de indicar o que apenas nela deixa de atuar de maneira proeminente.

1.4. Objetivo específico e suas consequências

As consequências da função de percepção conforme Cassirer as formula correspondem às propriedades gerais da arte em sua forma específica. Estão entre elas as propriedades de “corporificação¹²”, de “intensificação¹³”, de “processo contínuo de concreção¹⁴”, de “forma pura¹⁵” e de “inesgotabilidade¹⁶”. O presente trabalho defende que essas propriedades necessitam de uma função estética centrípeta para serem articuladas de modo consistente, não permitindo articulação se a função ordenar os termos da arte por um movimento centrífugo, ainda que por um breve momento. Portanto, a função estética não consiste da atenuação das propriedades opostas de outras funções. Dá-se tão somente que essas oposições perdem relevância no estético. Importa compreender, por exemplo, de que consiste a oposição entre o movimento centrípeta da arte e o movimento centrífugo da linguagem, apesar de tudo o que compartilham, mas fazem mover em sentidos diferentes. Importa compreender a diferença desses sentidos. Em outro caso, importa compreender como o movimento centrípeta se dá na arte diferentemente da maneira como se dá no mito. Nesse último caso, trata-se de compreender o modo

¹² “the embodiment”; lb., 142.

¹³ “intensification”; lb., p. 143.

¹⁴ “continuous process of concretion”; lbidem.

¹⁵ “pure forms”; lb., p. 144.

¹⁶ “inexhaustibility”; lb., p. 145.

pelo qual o todo característico de um universo etnográfico é corporificado em um de seus membros, o qual assume efemeramente a posição central em relação aos outros, enquanto, no primeiro caso, o todo característico estético se concentra perenemente em uma obra de arte individual, configurada enquanto seu próprio universo, na medida em que intensifica a peculiaridade de suas relações em razão dessa condição.

A perfeita harmonia do espírito assinalada em Cassirer por Lofts não deve ser confundida com os eventuais aspectos impressos nos produtos relativos a uma determinada forma simbólica. Da mesma maneira que oposições como aquela entre movimentos centrípetos e centrífugos podem ser relacionados em uma mesma fórmula pela forma simbólica da ciência, elas também podem ser conformadas por outra direção, pela direção estética, na obra de arte. Isso não quer dizer que a direção específica da ciência e que a direção específica da arte consistem igualmente da harmonização de outras direções. Bem diferente disso, no máximo quer dizer que outras direções podem ser formuladas pela direção específica da ciência, e que podem ser esteticamente conformadas pela direção específica da arte. De acordo com o que este trabalho procurará mostrar, esses movimentos podem se encontrar articulados nos produtos da ciência e da arte, mas isso é diferente de concluir que a direção específica de cada uma dessas formas simbólicas consiste dessa articulação. A especificação da função estética pode auxiliar na prevenção em tomar uma direção espiritual específica pelos eventuais aspectos dos produtos que ela “enforma”. No caso mencionado, os movimentos centrípetos e centrífugos são “enformados” de modos distintos nos produtos da ciência e da arte, e isso porque o trabalho que realiza cada uma dessas formas simbólicas é diferente, em razão da função pela qual seus termos se ordenam.

Se Cassirer não especifica nominalmente uma função relativa à forma simbólica da arte, isso não quer dizer que ela não esteja lá. Os termos em uma determinada abertura de mundo são estabelecidos no ordenamento regido por uma função característica. Para assinalar o caráter espontâneo das funções nas diversas formas simbólicas, foram suficientes três funções estabelecidas entre 1923 e 1929 no programa da filosofia das formas simbólicas, as funções já anteriormente mencionadas da expressão, da representação e do significado puro, relativas às

formas simbólicas do mito, da linguagem e da ciência, respectivamente. Isso não quer dizer que cada função seja exclusiva de uma forma simbólica determinada, mas que a atuação de uma função seja mais predominante em uma forma simbólica do que em outra, o que torna possível considerar outras formas simbólicas por essas três funções além daquelas mais trabalhadas na década de vinte. Porém, para descrever o comportamento específico da arte, compreendendo a unidade funcional pela qual as propriedades estéticas são articuladas, a lida com funções exógenas, no mínimo, é mais trabalhosa. A espontaneidade assegurada satisfaz algumas exigências da filosofia da arte de Cassirer, mas a irreduzibilidade dos produtos da cultura, da qual a espontaneidade depende no sistema das formas simbólicas, não se estabelece de todo somente por esse recurso.

Os momentos diferenciais entre as formas características dos produtos culturais devem ser identificados – e isso talvez continuamente – quando for a cada caso oportuno, porque as propriedades de uma forma simbólica podem não representar um conjunto finito. Além disso, uma das consequências da articulação das propriedades da arte sob uma única e específica função é fornecer ferramentas estéticas para a análise de obras particulares, na medida em que formular essas propriedades permite verificá-las nos diversos gêneros artísticos. Essas possibilidades dependem, todavia, do estabelecimento da função estética pelo movimento centrípeto, o que constitui o objetivo específico deste trabalho. Conforme se verá, Cassirer abre caminho nesse sentido ao propor esteticamente a função da percepção.

1.5. Plano do trabalho

Inicialmente, o sistema cassireriano será abordado segundo os quesitos de irreduzibilidade e autonomia das formas simbólicas. A função simbólica mais bem especificada pode atender melhor esses quesitos, e a pesquisa de Lofts representa uma contribuição significativa nesse sentido, possibilitando inclusive o presente trabalho. Curiosamente, a noção de harmonia mais relevante para Lofts parece aquela fornecida pelo próprio Cassirer, assinalada nas relações entre formas simbólicas. A harmonia é apresentada como um estado contínuo de conflito, não de

apaziguamento entre os produtos da cultura. A noção de perfeita harmonia do espírito parece não ter as mesmas consequências estruturais se comparada ao conceito de harmonia na contenda. Justamente esta última é mais adequada para se pensar os quesitos de irredutibilidade e autonomia, relevantes para a orientação neokantiana adotada aqui. Além disso, o início desse trabalho também serve como introdução sumária ao programa das formas simbólicas. Esta introdução está longe de ser suficiente para aqueles que não tenham nenhuma informação sobre o pensamento de Cassirer, e por isso uma introdução mais extensa foi elaborada para atender esse fim. Ela vai anexa ao trabalho e procura organizar seus conceitos básicos pelos critérios de direção do espírito e forma característica relativos a cada produto da cultura. Sempre que se fizer necessário, referências ao anexo vão indicadas em nota.

Em seguida, a arte será abordada por duas estratégias distintas: a de Fabien Capeillères, que considera essa forma simbólica em particular por meio das três funções simbólicas estabelecidas por Cassirer na década de vinte; e Steve Lofts, que procura formular uma função simbólica específica para a arte. Por meio da abordagem de Capeillères, os motivos históricos que o programa das formas simbólicas compreende são mais bem evidenciados, mas não a forma característica da arte. Ele fornece ferramentas para sistematizar períodos históricos e movimentos artísticos, mas não para estabelecer a irredutibilidade da arte em relação às outras formas simbólicas. Além disso, esse trabalho entende que a formulação de uma função simbólica específica para a arte pode contribuir para a pesquisa de Capellières, na qual alguns problemas decorrentes da falta dessa formulação são identificados no trecho em questão.

Os motivos sistemáticos considerados pelo programa das formas simbólicas são priorizados pela abordagem de Lofts. Ele considera o sistema simbólico do programa ser mais bem compreendido pelo seu uso do que pela explicitação de seu funcionamento. Por essa razão, ele procura oferecer uma gramática e uma topografia da função simbólica, a fim de distinguir os momentos dentro da estrutura do significado¹⁷. O presente trabalho partilha o ponto de partida estabelecido por Lofts e toma proveito de sua estratégia, o que justifica alguns

¹⁷ LOFTS, idem, p. 56 – 59.

esclarecimentos conceituais serem aproveitados dele em vez do próprio Cassirer, levando em conta serem ambos os autores muito aproximados um do outro. A opção às referências diretas de Lofts é importante em razão de seu próprio raciocínio não parecer apontar para a tese da perfeita harmonia do espírito, por ele defendida. Sua tese parece oferecer quase uma concessão ao rigor pretendido em sua topografia, e tal concessão não parece ser necessária. A proposta de Lofts pode ser alcançada sem ela. Portanto, as definições das funções simbólicas feitas por Lofts também atendem à tarefa de introduzir a estratégia de sua abordagem.

Por causa da influência histórica que Cassirer exerceu no movimento estruturalista¹⁸, ele é abordado por Lofts como tal, mas sem recusar o programa idealista do qual constrói seu pensamento. Particularmente importante na estratégia de Lofts é fazer referência à noção de função coerente ao tipo de estruturalismo derivado do programa das formas simbólicas. Ele mostra como são aproximados a noção de estrutura e o conceito de morfologia em Cassirer, e que essa relação pode ser encontrada em trabalhos desde a década de vinte até o final de sua produção, compreendendo *An Essay on Man*¹⁹. Tanto para aprofundar o debate a respeito da noção de estruturalismo pertinente à filosofia da cultura, quanto para conceituação de função segundo essa perspectiva, as referências ao anexo nessa passagem são oportunas.

Depois disso, a topografia de Lofts é introduzida com as definições das três funções simbólicas conceituadas por Cassirer. A topografia é então considerada em relação aos motivos históricos e sistemáticos do programa, a fim de se recolocar o problema da tese da perfeita harmonia do espírito como função estética. Pretende-se a partir do que foi colocado que o exame da irreduzibilidade inviabilize essa tese em favor da harmonia centrípeta, em que o caráter contendor é preservado. A função estética assim especificada, por fim, é verificada na sua capacidade de articular alguns princípios estéticos apresentados em *An Essay on Man*.

¹⁸ Tal influência se faz presente particularmente nos trabalhos de Roman Jakobson (1896 - 1982), Louis Hjelmslev (1899 - 1965) e Claude Lévi-Strauss (1908 - 2009), além Cassirer representar um dos primeiros pesquisadores a identificar essa perspectiva metodológica no pensamento científico. Cf. CASSIRER, E. Structuralism in modern linguistics in *Word* pp. 99 – 120. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00437956.1945.11659249>>. Acessado em 06/04/2016.

¹⁹ LOFTS, idem, p. 44, 45.

2. A função estética

Segundo já colocado, a função estética não foi formalmente formulada por Cassirer. Sempre, entretanto, uma função simbólica é suposta constituindo de maneira imanente²⁰ e espontânea os termos da abertura de mundo de uma forma simbólica em particular. Cassirer supõe não apenas uma função relativa às belas artes²¹, mas a cada substrato cultural, considerando algumas dessas funções apropriadas para a arte²² e outras não²³. Conforme já anunciado, a função simbólica colabora nas forças de irredutibilidade de um produto cultural. Cassirer procurou por todo seu trabalho mostrar como a autonomia evidenciada por esse princípio é necessária para o estudo de um determinado fenômeno em concordância com o domínio epistemológico que lhe é próprio²⁴.

A autonomia relativa a cada forma simbólica não é apenas uma circunstância da cultura, mas o elemento que contribui para a condição de possibilidade de compreensão da totalidade de um mundo sem recorrer a um ponto de vista exterior a ele²⁵. A condição da realidade se modular em outras formas possíveis representa a possibilidade de conhecimento sobre ela²⁶. A demonstração da autonomia da arte implica identificar o contorno espiritual característico de sua forma²⁷, e a diversidade de traços desse contorno devem ser coordenados sob a regência de uma função simbólica. Se isso se confirmar, será possível também sistematizar os fenômenos estéticos cujos princípios seriam elaborados a partir dos traços da forma simbólica da arte.

Segundo declarado na introdução, a coordenação desses traços sob uma única função simbólica depende de, entre suas características, ela atuar por um movimento centrípeto e não pela conjunção deste com um movimento centrífugo. A função estética não se permite compreender pela oposição entre movimentos

²⁰ Cf. LOFTS, S. G. *Ernst Cassirer. A "Repetition" of Modernity*. Albany: SUNY Press, 2000, p. 41 ss.

²¹ Cf. CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 165.

²² Cf., p. ex., a função da poesia lírica em *ibidem*, p. 142; a função da arte dramática, p. 147; a função da percepção, p. 151.

²³ Cf., p. ex., a função mimética em *ibidem*, p. 152; a função do jogo, p. 163.

²⁴ Conforme Cassirer procurou realizar com sua fenomenologia do conhecimento. Cf. em anexo 1.e.

²⁵ Uma consideração mais detida sobre essa condição epistemológica do programa da filosofia das formas simbólicas pode ser acompanhada em anexo. Cf. 1.f.i.1.a.

²⁶ Cf. em anexo 1. e ss.

²⁷ Cf. em anexo 1.f.2.

centrípetos e centrífugos. A tensão estabelecida por Cassirer entre imitação e invenção como funtivos dessa função também não é adequadamente expressa por essa oposição. Em outras palavras, ao se fundir movimentos centrípetos e centrífugos na função estética, as condições pelas quais a arte permanece irreduzível a outras formas simbólicas não podem ser satisfatoriamente verificadas.

2. 1. O princípio de irreduzibilidade

Na relação entre homem e mundo, a história da epistemologia pode ser interpretada enquanto dividida por duas suposições. Uma, de orientação naturalista, supôs o conhecimento um produto do confronto do mundo exterior com a razão, confronto no qual a sensibilidade frequentemente assumiu papel protagonista nessa produção. Outra, de orientação racionalista, supôs o conhecimento válido ser produzido pela própria razão de alguma forma antes de seu confronto com o mundo. Essa orientação compreendeu uma série de variantes muito diferentes entre si.

A filosofia transcendental é uma delas. Ela se diferencia de outros racionalismos porque considera que os conhecimentos empíricos, ainda que descritos em termos naturalistas, encontram na razão suas condições de possibilidade e, conseqüentemente, seus critérios de validade. Para a filosofia transcendental é o entendimento que conforma a realidade, organizando e condicionando *a priori* os dados da sensibilidade; ou seja, sem que seja de nenhum modo um produto da experiência, mas, ao mesmo tempo, não possuindo existência fora do ato de conformá-la. Para Kant, somente alguns tipos de conhecimento possuíam validade. Além desses, ou os conhecimentos considerados não reuniam condições para formular um conceito, e por isso não tinha objetividade, oferecendo tão somente um valor reflexivo, ou se ampliavam de modo ilegítimo e se perdiam na especulação. Em um sentido periférico, a estratégia da noção de validade em Kant consiste em reunir meios e razões com os quais se distinga de raciocínios inválidos, a partir do princípio transcendental²⁸.

Por sua vez, a filosofia transcendental do neokantismo em sua maior parte acolhe a crítica do idealismo alemão sobre Kant.

²⁸ Cf. em anexo 1. e ss.

O idealismo alemão surge em diálogo crítico com Kant, entendendo a si próprio como um desenvolvimento sistemático consequente do criticismo. Se em Kant tínhamos (a partir da “inversão copernicana”) um sujeito ativo, este exercia sua atividade no transfundo de um algo dado: sua espontaneidade nada mais era do que o reverso de sua passividade. (...) mantinha, pois, o esquema cartesiano básico da contraposição de um sujeito a um objeto como ponto de partida legítimo da reflexão e, com isso, uma série de dualismos (matéria-forma, sensibilidade-entendimento, intuição-conceito, fenômeno-coisa em si etc.). O idealismo pós-kantiano entenderá este pressuposto como ilegítimo e, ainda mais, como contraditório com o idealismo consequente. A ideia central e dominante passa a ser a da “espontaneidade” do “espírito” (*Geist*) que se autoconstrói. (...) o idealismo alemão tende a dissolver todos os dualismos kantianos, considerando-os como pré-críticos e exigindo totalidade e sistema.²⁹

O neokantismo da Escola de Marburgo empreende a superação do dualismo entre sujeito e objeto através da proposta do processo de objetivação³⁰, agregando com ele as reflexões sobre a história da ciência. A validade da ciência não está mais em questão. As pesquisas aplicadas nos diversos domínios da ciência são plenamente capazes de formular suas leis e verificar seus resultados. Mas a pluralidade gerada por essa autonomia de programas, sistemas e domínios do conhecimento põem em questão o sentido das entidades teóricas. A Escola de Marburgo acredita poder contribuir para essa questão com o suposto transcendental. Dado que todo conhecimento é produto da espontaneidade, a comunidade de suas condições de possibilidade permite compreender a diversidade teórica em um grande sistema ideal.

Dessa forma, não se trata mais do problema de Kant, que era estabelecer a objetividade da lei, mas de estabelecer a objetividade da teoria³¹. O grande sistema não é especulativo porque utiliza o método transcendental formulado por Hermann Cohen e desenvolvido pela Escola de Marburgo. Como é reputado à ciência produzir seus próprios argumentos e resultados, o papel da epistemologia é explicitar a partir deles suas condições de possibilidade. Trata-se inicialmente de mostrar como os dados da ciência não refutam o idealismo, tendo em vista que os entes teóricos não são redutíveis a entes observacionais³². Com isso se atesta o princípio transcendental. É possível então a partir do argumento da espontaneidade

²⁹ PORTA, M. A. G. *Estudo Neokantianos*. São Paulo: Edições Loyola, 2011, p. 46.

³⁰ Cf. em anexo 1.f.i.2.a., 1.f.iii.

³¹ PORTA, *idem*, p. 53.

³² *Ibidem*.

procurar mostrar como o trabalho de sistematização das ciências não refuta o seu processo histórico, mas o pressupõe. Vale a pena retomar aqui o testemunho de Cassirer sobre isso, mas em uma extensão maior do que feita anteriormente.

Trata-se de um processo típico que se repete em diferentes estágios da evolução histórica do idealismo. Sempre que a visão realista do mundo se contenta em afirmar que determinada natureza última das coisas representa o fundamento de todo conhecimento, o idealismo incumbe-se de transformar esta mesma natureza em uma questão pertinente ao pensamento. Este fenômeno não se restringe apenas à história da filosofia, podendo ser observado igualmente no âmbito de ciências especializadas. Também aqui o caminho não conduz única e exclusivamente dos “fatos” às “leis”, e destas novamente aos “axiomas” e “postulados”: em vez disso, estes mesmos axiomas e postulados, que em determinado nível do conhecimento se apresentam como expressão última e perfeita da solução, necessariamente devem tornar-se outra vez um problema num estágio posterior. Consequentemente, aquilo que a ciência designa como sendo o seu “ser” e o seu “objeto” não aparece mais como um fato simples e não analisável; o que se verifica é que cada nova maneira de enfocá-lo, cada nova abordagem revela um aspecto novo. Assim sendo, o rígido conceito do ser parece fluir, por assim dizer, e diluir-se em um movimento generalizado – e a unidade do ser já não pode ser concebida como início deste movimento, mas tão-somente como meta a ser atingida. Na medida em que esta concepção se desenvolve e se impõe na ciência, a ingênua teoria da reprodução do conhecimento perde terreno. Os conceitos fundamentais de toda e qualquer ciência, os meios pelos quais propõe as suas questões e formula as suas soluções não mais se apresentam como reproduções de um dado ser, e sim como símbolos intelectuais por ela mesma criados. Foi, sobretudo, o conhecimento físico-matemático que cedo teve nítida consciência deste caráter simbólico de seus instrumentos fundamentais. O novo ideal do conhecimento, para o qual converge toda esta evolução, encontra-se expresso com a máxima precisão nas considerações prévias de Heinrich Hertz, na introdução dos seus “Princípios da Mecânica”.³³

Vê-se, desse modo, que o neokantismo não tinha como finalidade a fundamentação da ciência, em razão de não ter o ceticismo como principal adversário, mas o relativismo. As crises enfrentadas pela ciência durante o século XIX levantavam mais questões sobre sua natureza do que sobre sua legitimidade. A finalidade do neokantismo era mostrar como o suposto ideal era necessário para compreender essa natureza. Dentro desse movimento, o neokantismo marburguês combateu o relativismo, e procurou mostrar de que forma os contextos históricos eram aliados nesse combate, e não inimigos. Os episódios históricos da ciência passam a contribuir para a compreensão de suas condições de possibilidade. O sistema da ciência também é um produto histórico, mas isso não quer dizer que a

³³ CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 13, 14.

história não progride em linhas muito gerais dentro de seu próprio sistema. Na versão neokantiana da Escola de Marburgo, a história do conhecimento científico pode ser compreendida como a história do afastamento de uma visão intuitiva de mundo em direção a processos cada vez mais elaborados de abstração. Nesse processo, o próprio conhecimento se revela para si mesmo enquanto uma força de conformação da realidade, e não uma cópia posterior à experiência do que os sentidos lhe relatam. Evidentemente, essa não é uma história positiva de desenvolvimento uniforme e interrupto. Enquanto algumas avançam ao compreender funcionalmente o que antes supunha apenas uma representação da intuição, outras produzem *corpus* de premissas naturalistas que contribuem para o dogmatismo de seu tempo. Por isso saltam aos olhos grandes realizações científicas em conformidade com raciocínios muito antigos, distantes, por vezes milênios, de seu tempo³⁴.

Conforme reelaborado pela Escola de Marburgo, o princípio transcendental passa a cobrir toda relação com o conhecimento, e não mais com aqueles considerados válidos por Kant. A síntese transcendental não se restringe à conformação das experiências realizadas pela física, mas compreende todos os tipos de relação. Não há relação originária que não seja transcendental. Transcendental é toda formulação de sentido. Na história do criticismo, que teve início com a pergunta sobre as condições de possibilidade do conhecimento físico-matemático, agora seu horizonte máximo é alcançado, perguntando pelas condições de possibilidade do sentido. Se o suposto transcendental da Escola de Marburgo é considerado em suas últimas consequências, a pluralidade, antes refletida sobre os domínios e métodos científicos, precisa ser admitida necessariamente em outras regiões do ser além da ciência.

Resulta de tudo isso que “o ser das matemáticas e das ciências naturais não esgota toda a realidade, uma vez que ele está longe de abarcar toda a atividade

³⁴ É o caso da teoria dos cortes de Richard Dedekind para o tratamento dos números reais, elaborada a partir da teoria das proporções de Eudoxio. Embora eventualmente a história da matemática se concentre em discernir o valor e a independência entre as teorias, a fim de atribuir com justiça o crédito devido aos determinados autores, a agenda marburguesa está preocupada e evidenciar a história da autonomia do conhecimento em seu processo de conscientização, que certamente não está assegurado de retrocessos. Cf. CORRY, L. La teoría de las proporciones de Eudoxio interpretada por Dedekind, pp. 1 – 24. In: *Mathesis*, vol 10, 1994. Disponível em: <<http://biblat.unam.mx/es/revista/mathesis/5>>. Acesso em 14/11/2015.

e espontaneidade do espírito humano³⁵". Cassirer compreende que uma parte da agenda de fundamentação da objetividade da teoria não pode estar restrita apenas à ciência. Se todo sentido se dá de modo transcendental, a objetividade da teoria científica necessita da explicitação de sua irreducibilidade. Não basta evidenciar a irrefutabilidade do idealismo e a síntese entre os motivos históricos e sistemáticos da ciência para fundamentar sua pluralidade teórica em oposição ao relativismo. Para que o "transfundo de um algo dado" e passivo seja finalmente superado, e, com ele, o resto de qualquer pressuposto metafísico e transcendente, o sistema dinâmico da região da ciência deve se delimitar com o sistema dinâmico de outras regiões do ser, a partir da recíproca irreducibilidade entre essas regiões.

O sistema teórico não precisa ser exaustivo, dado que está sempre em movimento, tanto em sentido sistemático quanto histórico, e isto a partir de uma implicação recíproca entre os dois sentidos. Bastam duas ou três regiões do ser em contraste para que se evidenciem os seus princípios. Isso é possível porque o suposto transcendental nesse contexto, para cumprir seus objetivos, supõe essa condição de irreducibilidade. Ainda que não tenha sido de fato formulada como princípio, a irreducibilidade pode ser compreendida como a atualização do princípio transcendental nessas novas condições. É por ela que a autonomia de uma região do ser é evidenciada. Se as regiões do ser não forem irreducíveis entre si, nunca o transfundo metafísico e transcendente de algo dado será superado. Não apenas as ciências, mas as regiões do ser formulam os princípios pelos quais se constroem, enquanto se constroem. O princípio de irreducibilidade assegura sua validade em uma circunstância bastante abrangente, mas ele deve ser evidenciado. Não se trata mais de distinguir os juízos válidos dos inválidos, como se operava no kantismo. Cada região do ser opera sob seus próprios critérios de validade, e se faz necessário demonstrar como isso não deságua em um relativismo. O paradigma que se tem em vista não é mais a validade, mas a autonomia.

As regiões do ser são atestáveis mesmo em movimento, seja sistemático ou histórico. Mesmo em seu desenvolvimento interno, mesmo em sua errância histórica, mesmo essas regiões se modulando umas nas outras, seus princípios são identificáveis; não porque reúnem condições de resistir a todo este movimento, mas

³⁵ CASSIRER, idem, p. 20.

justamente porque se encontram nesse movimento. Por isso esses princípios não podem ser compreendidos substancialmente, enquanto estados que permanecem os mesmos sob toda transformação, mas funcionalmente, somente em relação. É por isso também que não podem ser compreendidos adequadamente por uma lógica identitária, demandando uma lógica diferencial³⁶. Os princípios apenas se revelam na diferença de um para o outro. É o movimento que oferece o contraste imanente necessário para que esses princípios se evidenciem. Eles estão certamente em movimento, e por esse movimento encontram sua condição de possibilidade. Por isso, esses princípios se comportam como direções. São direções do espírito, e cada direção será compreendida como uma forma simbólica.

O símbolo é o termo ideal para adequar a estas circunstâncias os conceitos de relação e função desenvolvidos pela Escola de Marburgo, estes, já reformulações da síntese transcendental. O simbólico se insere na história da elaboração do conceito de síntese em seu esforço para superar os dualismos kantianos, conforme indicado anteriormente. Ele assinala etimologicamente ao mesmo tempo movimento e totalidade, direção e reunião.

Um *sýmbolon*, tal qual comumente usado na língua grega, é qualquer indicador convencional – uma palavra, por exemplo – e por essa razão estaria ligado à elaboração de conjecturas. Etimologicamente, *syμβάλλω* [*syμβάλλειν*] quer dizer ajuntar, trazer para, buscar. Literalmente, *sym-bállw*, *lançar junto*, ou *correr em paralelo*. É plausível e muito provável que ao nomear aquele que seria o conceito capital de sua obra, Cassirer tivesse ciência do sentido original do termo. De fato, não há dúvidas que o filósofo possuía conhecimentos suficientes da língua grega – e não apenas dela – para pensar o conceito a partir de suas implicações etimológicas. Disso podemos, então, inferir que a escolha do termo decerto considera a implicação de uma junção – expressa pelo prefixo *sym* – para aludir à atividade sintética do espírito – *sym-títhemi*, *coordenar*, *pôr junto* –, por meio da qual se evidencia o comprometimento com a filosofia crítica (...).³⁷

“Símbolo” atende tanto a exigência da noção de princípio enquanto direção quanto de sua condição de possibilidade a partir do confronto entre formas simbólicas. Serve assim para expressar tanto o princípio quanto o método transcendentais. O âmbito dos domínios da ciência é atravessado para o âmbito das regiões do ser. Cada uma dessas regiões é um produto cultural. Cultura responde pelos domínios para além do âmbito da própria ciência, que passa esta a ser agora

³⁶ Cf. em anexo 1.f.ii.

³⁷ GARCIA, R. R. *Genealogia da Crítica da Cultura. Sobre a Filosofia das Formas Simbólicas de Ernst Cassirer*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014, p. 75, 76.

mais um domínio da cultura. Os domínios da ciência se diferenciam uns dos outros em razão do objeto central em torno do qual cada um orbita suas fórmulas e funções conceituais, seus métodos e pressupostos, ao passo que os domínios da cultura se diferenciam por sistemas de oposições recíprocas cujos princípios somente se revelam no confronto entre esses domínios. Esses princípios conformam a realidade objetivamente, modulando cada experiência segundo sua forma simbólica. Entre eles, a arte também pode ser contada entre as formas constituintes de realidade. Há um mundo estético que cria na medida em que ordena os seus elementos, inclusive o próprio homem. No mundo aberto pela arte, o sujeito da ciência não prevalece. Ele se torna um fruidor³⁸, em que sua individualidade se desloca para a singularidade concreta da obra de arte que o modela, como se verá mais à frente.

Em seu posfácio aos *Escritos sobre a Arte* de Cassirer, Fabien Capeillères explica-nos que a forma simbólica é, sobretudo, a concepção de uma atividade ou de uma função do espírito. Vemos então como a definição da forma simbólica fornecida por Cassirer se harmoniza com a abordagem funcional que ele reivindica ao longo de sua filosofia: se o trabalho filosófico necessário para entender o homem é entender como seu espírito representa o mundo, a forma simbólica é precisamente o processo pelo qual o espírito passa a dar forma a este mundo ao atribuir um significado às realidades sensoriais que o compõem. Portanto, considerar a linguagem, o mito, a arte e a ciência como formas simbólicas é conceber essas esferas culturais como atividades através das quais o espírito define um conteúdo específico para os próprios símbolos. Os fonemas, imagens ou fórmulas matemáticas, às quais o espírito atribui um significado particular, contribuem para a formação do mundo operado por ele.³⁹

2.1.1. A necessidade da função estética em uma abordagem neokantiana

Agora se procurará refletir a necessidade de uma função estética para a arte, desde que considerada enquanto forma simbólica, a partir de uma abordagem neokantiana do pensamento de Ernst Cassirer. Para isso, sua produção publicada originalmente em inglês, da assim chamada ‘fase americana’, será prioritariamente considerada. Há duas razões para isso. Em primeiro lugar, porque em *Ensaio sobre*

³⁸ O termo “fruição” não foi conceituado por Cassirer. Todavia, ele problematizará a tal ponto a noção de “espectador” que sua formulação parece adequada às propriedades ativas que descreve na contemplação. Na última parte do trabalho, os capítulos sobre a concentração frutiva e sobre a unidade criativa procurarão desenvolver esse conceito.

³⁹ BROWN, E. L’art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d’Ernst Cassirer, pp. 9 – 26. In: *Revue Phares*. Vol. 11. Québec: Université Laval, 2011. Disponível em: < <http://revuephares.com/>>. Acessado em 08/07/2017, p. 12.

o *Homem* se encontra o trabalho de Cassirer mais extenso e concentrado a respeito da arte. Nele, Cassirer procura sistematizar mais explicitamente o fenômeno da arte e seu estudo a partir de seus motivos históricos e sistemáticos. Em segundo lugar, porque ele é considerado segundo os objetivos da filosofia das formas simbólicas, e, portanto, evidenciado em suas condições de possibilidade a partir de uma filosofia da cultura.

Das obras mais extensas, duas publicações em inglês encerram a produção de Cassirer. *An Essay on Man*, de 1944; e *The Myth of the State*, publicado postumamente em 1946. Apesar de, nesse período, outras obras extensas serem redigidas em alemão, Cassirer pôde acompanhar o início do trabalho de tradução de algumas, como *The Logic of the Cultural Sciences (Zur Logik der Kulturwissenschaften)*, de 1942, cuja tradução de Clarence Smith Howe foi a público em 1961. É dessa obra, por exemplo, que S. Lofts retira suas categorias para a forma simbólica da arte, estando ela em conformidade com o raciocínio apresentado em *An Essay on Man*. Além disso, alguns artigos importantes para esse trabalho também foram redigidos em inglês pelo autor. É o caso de *Reflections on the Concept of Group and the Theory of Perception*, de 1944, e *Structuralism in Modern Linguistics*, de 1945.⁴⁰

Talvez em razão dessa seleção, esse trabalho se oriente exclusivamente pela fase americana do pensamento de Cassirer. Apesar disso, Dimitry Gawronsky considera que

Seu *Essay on Man*, publicado em 1944 e escrito por ele [Cassirer] em inglês, contém uma exposição abrangente e integral de sua filosofia de formas simbólicas e sua aplicação a diferentes âmbitos da cultura humana. Nesse livro, Cassirer não apenas resume suas pesquisas empreendidas por mais de meio século sobre línguas e ciência, mitos e religiões, mas também mostra, pela primeira vez, o papel decisivo que as formas simbólicas desempenham nos reinos de arte e da ciência histórica. Ao mesmo tempo, Cassirer também publicou vários artigos importantes sobre vários assuntos.⁴¹

⁴⁰ As informações bibliográficas aqui organizadas foram consultadas principalmente em LOFTS, *Ibidem*, p. 241 – 247; BAYER, T. I. *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms*. New Haven: Yale University Press, 2001, p. 195 – 200; SKIDELSKY, E. *Ernst Cassirer. The Last Philosopher of Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2008, p. 269 – 271.

⁴¹ GAWRONSKY, D. Cassirer: his life and his work, pp. 1 – 39. In: SCHILPP, P. A. (Ed.) *The Philosophy of Ernst Cassirer*. The Library of Living Philosophers, Vol. VI. Evanston, Illinois; Menasha, Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1949, p. 32.

Robert S. Hartman participa igualmente dessa posição, chegando a considerar o método desenvolvido pelo programa da filosofia das formas simbólicas ter encontrado sua maturidade em *Essay on Man*, em que sua aplicação pode ser verificada⁴². Embora James Gutmann considere essa obra uma versão sinóptica do programa, julga que ela represente a expressão definitiva do sistema⁴³. Carl Hamburg, Felix Kaufmann e Susanne K. Langer, por outro lado, consideram *Essay on Man* mais uma abreviação do programa da filosofia das formas simbólicas do que qualquer outra coisa⁴⁴. De qualquer modo, é nessa obra que mais bem o funcionamento do sistema das formas simbólicas pode ser observado. Para a finalidade dessa etapa, que é assinalar a função simbólica da arte, as obras circunscritas a esse período são suficientes. As obras anteriores quando consideradas o serão a luz destas, tendo em vista a perspectiva de Gawronsky e Gutmann.

Evidentemente, outra perspectiva se configuraria se tomadas as concepções estéticas de Cassirer elaboradas antes do projeto da filosofia das formas simbólicas, mais especificamente em *Freiheit und Form*, de 1916, e *Idee und Gestalt*, de 1921. Inclusive, a proximidade deste último em relação à publicação do primeiro volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, em 1923, pode indicar suas reflexões já se encontrarem orientadas para uma filosofia da cultura. Gutmann chega a considerar muito da filosofia da cultura antecipada por aquelas obras⁴⁵.

Mas a finalidade desse trabalho é mais modesta. Ele procura evidenciar a função estética em operação no capítulo sobre arte de *Essay on Man*, a partir dos princípios que lá se encontram expressos. O foco recai sobre a consolidação de uma filosofia da arte a partir do papel desempenhado pelos fatos estéticos no sistema das formas simbólicas. Nas palavras de Marion Lauschke, isso consiste de um “tratamento filosófico-cultural (...) sobre um interesse de conhecimento específico que se manifesta no modo de seu questionamento⁴⁶”.

⁴² Cf. HARTMAN, R. S. Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms, pp. 289 – 333. In: *Ibidem*, p. 303.

⁴³ GUTMANN, J. Cassirer's Humanism, pp. 443 – 464. In: *Ibidem*, p. 445.

⁴⁴ HAMBURG, C. H. Conception of Philosophy, pp. 73 – 119; KAUFMANN, F. Cassirer's Theory of Scientific Knowledge, pp. 183 – 213; LANGER, S. K. On Cassirer's Theory of Language and Myth, pp. 379 – 400. In: *Ibidem*, p. 117, 118, 201, 202, 392.

⁴⁵ Cf. GUTMANN, *Ibidem*, p. 447.

⁴⁶ LAUSCHKE, M. A arte em Ernst Cassirer, trad. R. Garcia in BRAGA, J.; GARCIA, R.; (Orgs.) *Antropologia da Individuação: estudos sobre o pensamento de Ernst Cassirer*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017, p. 163.

Para além de uma filosofia da arte enquanto disciplina filosófica – portanto, na direção de uma estética geral e da aplicação de suas ferramentas de análise e interpretação às modalidades concretas da arte –, exemplos que se empreguem sobre obras específicas são essenciais. Aqui, pretende-se apenas verificar a possibilidade de se assinalar sistematicamente os princípios⁴⁷ gerais dos quais toda forma de arte prescinde, a partir de *Essay on Man*. Em outras palavras, cabe investigar se Cassirer atinge os objetivos assumidos nesse trabalho em particular, ou se permaneceu a caminho deles.

⁴⁷ Esse parece ser um momento oportuno para se fazer uma advertência. Até agora o termo “princípio” foi utilizado de maneira bastante ampla, conforme se pode constatar, mas sempre se procurou, na medida do possível, indicar o sentido em que foi empregado. Por exemplo, quando se trata do princípio transcendental, ele ocupa a posição de um princípio racional, a partir do qual categorias e juízos podem ser derivados. Um princípio racional tem a capacidade de alicerçar uma lógica, ainda que considerada em sentido não contemporâneo. Por outro lado, quando se trata do princípio de irredutibilidade, ele se restringe a um papel prescritivo, assinalando a exigência de condições sem as quais um determinado sistema particular não pode operar de maneira consistente. O sistema das formas simbólicas é um sistema particular em razão de não ser um sistema formal. Ele não é um sistema lógico, mas epistemológico. Tal conjuntura resulta numa mecânica complexa cujos conteúdos não podem ser subtraídos, pois assumem posições estruturais no seu sistema. Em outras palavras, compreendo que a filosofia das formas simbólicas permite sistematização, mas não formalização. Já outros conceitos cassirerianos como função simbólica, concreção simbólica, mediação simbólica, poderiam ser chamados princípios na medida em que estão sempre presentes em uma forma simbólica. Nesse caso, o termo “princípio” indica anterioridade perante o conteúdo ordenado em uma abertura de mundo. Embora a função simbólica se altere de uma forma simbólica para outra, sua posição e papel são prerrogativas da forma. Cassirer trata esses conceitos por “fenômenos originários” (*Urphänomenen*), reservando justamente a noção de anterioridade para eles. Mas antes dos próprios membros e noções concretas relativos a uma forma simbólica, os fenômenos originários são anteriores às categorias. Cada forma simbólica se estabelece pela modulação das categorias. Cassirer em grande parte das vezes se restringe a trabalhar categorias fixas, como tempo e espaço, a fim de evidenciar como as formas simbólicas se modulam entre si. Essa finalidade é oportuna para apresentar e experimentar a mecânica do sistema, mas pode não ser sempre adequada quando a filosofia das formas simbólicas é requerida no auxílio de problemas estritos a um produto cultural específico. Chega até mesmo sugerir que as categorias relativas aos seus campos determinados devem servir de modelo para a formulação de categorias individuais na filosofia: “Se o linguista e o historiador da arte requerem categorias estruturais fundamentais para sua “autopreservação intelectual”, tais categorias são ainda mais necessárias para uma descrição filosófica da civilização humana. A filosofia não pode contentar-se em analisar as formas individuais da cultura humana. Procura uma visão sintética universal que inclua todas as formas individuais. (...) Todas essas ciências estão lutando por certos princípios, por ‘categorias’ definidas, em virtude das quais conduzem os fenômenos da religião, da arte, da linguagem para uma ordem sistemática.” (cf. *Essay*, p. 70). Cassirer admite categorias fundamentais de descrição artística (p. 69), categorias sintáticas, categorias nocionais, (p. 128), categoria da imitação (p. 138) e adverte a categoria do significado não poder ser reduzida à categoria do ser (p. 195). Como “princípio” e “categoria” permitem mais de um uso, em certos casos a categorias podem atuar como princípios. Ao caracterizarem a forma simbólica, as categorias e a função simbólica atualizam o princípio transcendental ao seu modo. A relação entre função simbólica e as categorias relativamente fixas moduladas por ela é uma estratégia bem localizada em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, mas nem mesmo lá é utilizada de forma muito rígida. Conforme é tratado aqui na abordagem da arte, o sistema das formas simbólicas admite mais de um procedimento. Estou nesse caso tratando por princípio traços que Cassirer assinala do contorno espiritual da arte que comumente seriam tratados por categoria, visto que são elas as que Cassirer modula. Todavia, a arte apresenta a peculiaridade de cada obra formular suas próprias categorias. Em razão disso, tratei as categorias da forma simbólica da arte por princípios a fim de colocar essas categorias estruturalmente anteriores às categorias particulares de cada obra concreta.

2.1.2. *Faits Culturels* e o problema do dualismo

Na reflexão sobre uma teoria em relação aos seus objetos, duas direções iniciais podem ser assumidas, cujos sentidos são opostos. Ou se observa a partir do comportamento dos objetos assinalados aspectos que auxiliem na confecção da teoria ou se verifica se uma teoria é ou não adequada para o tratamento de certos objetos. Uma teoria da cultura se regula por essas duas direções em relação aos seus objetos. Para que um objeto pertença a uma teoria desse tipo, não é absurdo supor que seja também ele do tipo cultural, em distinção aos objetos que não foram produzidos culturalmente. A arte tratada enquanto um produto da cultura depende, portanto, do que se entende por objeto cultural. Tendo em vista esse problema, para se pensar a arte em Cassirer, Marion Lauschke lança mão, em um artigo recente, da definição do filósofo da cultura Ralf Konersmann, pesquisador este que também abarca Cassirer entre seus temas de interesse.

Ralf Konersmann definiu a filosofia da cultura como “o confronto compreensivo com o mundo finito feito pelo homem” (Konersmann 2010, 26). Assim ele delimita, por um lado, objetos ou fatos que não apontem para qualquer intervenção humana de fatos culturais – *faits culturels* – e determina, por outro, a perspectiva em relação a ela como questão hermenêutica segundo sua significação, sua gênese e suas “condições de produção”.⁴⁸

Ao se tratar de cultura, a pergunta pela sua gênese e suas condições de produção ganha prioridade em razão da possibilidade de observar esses processos. Tudo aquilo que é cultivado deixa seus processos mais acessíveis em comparação ao que é meramente dado, em comparação ao que existe independentemente da ação humana. Por essa razão é oportuno distinguir os fatos culturais, os *faits culturels*, daqueles “que não apontem para qualquer intervenção humana”.

Mas é possível, no pensamento de Cassirer, propor tal distinção? Em seu programa, o conceito de cultura assinalaria parte dos fenômenos do mundo, assinalando, com isso, apenas uma parte dos fatos, em oposição aos fatos não culturais? O que se distinguiria da cultura? A natureza? Como se pensar isso em sentido cassireriano?

⁴⁸ LAUSCHKE, Idem.

Não há, todavia, apenas um sentido a ser considerado aqui. Mario Porta classifica pelo menos cinco abordagens distintas sobre a filosofia das formas simbólicas que considera relevante, cada uma delas compreendendo diversas variantes⁴⁹. São elas a tese da superação do motivo transcendental em direção a uma filosofia da cultura, a interpretação semiótica em sentido genérico, a relação com a filosofia analítica, a aproximação Cassirer-Husserl e, por fim, a interpretação neokantiana⁵⁰. A última mencionada representa a linha assumida por esse trabalho, dado que o motivo transcendental conforme desenvolvido pelo neokantismo de Marburgo, além de não ser abandonado, é o condutor na interpretação do pensamento de Cassirer. As pesquisas mostram que seu pensamento permite todas essas orientações. Por isso muitas vezes não é o caso de verificar se o uso do programa cassireriano é correto, mas de distinguir a partir de qual orientação é abordado. Distinguir entre outras abordagens do pensamento de Cassirer e a desse trabalho, pode auxiliar em uma definição mais clara de cultura na perspectiva aqui assumida. Nicolas Poirier procura abordar essa questão em termos neokantianos.

Para Cassirer – no que diz respeito aos dois primeiros volumes pelo menos [da *Filosofia das Formas Simbólicas*] – trata-se de inscrever o princípio da dedução transcendental no campo da cultura: assim, o pensador alemão questionou-se, de acordo com um movimento de legitimação crítica, sobre as condições de possibilidade de fatos culturais [*faits culturels*], a fim de atualizar as categorias universais trans-históricas que precedem e condicionam a possibilidade de tais fatos. Por fatos culturais, o que devemos entender? Isto: o fato de o homem falar, se comunicar com seus pares, institutos, significados de todos os tipos, criação de obras de arte, o desenvolvimento de representações mitológicas que condicionam sua visão de mundo... Cassirer assimilou dessa maneira a filosofia a uma antropologia cultural suscetível de levar em consideração o homem pensado como um ser de instituição e cultura.⁵¹

“Significados de todos os tipos” inclui os científicos, assim como os objetos e fatos estudados pelos seus domínios. Em Poirier é mais difícil opor fatos culturais a outros tipos de fato. “Inscrever o princípio da dedução transcendental no campo da cultura” exclui essa possibilidade. Todo fato é um fato cultural. Tratar os

⁴⁹ Conforme já abordado em anexo, cf. 1.f.i.2.b.

⁵⁰ Cf. PORTA, idem, p. 302 – 308.

⁵¹ POIRIER, N. Le problème de l'être et la question de l'homme. Sur la polémique Cassirer – Heidegger in *Le Philosophoire*, 1999/3 (n° 9), pp. 1 – 26, Revue précédemment éditée par les Éditions Association Le Lisible et l'Invisible (jusqu'au numéro 37). Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-3.htm>>. Acessado em 17/08/2017, p. 20.

fatos como cultura implica explicitar a espontaneidade que os produz de modo imanente, abarcando o sentido em sua diversidade, e não apenas o sentido científico. Cassirer não elaborou um programa adequado para tratar fenômenos culturais, distintos de outros fenômenos. Muito diferente disso, Cassirer procurou compreender todo fenômeno culturalmente, entendendo que a universalização da noção de cultura era uma consequência necessária da superação dos dualismos kantianos⁵², e atendia ao conceito de *Faktum* considerado pelo método transcendental⁵³. O lema “não há fato sem teoria” não pode ser rejeitado em uma perspectiva neokantiana. Todo fenômeno, inclusive os fenômenos estudados pela física, serem fenômenos culturais, representa uma das consequências em se admitir todo conhecimento enquanto produto da espontaneidade. Não seria exagero afirmar em sentido cassireriano não haver fato sem cultura.

O objeto, que já havia sido dinamizado enquanto processo contínuo e histórico pela Escola de Marburgo⁵⁴, na filosofia das formas simbólicas é atravessado também por um processo sistemático, em que cada região da cultura evidencia sua legitimidade “na medida em que se compara com outras e delas se delimita”, fixando, com isso, suas “características próprias e específicas”⁵⁵. O sistema das formas simbólicas necessita excluir qualquer possibilidade de transcender o horizonte cultural para poder funcionar com coerência⁵⁶. Em razão disso, o horizonte cultural deve se determinar de modo imanente. O primeiro marco dessa determinação é a condição de irreducibilidade entre os seus produtos. Sempre unidos, mas nunca confundidos, os produtos da cultura se determinam reciprocamente, derivando seus critérios internos dessa condição de irreducibilidade. Tal condição e o fato de nada transcender o horizonte cultural se implicam mutuamente, conferindo à forma simbólica sua condição de universalidade. Sistemáticamente, o processo simbólico se opõe tanto a concepção tradicional e naturalista de real quanto ao dado intuitivo⁵⁷. Do mesmo modo que a Escola de Marburgo determinou “refletir sobre o *Faktum* da ciência sem pretender assumir um

⁵² Conforme mais bem discutido em anexo, nota 6 de 1.

⁵³ Cf. em anexo 1.f.iii.b. e ss.

⁵⁴ Retomar em anexo o que é dito sobre o processo de objetivação. 1.b. e ss.

⁵⁵ PORTA, idem, p. 95.

⁵⁶ Cf. em anexo 1.a., 1.b.

⁵⁷ PORTA, idem, p. 82.

ponto de vista normativo superior a esta⁵⁸”, Cassirer procede com relação ao *Faktum* (ou com relação ao *Fieri*) da cultura. Não existe fato algum fora dela.

Essencial é o fato de que as formas simbólicas cassirerianas não constituem um aspecto ou um estrato da realidade, mas que nelas a totalidade do real é articulada de um modo específico e particular. Em cada forma simbólica a totalidade dos fenômenos é disposta sob um determinado ponto de vista. Isto decorre, por outro lado, da assim chamada “condição de universalidade” segundo a qual cada forma simbólica se estende absolutamente a tudo.⁵⁹

Uma das consequências sistemáticas dessa condição é a necessidade de transformação. Uma forma simbólica ascende ao testemunho não porque permanece sempre a mesma, mas porque se transforma. Sua condição primária de transformação é a condição de possibilidade de perenidade de sua forma. Nesse sentido, a condição de irreduzibilidade também funciona como motor dessa transformação. Em razão de uma forma ser irreduzível a outra, a transformação faz com que uma forma transite para outra. O mundo sempre se abre através de uma determinada forma. A abertura de mundo corresponde à transformação entre as formas. Não há mundo que não se dê através da forma espiritual característica⁶⁰ de um produto cultural. Uma determinada forma simbólica sempre se estende a tudo, em sua condição de abertura de mundo. Fenomenologicamente, são os mundos que se modulam uns nos outros. Sem uma instância metafísica superior à cultura, essa é a condição de possibilidade do conhecimento. Daí porque a epistemologia de Cassirer deriva de sua fenomenologia. A partir de sua fenomenologia do conhecimento, Cassirer desenvolverá uma fenomenologia da cultura.

2.1.3. *Animal Symbolicum* e a questão da autonomia

Para Cassirer, “o homem não pode escapar de sua própria realização [*achievement*]⁶¹”. Produto cultural e produto da espontaneidade são, nesse caso, equivalentes. Diferentemente de Kant, não há conhecimento que não seja um produto da espontaneidade e, portanto, não há conhecimento que não possibilite

⁵⁸ Ibidem, p. 74.

⁵⁹ Ibidem, p. 150, 151, n. 9.

⁶⁰ Cf. em anexo 1.f.i.2. e ss.

⁶¹ CASSIRER, E. *Na Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 25.

explicitar suas condições de possibilidade, demonstrando, com isso, sua objetividade.

Não mais pode o homem confrontar a realidade imediatamente; ele não pode vê-la, por assim dizer, face a face. A realidade física parece retroceder na proporção em que a atividade simbólica do homem avança. Em vez de tratar com as coisas mesmas, de certo modo, o homem conversa consigo mesmo continuamente. (...) Sua situação é a mesma tanto na esfera teórica quanto na prática. (...) Os grandes pensadores que definiram o homem como *animal rationale* não eram empiristas nem tiveram a intenção de proporcionar uma noção empírica da natureza humana. Por essa definição, eles expressavam antes um imperativo moral fundamental. 'Razão' é um termo muito inadequado com o qual compreender as formas da vida cultural humana em toda sua riqueza e diversidade. Mas todas estas formas são formas simbólicas. Por isso, em vez de definir o homem como um *animal rationale*, é preciso defini-lo como um *animal symbolicum*. Desse modo, podemos designar sua diferença específica, além podermos compreender o novo caminho aberto para o homem: o caminho da civilização.⁶²

Ser um *animal symbolicum* supõe que “todas estas formas são formas simbólicas”. Disso se trata a “condição de universalidade” há pouco mencionada. Apesar do modo de expressão de Cassirer, ele não supõe haver uma realidade física em contraste com a atividade simbólica do homem, conforme esclareceu no debate com Konrad Marc-Wogau⁶³. Toda referência a uma natureza, a um dado sensível, a uma intuição é considerado como conceito limite e, este, como termo consolidado em uma função, no interior de um processo simbólico.

Esse problema não pode se refletir sobre outro: o problema da distinção entre ciências humanas e ciências naturais. Tal problema é interno à forma simbólica da ciência. Ele não é um problema, por exemplo, para a arte. Se a filosofia das formas simbólicas forneceu um critério satisfatório para a organização das ciências, assim como para a reflexão sobre a distinção entre ciências humanas e naturais, é uma questão que não será abordada aqui. A pergunta pela arte, conforme se verá, é uma pergunta pela sua autonomia. Interessa, por isso, verificar em que medida a filosofia das formas simbólicas consegue explicitar a autonomia de um produto da cultura com relação a outro, demonstrando, com isso, sua objetividade. Conforme mais detidamente considerado em anexo, autonomia implica irreduzibilidade de uma região da cultura a outra. “A fundamentação da autonomia das diferentes regiões da cultura é alcançada à medida que se evidencia que cada

⁶² Ibidem, p. 25, 26.

⁶³ Cf. em anexo 1.f.i.1.c. e ss.

uma delas se apóia em princípios específicos que não se deixam reduzir uns a outros⁶⁴.

Mas Mario Porta acima citado não considera a irreduzibilidade suficiente para demonstrar a objetividade. Ele não considera que explicitar a espontaneidade do conhecimento é suficiente para provar que todos os conhecimentos são igualmente válidos⁶⁵. Ele procura mostrar como Cassirer não deixa claro o que compreende por validade nem propriamente por objetividade. É possível concluir que Cassirer se opõe a uma hierarquia de formas de conhecimento, de formas da cultura. O fato de a ciência não esgotar o fenômeno do conhecimento quer dizer justamente isso. Hierarquizar formas de conhecimento seria para Cassirer retroceder a uma visão de mundo substancial. Mas, na medida em que o conhecimento se afasta do suposto substancial de visão de mundo, ele se desenvolve e se torna mais sofisticado. Cassirer considera esse movimento ser confirmado pela própria história do conhecimento. Não pode haver, portanto, diferenças de *graus* de validade, justamente para evitar essa hierarquia. Não pode haver hierarquia entre os produtos da cultura para que o sistema das formas simbólicas funcione, para que o método comparativo seja imanente e, com ele, que a teoria modal das categorias⁶⁶ seja suficiente para prescindir de uma metafísica.

Mas talvez o mesmo *grau* de validade não signifique o mesmo *tipo* de validade. A validade universal, própria das ciências, é, sem dúvida, de um tipo diferente da validade do mito, ou da arte. Para um esteta, para um historiador da arte, o que é mais pertinente sobre ela é o que a torna arte, ou seja, o que a faz irreduzível a outras formas da cultura, ou não. É pertinente no estudo da arte se ela é redutível à linguagem, à história, ao rito. Estas não são questões secundárias para a estética.

Como o raciocínio de Cassirer se iniciou a partir das ciências da natureza e como a formulação do simbólico encontrou os primeiros critérios em *Substância e Função*, o entendimento da necessidade de demonstrar a autonomia da ciência com

⁶⁴ PORTA, idem, p. 165.

⁶⁵ Ibidem, p. 174.

⁶⁶ Cassirer não se utiliza do recurso da teoria modal das categorias em *An Essay on Man*. Em vez disso, os traços da forma simbólica são coordenados diretamente pela função estética. De certa maneira, tanto os princípios quanto as categorias representam traços no contorno espiritual de um produto da cultura. Para uma introdução à teoria modal das categorias, cf. em anexo 1.f.i.2.d.

relação a outros produtos culturais já contava com sua noção de validade bem elaborada. Mas conforme Porta denuncia, Cassirer parece supor que a autonomia por si mesma garanta validez, pressupondo a validade geral de cada produto cultural como decorrente da espontaneidade do conhecimento⁶⁷. De certo modo, é como se Cassirer atendesse à seguinte fórmula: enquanto a ciência é irreduzível por ser universalmente válida, os outros produtos da cultura são válidos na medida em que são irreduzíveis.

2.1.4. O *vinculum functionale* e a harmonia na contenda

Caso autonomia coincida simplesmente com validade, ao menos se determina a noção de validade de um modo funcional. Isto quer dizer que antes de se estabelecer qual o critério de validade relativo a uma forma simbólica específica, esse critério deve ser imanente à própria forma simbólica. Jamais se tratará de um critério substancial, no sentido de um estado que permanece o mesmo sob todas as transformações, mas de critérios que se elaboram conjuntamente a um determinado processo de transformação, a uma determinada direção do espírito⁶⁸. É isso que significa “forma” para Cassirer, e disso consiste o método morfológico que empresta de Goethe e adapta ao seu programa.⁶⁹

A pergunta talvez não seja, entretanto, se a arte possui a mesma validade que a ciência. Talvez uma pergunta mais adequada seja por quais critérios uma obra de arte possa ser considerada válida em razão de sua irreduzibilidade a outros produtos culturais. Se tomada a noção de validade universal da ciência, realmente a irreduzibilidade é pouco para garanti-la. Mas ainda que a irreduzibilidade não seja suficiente para demonstrar a validade relativa a uma forma simbólica, ela continua sendo o caminho. O que se deve investigar em *An Essay on Man* é se ao menos a irreduzibilidade foi evidenciada de modo satisfatório. Conforma se verá, é justamente a autonomia do domínio da arte que Cassirer promete tornar evidente.

⁶⁷ PORTA, idem, p. 167.

⁶⁸ Em anexo, a direção pode ser também considerada a função simbólica em relação à forma espiritual característica do produto cultural. Cada produto da cultura consiste de uma direção específica em uma forma característica. Ele se encontra sempre em movimento. Cf. 1.f.i.1. Logo mais, essa relação será aqui especificada.

⁶⁹ Sempre importante em Cassirer o modo como se utiliza de procedimentos fenomenológicos e morfológicos. Cf. em anexo 1.f.i.1.d. e ss.

O método dessa obra não significa, de modo algum, uma inovação radical; não se trata de revogar senão de complementar as visões anteriores. A filosofia das formas simbólicas parte da pressuposição de que, se existir qualquer definição acerca da natureza ou da “essência” do homem, ela deve ser entendida como uma definição funcional em vez de substancial. Não podemos definir o homem mediante nenhum princípio inerente que constitua sua essência metafísica, nem tampouco por nenhuma faculdade ou instinto congênitos que pudesse lhe atribuir pela observação empírica. A proeminente e distintiva característica do homem não é uma natureza metafísica ou física – senão seu trabalho [*work*].⁷⁰

A forma em Cassirer está sempre em movimento, seja pelo sistema simbólico de uma forma para outra, seja pelo processo histórico pelo qual as formas vêm a ser. É desse duplo movimento que consiste o programa de Cassirer⁷¹. Por esses dois sentidos de movimento – os quais indicam os motivos históricos e sistemáticos sempre relacionados, sempre estabelecidos em síntese na filosofia das formas simbólicas – que a noção de trabalho deve ser considerada, além de não excluir dela a noção de espontaneidade.

Ao sempre relacionar os motivos históricos aos sistemáticos, as pesquisas elaboradas por Cassirer em sua filosofia da cultura permanecem em progresso, e nunca são acabadas. A reflexão se aprofunda *na* história, caso seja corretamente orientada segundo o método transcendental. Cassirer procura essa orientação através de seu programa. Ele não considera sequer um novo caminho. Trata-se mais precisamente de uma tomada de partido em um caminho sempre assumido pelo conhecimento em sua história, cujos caminhos adversos continuamente presentes, com mais ou menos força, ameaçam sua integridade.

Através de seu racionalismo, Cassirer luta contra a fragmentação do conhecimento. Através de seu idealismo, a ferramenta de que se utiliza nessa luta é o método transcendental, cuja consequência é sua filosofia da cultura, através da qual se assinala o caminho assumido pelo conhecimento em geral em seu desenvolvimento. Por isso, Cassirer se limita a apontá-lo nas pesquisas vigentes relativas a cada domínio da ciência, na formulação dos produtos culturais e no depoimento de artistas e outras testemunhas. Cabe a cada forma simbólica específica evidenciar os critérios relevantes para a sua validade. Essa validade não

⁷⁰ CASSIRER, E. *Na Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 67, 68.

⁷¹ Para uma reflexão mais detida, cf. em anexo n. 46 e 1.f.i.2.c.

pode ser considerada independentemente da noção de “trabalho” estabelecida por Cassirer.

Nesse trabalho, o sistema das atividades relativas ao homem é o que define e determina o círculo da “humanidade”. A linguagem, o mito, a religião, a arte, a ciência e a história são os constituintes [*constituents*], os vários setores deste círculo. Uma “filosofia do homem” seria, portanto, uma filosofia que nos proporcionaria uma visão sobre a estrutura fundamental [*fundamental structure*] de cada uma dessas atividades humanas [*human activities*] e que, ao mesmo tempo, nos permitisse compreendê-las como um todo orgânico [*organic whole*]. A linguagem, a arte, o mito e a religião não são criações fortuitas isoladas. Elas se encontram entrelaçadas por um vínculo comum; não se trata tanto de um *vinculum substantiale*, como aquele concebido e descrito pelo pensamento escolástico, mas, melhor dizendo, de um *vinculum functionale*. É a função básica da fala, do mito, da arte e da religião, que devemos buscar muito anteriormente seus inumeráveis contornos [*shapes*] e enunciados, e que, em última análise, devemos tentar rastreá-las até sua origem comum.⁷²

O todo orgânico (*organic whole*) de Cassirer não significa outra coisa senão esse mesmo duplo movimento geral, há pouco apontado, que opera essa totalidade, abarcado pela filosofia das formas simbólicas através de sua fenomenologia e de sua morfologia⁷³. As atividades humanas exigem essa abordagem para que a estrutura fundamental (*fundamental structure*) de cada uma delas se evidencie não *apesar* do movimento, mas *em razão* dele. O conceito de *vinculum substantiale* procura compreender os problemas relativos à unidade do composto, mas seu correspondente escolástico é o conceito de *forma substantialis*⁷⁴. Segundo Christiane Fremont, em seu trabalho sobre a correspondência entre De Bosses e Leibniz, o termo teria sido confeccionado a partir deste último⁷⁵, enquanto se dedicava ao estudo do pensamento escolástico⁷⁶. Com esse conceito, Leibniz

⁷² CASSIRER, *ibidem*. *Shape* será mais tarde um conceito relevante e distinto de *form* na consideração específica sobre a arte. Ao traduzir aqui por “contorno” (uma alternativa habitual), evito a homonímia com “forma” e preservo, a meu ver de maneira legítima, *shape* para o conceito de contorno espiritual e *form* para o conceito de forma simbólica. No capítulo sobre arte, Cassirer se vale de *form* para indicar a forma estética, a forma da arte, por meio da qual se atualiza o contorno espiritual de sua respectiva forma simbólica. Mas, no mesmo capítulo, *shape* é utilizado para indicar a propriedade peculiar e característica da forma dos produtos da arte. Em razão de essa forma ser percebida fenomenologicamente enquanto confecção (condição que será abordada na última parte do trabalho), o termo *shape* foi traduzido por “feito” em nome da noção de confecção que ele ajuda a evocar, além de contar entre as alternativas possíveis de tradução.

⁷³ Cf. em anexo 1.f.ii.2.d.

⁷⁴ Cf. MAGNAVACCA, S. *Léxico Técnico de Filosofía Medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2005, p. 666, 667.

⁷⁵ FREMONT, C. *L'être et la relation*. Paris: Vrin, 1981, p. 34.

⁷⁶ Cf. BOEHM, A. Le « vinculum substantiale » chez Leibniz : une « énigme historique » et sa solution. In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 16, fascicule 2, 1936. pp. 145-176. Disponível em:

retomava os problemas da unidade do composto dentro do seu próprio programa da monadologia.

Cassirer, por sua vez, coloca Leibniz na perspectiva neokantiana da história do conhecimento, procurando mostrar como “a metafísica tradicional das ‘formas substanciais’ experimenta aqui uma aparente renovação⁷⁷”. Ele associa esta reflexão com o pressuposto leibniziano da harmonia preestabelecida⁷⁸, frisando que o próprio Leibniz gostava “de dar ao seu sistema o nome de ‘sistema da harmonia’⁷⁹”. Talvez projetando já o seu próprio programa sobre o dele, Cassirer considera que o sistema de Leibniz compreende, “de um modo originário, a harmonia existente entre os distintos pontos de vista ideais, que se condicionam mutuamente uns aos outros e a partir dos quais é possível representar e interpretar o ser⁸⁰”. O aspecto da reciprocidade enquanto motivo sistemático, melhor debatido em anexo⁸¹, é reconhecido neste trabalho, ao passo que Cassirer estabelece Leibniz enquanto pivô histórico para a proposta de seu *vinculum functionale*.

Todavia, não se pode interpretar aqui “reciprocidade” e “harmonia” como processos pacíficos cujo equilíbrio é tenro. Uma espada desferida encontra a resistência do corpo que se abre em reciprocidade ao golpe, na unidade do ato de ferir. O equilíbrio das formas simbólicas, além de ser dinâmico, é sempre consolidado por lutas e contrastes contínuos, dos quais o sentido depende para se estabelecer de modo originário. Essa é uma razão pela qual o sistema das formas simbólicas não pode ser compreendido por uma lógica identitária. Ele somente permite se evidenciar através de uma lógica da diferença⁸². Dois pontos devem ser lembrados a esse respeito. Primeiramente, a já mencionada afirmação de Cassirer, sobre “as diversas orientações espirituais” não comparecerem “pacificamente uma ao lado da outra, (...) mas, ao contrário, cada uma delas se torna aquilo que é na

<http://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1936_num_16_2_3943>. Acessado em 13/09/2017. Cf. tb. BOEHM, A. *Le Vinculum Substantiale chez Leibniz, ses Origines Historiques*. Paris: Vrin, 1962.

⁷⁷ CASSIRER, E. *El Problema del Conocimiento en la Filosofía y en la Ciencia Modernas*. Trad. W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 124.

⁷⁸ Cf. TOLLE, O. Perfeição e beleza como atributos da sabedoria universal. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 1-11. Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br/>>. Acessado em 24/07/2017.

⁷⁹ CASSIRER, idem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Cf. 1.f.i.1.c.

⁸² Essa lógica foi apresentada em anexo. Cf. 1.f.ii. e ss.

medida em que se opõe às outras e, na luta contra elas, demonstra a sua força⁸³". Em segundo lugar, retoma o mesmo aspecto presente no célebre fragmento de Heráclito, com o qual encerra um de seus trabalhos finais, *An Essay on Man*:

Mas não se deve confundir unidade com simplicidade. Não se deve negligenciar as tensões e fricções, os fortes contrastes e os profundos conflitos entre os vários poderes do homem. Eles não podem ser reduzidos a um denominador comum. Eles tendem em direções diferentes [*different directions*] e obedecem a princípios diferentes [*different principles*]. Mas esta multiplicidade e esta disparidade não significam discórdia ou desarmonia. Todas estas funções se completam e se complementam umas às outras. Cada uma delas abre um novo horizonte e nos mostra um novo aspecto da humanidade. O dissonante é em harmonia consigo mesmo; os contrários não se excluem mutuamente; eles são interdependentes: "harmonia dos contrários, como no caso do arco e da lira".⁸⁴

As diferentes direções (*different directions*) a que tendem os poderes do homem correspondem às tendências específicas da forma simbólica, e seus diferentes princípios (*different principles*), à forma espiritual característica, no duplo movimento em que se entrelaçam os motivos sistemáticos e históricos de um produto da cultura⁸⁵. Tais princípios são aqueles, conforme já afirmado por Mário Porta em citação anterior, através dos quais a autonomia de uma forma simbólica pode ser demonstrada. Atendendo aos motivos históricos e sistemáticos do método transcendental, demonstrar a autonomia da arte quer dizer evidenciar sua estrutura fundamental (*fundamental structure*) através de princípios relativos à sua forma, princípios esses que se elaboram historicamente, ao passo que permanecem em sua tendência específica na medida em que se divisam de outra forma espiritual característica, contenda pela qual se determinam e consolidam os mesmos princípios.

Princípios que permanecem os mesmos através da história se assemelham a um tipo de conceito metafísico hostil aos argumentos históricos. Não é o caso em Cassirer. Lofts adverte que sua estratégia de evitar qualquer divisão

⁸³ Cassirer, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 24, 25.

⁸⁴ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 228. Cf. *Ensaio sobre o Homem*. Trad. T. R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 371, 372. Cf. *Antropologia Filosófica. Ensaio sobre o Homem*. Trad. V. F. Queiroz. São Paulo: Ed. Mestre Jou, s/d, p. 357. Cf. *Ensaio sobre o Homem*. Trad. C. Branco. Lisboa: Guimarães Editores, 1995, p. 190. Cf. *Antropología Filosófica*. Trad. E. Ímaz. 5ª. Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 197.

⁸⁵ Cf. em anexo 1.f.i.1. e ss., 1.f.i.2. e ss.

entre considerações sistemáticas e históricas estimula o leitor a compreender o programa das formas simbólicas muito mais pelo seu uso do que pelas definições explícitas fornecidas⁸⁶. Em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, as funções simbólicas cumpriam o papel de evidenciar os princípios da estrutura fundamental relativa a cada produto cultural na medida em que se permitam deduzir a partir da teoria modal das categorias. Tal recurso é uma estratégia satisfatória para compreender os dois movimentos em trabalho na cultura. Mas Cassirer não forneceu de maneira sistemática a função simbólica de todas as formas simbólicas por ele trabalhadas. Após *A Filosofia das Formas Simbólicas*, a estratégia argumentativa lá adotada não foi mais empregada. Outras formas simbólicas estudadas reúnem uma série de princípios, mas não fica explícita a relação entre funções características e categorias em transformação assinaladas por uma teoria modal. O *vinculum functionale* é propriamente pressuposto, mas não é sempre apresentado. Nos casos em que é apresentado, não necessariamente se faz pela mesma estratégia. Por um lado, evidenciar o *vinculum functionale* através de princípios relativos à estrutura fundamental de uma forma simbólica constituinte parece uma maneira mais geral de trabalhar com a filosofia da cultura, caso se compare com colaboração entre funções simbólicas e teoria modal das categorias. Por outro lado, contudo, uma estratégia não exclui a outra. Pressupondo a coerência de seu sistema, Cassirer faz uso da estratégia que for mais conveniente ao contexto da reflexão em que se encontra. A meu ver, a coerência do sistema, que Cassirer considera estabelecida, eventualmente deixa dúvidas sobre sua efetividade em alguns trabalhos do autor. Em razão do fôlego de rigor ser maior em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, o recurso da função simbólica promete evidenciar a coerência sistemática pressuposta por Cassirer em outros casos.

Dos comentadores que enfrentaram esse problema no estudo da arte, dois serão selecionados para a etapa seguinte do trabalho. Eles são oportunos porque enfrentam de maneiras diferentes a ausência da formulação explícita de uma função estética. Fabien Capeillères procura tratar essa ausência submetendo os motivos sistemáticos aos problemas históricos da arte, trabalhando com as funções disponibilizadas em *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Steve Lofts, por sua vez,

⁸⁶ Cf. em anexo 2.a.ii.

priorizará os motivos sistemáticos, procurando oferecer uma alternativa nesses termos.

2.2. Fabien Capeillères e as funções através da história da arte

Dos trabalhos disponíveis sobre a forma simbólica da arte de orientação neokantiana, o posfácio da edição francesa dos escritos estéticos de Cassirer, realizado por Fabien Capeillères, é um caso exemplar⁸⁷. Além dos objetivos alcançados, o trabalho em si é uma demonstração do procedimento neokantiano. Ele se divide em três partes. Na primeira, faz um levantamento comentado dos textos de Cassirer dedicados ao assunto e os sistematiza⁸⁸. Em seguida, apresenta uma genealogia da temática no pensamento de Cassirer⁸⁹. O restante é dedicado à forma simbólica da arte⁹⁰. Nessa última, Capeillères segue o programa neokantiano de modo exemplar e se apropria muito bem dos procedimentos de Cassirer, contribuindo para a sistematização de seu pensamento.

2.2.1. A validade da forma simbólica para a arte

Ele se ocupara, antes de tudo, em fornecer a validade da filosofia das formas simbólicas para a arte. Esse procedimento é próprio ao trabalho com as formas simbólicas. Se cada uma delas representa uma direção do espírito, e se as direções dependem de não se confundirem entre si, sua irreduzibilidade deve ser demonstrada. Na perspectiva do programa, ocorre uma sobreposição entre a irreduzibilidade de uma forma simbólica e a validade daquilo que por ela se objetiva, conforme já denunciado por Porta. Este não é, todavia, o objetivo do trabalho de Capeillères. Mesmo assim o problema é mencionado, ainda que somente na primeira parte do texto. Não é sempre que a questão da validade é considerada nos trabalhos sobre forma simbólica da arte. Por essa razão, o simples fato de a questão ser abordada converte a referência em uma fonte valiosa.

⁸⁷ Cf. CAPELLÈRES, F. Posface, pp. 193 – 253. In: CASSIRER, E. *Écrits sur l'Art*. Trad. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro e J. Gaubert. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1995.

⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 193 – 202.

⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 202 – 220.

⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 220 – 253.

Capeillères procurará oferecer à arte o tratamento legado por Cassirer aos produtos da cultura em *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Ele procurará reintroduzir a teoria modal das categorias. Ela é que, em primeiro lugar, não se verifica no capítulo dedicado a arte em *Ensaio sobre o Homem*. Esta certamente é uma contribuição inestimável. Além da teoria modal das categorias, outra coisa que não se verifica no mesmo capítulo é a formulação explícita da função estética; o que é compreensível, tendo em vista uma auxiliar na formulação da outra. Cassirer dispõe de alguns escritos sobre arte e, entre eles, um que aborda explicitamente a modulação categorial, e que Capeillères leva em consideração⁹¹. Trata-se então de seguir as linhas mestras de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, e introduzir em sua estratégia a reflexão sobre a arte. “O espaço – como a lei da justaposição –, o tempo – como o princípio da sucessão – e as conexões conceituais constituem as relações formais fundamentais da simbolização⁹²”.

Não se pretende aqui fazer oposição ao projeto de Capeillères, mas tão somente levantar uma pergunta que se legitima em razão da diferença de estratégia assumida em *Ensaio sobre o Homem*. Esta diferença poderia indicar ser possível evidenciar a autonomia de uma forma simbólica sem partir da relação entre a teoria modal das categorias e a função simbólica? Segundo sugere Cassirer, o *vinculum functionale* poderia ser assinalado unicamente a partir de princípios? De qualquer maneira, o que há em comum entre *A Filosofia das Formas Simbólicas* e *Ensaio sobre o Homem* é o objetivo em evidenciar a autonomia das formas simbólicas. Portanto, as duas estratégias compartilham o princípio de irredutibilidade, que considero uma reformulação para o princípio transcendental adequada à perspectiva neokantiana de Cassirer e ao seu conceito de símbolo. Outra pergunta é sobre a possibilidade da formulação de uma função simbólica para a arte a partir da sistematização dos princípios, prescindindo da teoria modal das categorias.

⁹¹ CASSIRER, E. Espace mythique, espace esthétique et espace théorique. Trad.C. Berner, pp. 101 – 122. In: CASSIRER, E. *Écrits sur l'Art*. Trad. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro e J. Gaubert. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1995.

⁹² CAPELLÈRES, idem, p. 222.

2.2.2. As funções simbólicas no processo histórico

A arte é pensada por Capeillères a partir das categorias. Espaço e tempo se articulam através das qualidades e das modalidades. Por isso seu trabalho é imprescindível para o projeto da elaboração de um volume sobre arte segundo a estratégia elaborada em *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Seguindo fielmente esse projeto, ele também pensa a forma simbólica da arte modulada pelas três funções simbólicas estabelecidas por Cassirer no programa. Todas as formas simbólicas podem ser consideradas dentro da perspectiva histórica da Escola de Marburgo. Elas também se desenvolvem de uma visão intuitiva conquistando autonomia no processo de simbolização. Cassirer procurou mostrar isso no desenvolvimento da linguagem, assim como na relação entre o pensamento mítico e religioso. No programa da filosofia das formas simbólicas, o processo de simbolização atravessa as três funções simbólicas elaboradas por Cassirer: a função da expressão (*Ausdruck*), da representação (*Darstellung*) e do significado puro (*reine Bedeutung*).

Isso quer dizer que a função simbólica não configura apenas a lei imanente que ordena um produto cultural na medida em que este se produz. Um sistema de funções simbólicas pode precisar as etapas de transformação de um produto cultural no tempo, conforme Cassirer explicita profusamente na linguagem, no primeiro volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Se o uso das funções se detivesse nisso, haveria sempre o risco dos motivos históricos serem subordinados aos sistemáticos. Para que não exista hierarquia entre os motivos, e para que história e sistema configurem termos equivalentes de uma função a fim de justificar sua síntese *a priori*, as funções devem evidenciar o surgimento de uma forma simbólica historicamente. O processo entre mito e ciência é, sem dúvida, aquele frequentemente requerido em cada raciocínio histórico do programa das formas simbólicas. Mas ele coincide com a tese geral neokantiana do desenvolvimento do conhecimento científico. Mito e ciência podem se modular fenomenologicamente um no outro, mas o tempo de transformação histórica que os compreende é muito longo. Nesse caso, uma análise de menor duração seria mais oportuna, justamente aquela

de cuja exclusividade Fernand Braudel emancipou a pesquisa histórica⁹³. Cassirer proporciona essa reflexão entre as formas simbólicas do mito e da religião, não sendo poucas as dificuldades que ela suscita.

Como já mencionamos, esta filosofia não é estranha a qualquer teleologia, uma vez que nos apresenta um espírito humano que gradualmente se move em direção à sua libertação. Agora, para que essa libertação seja possível, as próprias formas simbólicas devem sofrer uma evolução em sua função. Qualquer forma simbólica é inicialmente uma expressão efêmera (*Ausdruck*) da experiência da consciência. No campo da arte, Caillebotte assinala como formas de arte expressivas gritos e gestos, que são apenas "manifestações fugazes imediatamente abandonadas a si mesmas depois da fixação fugaz de um sentimento". Estamos então sempre a pouco da constituição de um mundo, que se faz possível quando a forma simbólica chega ao estágio de representação (*Darstellung*). É neste momento que o sujeito reconhece a existência de um mundo de objetos e deixa o efêmero ao constituir um universo de realidades estáveis; estamos testemunhando o nascimento da ontologia. Quando atinge a função da representação, torna-se tarefa da arte reproduzir a realidade. Vale lembrar, no entanto, de que a filosofia de Cassirer nega categoricamente que o estágio de representação pode ser o último estágio da arte, porque a idéia de um real que o espírito possa reproduzir através da atividade artística implica a ficção de uma realidade que precede a sua constituição pelo espírito. Como qualquer forma simbólica, a arte encontrará seu ponto culminante apenas na função da significação pura (*reine Bedeutung*). Nessa fase, a arte deixa de ser a representação de coisas que anteriormente existiam no trabalho do espírito e é constituída em um sistema de sinais independentes e autônomos. A atividade artística faz um retorno sobre seus próprios meios de simbolização; agora está consciente de ser um sistema simbólico autônomo que o homem colocou livremente e que não se refere a uma realidade externa à mente.⁹⁴

Sem discordar de Étienne Brown, mas precisando algo que talvez suscite o próprio discurso de Cassirer, não se deve entender que a função de expressão não constitui um mundo completo. Cassirer está entre os autores que combateram a visão tradicional do mito como irracional ou primitivo. A função da expressão é a função que predomina no mundo do mito, e este mundo é plenamente completo e operativo. Os equívocos que o próprio discurso de Cassirer suscita muitas vezes advêm do uso de conceitos-limite nem sempre satisfatoriamente indicados, conforme assinalado no debate com Konrad Marc-Wogau. Sempre se deve pressupor nesses casos Cassirer ser um idealista que estima sua versão de racionalismo e continua adepto de muitos pontos da agenda da Escola de Marburgo.

⁹³ Cf. BRAUDEL, F. História e Ciências Sociais. A Longa Duração, pp. 41 – 78. In: *Escritos sobre a História*. Trad. J. Guinsburg e T. C. S. Mota. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva: 2014.

⁹⁴ BROWN, idem, p. 20, 21.

Uma compreensão sistemática do uso das funções deve compreendê-las no duplo movimento do programa. Em sentido fenomenológico, a partir de toda função simbólica se verifica o estabelecimento de um mundo completo. Em sentido morfológico, as funções podem indicar gradações do processo de simbolização relativo a cada forma simbólica.

Toda abertura de mundo se dá por um processo de simbolização, e todo processo de simbolização caminha da intuição para a concepção. Esse caminho não é empírico, mas logicamente processual. Esse caminho não acontece no tempo. Ele é uma direção lógica, um vetor. Conforme a noção de “conceito” do programa das formas simbólicas, ele é uma função. Trata-se da função processual entre intuição e concepção. Ela está sempre presente em toda forma simbólica. Seu modelo sistemático é a concreção e o seu modelo transcendental é a pregnância simbólica.

Por essa razão, toda abertura de mundo porta a função entre intuição e concepção como direção, como sentido. Isso evidentemente se materializa no tempo concreto, e cada forma simbólica constituída se encontra em um determinado estágio, que somente se deixa ver pela comparação entre seus estágios, quando eles existem. Nessa perspectiva, a elaboração de uma forma simbólica no tempo se encontra livre em suas direções, podendo seguir motivos mais intuitivos ou mais conceptivos. Mas não se resume a isso. Internamente a uma forma simbólica, os dois motivos estão presentes simultaneamente. Cassirer mostra na linguagem como transformações no sentido representativo em um determinado idioma vêm sempre acompanhadas de transformações no sentido expressivo. A meu ver, é tão somente episódico e parcial entre os produtos da cultura a distinção de um sentido uniforme dos motivos expressivos aos puramente significativos, por exemplo. Tal sentido é pertinente conforme o traço selecionado na investigação. Sua direção é mais relevante para a história concreta da ciência, em razão de nela corresponder a hipótese da epistemologia neokantiana. Essa relevância se altera na história concreta relativa às outras formas simbólicas. Conforme se verá, o sentido desse vetor é significativo não para a arte, mas para a investigação estética. É a ciência da arte que deve progressivamente estar mais consciente do processo de simbolização. A arte, por sua vez, em qualquer maneira de expressão, em qualquer “estágio” em

que se encontre, é arte, uma vez constituída. Daí porque pensar os seus estágios não é suficiente para defini-la, para evidenciar sua autonomia.

Outra relevância se verifica em uma história geral dos produtos culturais. Essa perspectiva deve se desenvolver principalmente a partir da forma simbólica da história considerada pela historiografia enquanto produto da forma simbólica da ciência. O que é relevante nesse caso difere de todos os outros. Não se trata nem somente de evidenciar a autonomia nem de medir seus estágios na história. Trata-se de testemunhar o surgimento de uma autonomia, o surgimento de uma forma simbólica. Os motivos históricos estudados pelo programa acarretam grande diversidade. No sentido lógico da função entre intuição e concepção, sua carga sistemática, presente em toda abertura de mundo, também se imprime na elaboração de uma forma simbólica no tempo, assim como no processo de conscientização da ciência e nas condições que possibilitam a conquista da autonomia de uma direção do espírito, processo pelo qual ela se torna irreduzível a outras e pode ser vivenciada enquanto um mundo. Em todos esses casos, que são diferentes, mas sistematicamente coordenados, se verifica o processo de simbolização em termos transcendentais.

O conceito de símbolo em Cassirer exclui a possibilidade ontológica de uma intuição. Ser é sempre um ser construído por um processo de simbolização, e “o homem não pode escapar de sua própria realização”. O mundo do mito consiste de um processo de simbolização completo, e todo processo de simbolização é um processo de abstração em alguma medida, porque seleciona e ordena a experiência, produzindo-a desta ou daquela maneira. O mito é sempre selecionado, ou melhor dizendo, modulado de outras formas simbólicas, de outros mundos possíveis, através da atividade do espírito. Ele atualiza de modo excelente o princípio da totalidade. Essa unidade do todo, no mito, se torna concreta. Todos os tipos de totalidade moduladas em outras formas simbólicas têm no mito sua fonte original, fato que mostra o serviço prestado por ele às outras aberturas de mundo.

Em quase todos os domínios do “espírito objetivo” se pode apontar essa fusão, essa unidade concreta que ele originalmente forma com o espírito mítico. As criações da arte assim como as do conhecimento, os conteúdos

da moralidade, do direito, da linguagem, da técnica – todos remetem aqui à mesma relação fundamental.⁹⁵

Talvez essa referência gere mais perplexidade do que esclarecimentos nesse momento, mas não se pretende prolongar o suspense. As formas simbólicas prestam serviços umas as outras, embora esta prestação não se dê de comum acordo. Ela ocorre por conflito, apropriação e submissão. Isso não deveria causar espanto, dado as atuais condições de trabalho estabelecidas na maior parte do mundo, com o agravante de, na esfera social, as relações se constituírem de modo estaticamente hierárquico.

Mais adiante, as questões que essa citação possa colocar serão contempladas. Nesse momento é importante frisar o papel crucial que o mito e a função da expressão prestam na construção da realidade, inclusive por aquilo que emprestam a outras formas simbólicas. Não há um mundo mais intuitivo e um mundo mais simbólico. Todos os mundos são simbólicos e, por isso, produtos da espontaneidade. Todos correspondem a um índice de elaboração conceptiva diferente, um processo de abstração diferente, mas não hierarquizável. O termo abstração pode ser entendido em dois sentidos agora, morfológicamente e fenomenologicamente. No primeiro sentido, distinguimos entre graus de abstração, mais usualmente no processo de conscientização do espírito em sua direção constitutiva de autonomia. Tal concepção é útil para a agenda da história da ciência da Escola de Marburgo, conforme já indicado. No segundo sentido, a noção de grau passa a ser inadequada, exigindo no lugar a noção de diferença. A hierarquia no primeiro sentido é muito provisória. Serve aos argumentos epistemológicos que evidenciam a irreducibilidade do elemento ideal na experiência, e auxilia, através do método transcendental, na refutação da possibilidade de uma fundamentação epistemológica realista. A hierarquia no segundo sentido é recusada. As funções simbólicas não são mais ou menos simbolizantes entre si. Toda emoção, todo sentimento fugaz consiste em um sentido produzido simbolicamente.

Capeillères oferece uma perspectiva estimulante para organizar a história da arte recente. É perfeitamente possível na história da pintura, por exemplo, acompanhar como o domínio da função da representação foi cedendo lugar à

⁹⁵ CASSIRER, C. *A Filosofia das Formas Simbólicas. Vol II. O Pensamento Mítico*. Trad. C. Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 4.

função do significado puro, na medida em que os quadros, a partir do renascimento, encontram um apogeu na figuração e depois seguem para a arte abstrata, em que a referência a algo é dispensada em favor de puras relações visuais. Mas na pintura, em particular, há muitas combinações. É possível observar escolas e estilos se afastarem da representação em direção ao significado puro, mas sem deixarem, por isso, de representar. E não é porque representam, por sua vez, que se reduzem à representação. A ausência da formulação de uma função estética sugere esse equívoco. A função da expressão já assinalaria manifestações bem diferentes e distantes do período em que a pintura se estabelece como paradigma da arte. Dificilmente essa única função seria satisfatória para compreender o que se expressa esteticamente no mundo mítico. De modo semelhante, a função religiosa somente assinala de modo parcial o que a plasticidade realizou no período medieval europeu. Eu considero haver muitas possibilidades de desenvolvimento para a história da arte por uma abordagem cassireriana, mas seria necessário que o objeto se tratasse da arte, e não do programa da filosofia das formas simbólicas. Em outras palavras, é preciso sofisticar essas ferramentas para experimentá-las em uma pesquisa aplicada sobre a arte, muito provavelmente em um sentido semelhante iniciado por Erwin Panofsky.

Dois pontos valem ressaltar. Em primeiro lugar, que provavelmente mais funções confeccionadas tornariam essa perspectiva mais rica, embora sua ausência não a impossibilite. Em segundo lugar, a ausência de uma função estética revela uma precariedade fenomenológica.

Na abordagem morfológica de uma forma que se compreende enquanto se transforma, as funções estabelecidas por Cassirer se aplicam bem a todas as formas simbólicas quando consideradas historicamente. Mas elas não se aplicam somente segundo esse nexos. Na consideração da linguagem, do mito e da ciência, suas respectivas funções simbólicas – da representação, da expressão e do significado puro – cumprem dois papéis, pois também funcionam segundo os critérios estabelecidos por Cassirer para a sua fenomenologia do conhecimento, que, em *Ensaio sobre o Homem*, ele direciona para uma fenomenologia da cultura⁹⁶. Segundo já abordado anteriormente nesse trabalho, essas formas não apenas se

⁹⁶ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 52.

transformam no que são através do tempo – uma transformação operada na própria forma –, senão que também se modulam umas nas outras. São dois tipos distintos de transformação compreendidos pelo mesmo conceito de função simbólica. O predomínio da função da representação estabelece o mundo da linguagem, o da função do significado puro, o mundo da ciência, e o da expressão, o do mito. As funções simbólicas não desempenham esses dois papéis fortuitamente. Tal condição apenas explicita a síntese necessária entre sistema e história, e representam uma das contribuições de Cassirer tanto para o desenvolvimento quanto para a sistematização do método transcendental.

O fato de Cassirer utilizar as funções também em um sentido histórico mostra que elas sempre estão presentes. Mas de que modo? Com a presença das três, de que consiste a irredutibilidade? Como se evidencia a autonomia da arte? Se a função da representação e a função do significado puro estão na forma simbólica do mito, como atua a função da expressão para manter estável sua forma espiritual característica? Cassirer enfrenta esse problema em alguns trabalhos, em alguns artigos relativos à arte e à técnica. Esse problema não fica, todavia, suficientemente esclarecido. Cassirer também procede reunindo motivos expressivos e representativos principalmente na reflexão sobre a arte. Capeillères não é autor dessa estratégia. A diferença é que, enquanto Capeillères direciona o uso das funções para os motivos históricos de maneira mais bem delineada, Cassirer transita entre motivos históricos e sistemáticos com a liberdade que o sistema das formas simbólicas lhe permite, através da unidade dinâmica, complexa e complementar das funções simbólicas.

Conforme se verá, Steve Lofts também enfrentará as dificuldades decorrentes de se considerar a arte a partir das funções da expressão, da representação e do significado puro. Diferentemente de Capeillères, todavia, ele aborda o problema sistematicamente. Além de considerar a forma simbólica da arte pela fenomenologia da cultura em vez de procurar classificar a morfologia do processo histórico de suas transformações internas, Lofts assume a tarefa de formular a função simbólica da maneira mais precisa permitida pelos textos sobre arte. Mas a dificuldade permanece. Fenomenologicamente, na ausência da

formulação explícita de uma função estética, as outras funções são frequentemente convocadas, comprometendo a evidência da autonomia da arte.

Cassirer consegue evitar essas questões em *Ensaio sobre o Homem* ao tratar as formas simbólicas somente através de princípios. O estudo do capítulo relativo à arte deve verificar, antes de tudo, se a autonomia pode ser explicitada somente através deles. Pelo recurso isolado da perspectiva histórica, por mais contribuições que possam ser dadas, o critério de irreducibilidade não é devidamente contemplado. O movimento histórico da arte é recepcionado de modo promissor pela perspectiva culturalista cassireriana (a perspectiva de uma forma que se compreende em transformação), mas a própria forma espiritual característica não é satisfatoriamente delimitada em seu sistema dinâmico. Se os princípios tratados em *Ensaio sobre o Homem* forem suficientes será porque por eles põe em ato o princípio de irreducibilidade, enquanto princípio geral do sistema das formas simbólicas.

Relativo a uma forma simbólica específica, um conjunto de princípios oferece mais dificuldade para a finalidade de sistematizar os produtos culturais. A dificuldade está longe de ser alheia aos problemas concernentes à arte. No programa da filosofia das formas simbólicas, o que quer que seja a arte depende de sua autonomia, e esta somente se evidencia consoante à forma peculiar com que permanece irreducível a outros produtos culturais. Por isso, a filosofia da arte estabelece o domínio dos fenômenos estéticos a partir da fenomenologia da cultura, caso essa filosofia seja filiada ao programa das formas simbólicas.

Uma coleção de princípios pode oferecer uma articulação difícil para a expressão da irreducibilidade específica da arte, mas princípios em sentido plural não oferecem apenas dificuldades. Por um lado, cada um de seus pontos pode se mostrar mais relevante na comparação com um aspecto de outra forma simbólica em particular. É o caso quando se compara o processo de abstração da ciência ao processo de concreção da arte, ou quando se opõe a mera expressão concreta à sua corporificação formal. Por outro lado, sem a articulação em um único ponto desses princípios, somente eles não são suficientes para evidenciar na arte o centro de sua forma espiritual característica. Eles certamente são verificados na aplicação do método transcendental. Eles surgem como argumentos da irreducibilidade dos

fenômenos a entes observacionais. Mas sua identificação representa tão somente um passo no expediente de sua sistematização, encerrada tão somente na formulação do ponto que articula esses princípios.

O ponto central de um produto cultural, capaz de articular seus princípios, é nenhum outro que a função simbólica. Esse ponto central corresponde ao ponto zero do ordenamento dos termos de uma forma simbólica. Não se pode esquecer que “ordenar” tem valor espontâneo para o programa, e, portanto, equivale a “constituir”. Através desse ponto zero, assinalado por Lofts do próprio Cassirer, o ordenamento constitutivo de uma forma simbólica é verificado simultaneamente à constituição recíproca que as formas estabelecem em seu confronto.

Lofts busca recursos no próprio Cassirer para identificar e formular mais precisamente a função estética. Ele realiza seu trabalho em duas etapas. Em primeiro lugar, apresenta uma sistematização do programa das formas simbólicas; mais especificamente, de sua fenomenologia da cultura. Somente então enfrentará as dificuldades da formulação da função estética. A sistematização iniciada por ele será uma forte aliada. Ela permite realçar de modo mais rigoroso o comportamento da função. Mas problemas surgem tanto em sua sistematização quanto em sua proposta de função estética. Eles não invalidam a empreitada, todavia. Mesmo Lofts admite sua proposta representar nada mais que observações preliminares. Trata-se de um início promissor, contudo. Somente através dele esse trabalho pode oferecer sua contribuição.

2.3. Steve Lofts e a função estética derivada do sistema simbólico

Não existe clareza absoluta em Cassirer sobre quais são, em definitivo, as formas simbólicas e, eventualmente, qual é o sistema de relação entre elas. A filosofia cassireriana carece de uma análise de princípio único a partir do qual são derivadas as formas simbólicas.⁹⁷

Caso proceda a afirmação de Lofts, que o programa das formas simbólicas é mais frequentemente compreendido pelo seu uso do que pelas definições explícitas fornecidas, isso pressupõe a possibilidade de operar com ele apesar da falta de clareza sobre seu sistema de relação e de seu princípio de derivação. É por essa razão que Capeillères conseguiu estabelecer um programa

⁹⁷ PORTA, idem, p. 66.

completo de história da arte sem evidenciar com “clareza absoluta” o princípio único do qual se deriva sua forma simbólica. Aliás, no caso de Capeillères, a interdependência entre um princípio único de derivação e um sistema de relação para as formas simbólicas é clara. A ausência de um implica a ausência do outro. Mas isso não impede o uso das funções simbólicas para o estudo da transformação histórica de uma forma.

Apesar dessa possibilidade admitida por Lofts, ele considera que o sistema de relação entre as formas simbólicas e o princípio único a partir do qual são derivadas foram estabelecidos de modo satisfatório. Ele considera possível “tornar explícita a estrutura teórica que está implícita em todo o trabalho de Cassirer⁹⁸”. Não se trata de uma falta de clareza. A dificuldade está em o leitor lidar com o método transcendental do modo como Cassirer o manuseia. Ele procurou evitar “que as considerações sistemáticas se separassem das históricas”, estabelecendo “uma estreita fusão entre elas”⁹⁹. Lofts apenas julgou excessiva a expectativa de Cassirer, ao apostar que “dessa constante relação de reciprocidade, ambas as considerações seriam capazes de se esclarecer e se impulsionar uma a outra¹⁰⁰”.

Mas Lofts não se limita a explicitar o sistema de Cassirer. Ele pretende dar alguns passos em seu desenvolvimento. O sistema das formas simbólicas não pode ser um sistema fechado e estabelecido para ser capaz de acompanhar os processos culturais que se desenvolvem no tempo.

(...) a totalidade verdadeira e concreta do espírito não deve ser condensada desde o início em uma simples fórmula e ser apresentada como algo, por assim dizer, pronto e concluído; pelo contrário, esta totalidade se desenvolve e somente se encontra a si mesma ao longo de uma progressiva análise crítica. A dimensão do ser espiritual pode ser determinada unicamente por intermédio desta progressão. É próprio da natureza deste processo que o seu começo e o seu fim não apenas não coincidam, como aparente e necessariamente conflitam um com o outro – mas o conflito é precisamente aquele que existe entre potência e ato, entre a simples “potencialidade” lógica de um conceito e o desenvolvimento completo deste conceito e dos seus efeitos.¹⁰¹

⁹⁸ LOFTS, idem, p. 35. [Trad. Rodrigo Bravo]

⁹⁹ CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas. Vol III. Fenomenologia do Conhecimento*. Trad. E. A, Souza. Rev. tec. F. B. Wiebenecheler. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 6.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 21.

2.3.1. Função simbólica, linguística e estruturalismo

Em um programa cujo sistema permanece aberto e em processo, e cujo método funde motivos sistemáticos e históricos, todas as possibilidades de formalização e sistematização saltam aos olhos. É o caso das funções simbólicas formuladas em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, cujo funcionamento se dá em um engate perfeito com a teoria modal das categorias. Conforme mais bem delineado em anexo¹⁰², as funções simbólicas estabelecem um vínculo entre o que se poderia considerar o ato de representar e o seu conteúdo representado, vínculo no qual a concreção simbólica entre forma e matéria tem a oportunidade de se qualificar. A partir disso, a função simbólica estabelecerá de modos diferentes os termos entre o ato e seu conteúdo, recordando o fato da relação sempre anteceder espontaneamente os termos que relaciona, constituindo-os¹⁰³. A questão é de que maneira.

É na função simbólica também que muitos autores identificaram a presença do estruturalismo. Lofts toma a “filosofia das formas simbólicas como um tipo de estruturalismo *avant la lettre*”¹⁰⁴, e Porta afirma não ser “de modo algum casualidade que [Cassirer] se constitua num dos fundadores do estruturalismo”¹⁰⁵. Cassirer estava familiarizado com as consequências da publicação do *Cours de linguistique générale*, de Saussure, nas obras de Nikolai Trubetzkoy, de Roman Jakobson e dos outros membros do *Cercle Linguistique de Prague*¹⁰⁶, utilizando-se de sua terminologia, como era de seu costume na aplicação do método transcendental. Entretanto, o primeiro volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas* ser dedicado à linguagem pode sugerir um espaço privilegiado para ela na sua filosofia da cultura. Tal privilégio configuraria uma relação hierárquica, excluída pelo princípio de irreducibilidade. Relevante é o fato de Cassirer estar entre os primeiros que reconhece a legitimidade científica da recente delimitação do domínio da

¹⁰² Cf. 1.f.i.2.c.

¹⁰³ Ou seja, a relação estabelecida pela função opera a espontaneidade do espírito. Cf. em anexo 1.f.ii.2.d.

¹⁰⁴ LOFTS, idem, p. 36. [Trad. Rodrigo Bravo]

¹⁰⁵ PORTA, idem, p. 128, n. 43.

¹⁰⁶ CASSIRER, E. Structuralism in modern linguistics in *Word* pp. 99 – 120. Disponível em:

<<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00437956.1945.11659249>>. Acessado em 06/04/2016.

linguística – inédita em comparação ao estudo da linguagem empreendido até então –, do mesmo modo que pode ser contado entre os primeiros que reconheceram a racionalidade mítica.

O ponto de vista de Cassirer aqui é visionário. A linguagem tornou-se um tema central da filosofia continental e analítica do pós-guerra. Na Inglaterra, pensadores como Ryle e J. L. Austin apelaram para a natureza essencialmente pública da comunicação linguística como prova de todas as formas de solipsismo e dualismo – uma estratégia semelhante à de Cassirer em Davos. Embora não tivesse contato direto com o movimento analítico, Cassirer ajudou a abrir caminho para a recepção de vários pensadores alemães posteriores, incluindo Habermas. A visão de Cassirer sobre a linguagem como forma simbólica, dominada por uma "unidade que transcende a multidão de diferentes modos de falar", também desempenhou um papel no desenvolvimento do estruturalismo – o paradigma dominante da filosofia continental que se opôs ao existencialismo nos anos 60 e 70. De fato, seu breve artigo de 1945, *Structuralism in Modern Linguistics*, contém um dos primeiros usos desse termo em seu sentido moderno.¹⁰⁷

Cassirer foi reavivado nessa perspectiva por John Krois, mas acentuando uma via semiótica que, dada a polissemia desse termo, carece ser aprofundada. No apogeu do movimento estruturalista, foi a “linguística, pelo menos durante algum tempo, a ‘ciência-piloto’ na qual muitas ciências humanas se inspiraram¹⁰⁸”. Certamente, durante o declínio do movimento, uma interpretação semiótica de Cassirer deve ter sido tentadora, dado seu vínculo com o estruturalismo. Em anexo, a crítica à aplicação do modelo semiótico triádico de Krois sobre a relação diádica da função simbólica pode ser acompanhada¹⁰⁹, o que custaria a formulação da espontaneidade em termos neokantianos e seu vínculo com uma lógica diferencial. Ele também não é coerente com um sistema pautado pelo princípio de irreducibilidade. A irreducibilidade condiciona de modo imanente a atribuição de sentido em razão do contraste diferencial entre formas simbólicas. Toda instância além dos termos de uma relação estritamente diádica resultaria na desestruturação do sistema, seja pela quebra da relação com a espontaneidade, seja pelo sistema não se desenvolver de uma lógica diferencial.

¹⁰⁷ SKIDELSKY, E. Ernst Cassirer. The Last Philosopher of Culture. New Jersey: Princeton University Press, 2008, p. 216.

¹⁰⁸ DORTIER, J-F. (dir.) *Dicionário de Ciências Humanas*. Trad. M. V. M. Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 705.

¹⁰⁹ Cf. 1.f.i.2.b.

2.3.1.1. Função da expressão

Um modelo semiótico de teor estruturalista é diádico, e ele deve corresponder às funções signas conforme estabelecidas por Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev. Cassirer frequentemente aborda a função simbólica a partir do elemento do signo. Isso não é suficiente para estabelecer uma função semiótica em Cassirer, mas ele considera que “o pensamento, em vez de se voltar diretamente para a realidade, constrói um sistema de signos e aprende a utilizar esses signos como ‘representantes’ dos objetos¹¹⁰”. O texto mais sistemático de Cassirer sobre o assunto é *The problem of the symbol and its place in the system of philosophy*, escrito no ano de publicação do segundo volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Embora um texto sucinto de dezoito páginas, e talvez por causa disso, Cassirer contrasta de modo pedagógico e ilustrativo as funções simbólicas, permitindo a Lofts elaborar sua esquematização.

Cada forma simbólica possui uma estrutura. O que distingue uma forma cultural da outra é a lógica ou lei (ϕ)¹¹¹ que determina a natureza da relação entre o significante (S) e o significado (s). É a relação entre os dois elementos do símbolo que determina o modo específico da presença do significado, e, assim, o modo específico de “ver” que cada uma constitui. (...) Os dois elementos constitutivos da função simbólica podem logicamente ser imaginados como existindo num estágio de indistinção ou completa identidade; um estágio onde a diferença entre o significante e o significado, apesar de determinada, nunca permanece irreconhecível. O significante é totalmente “transparente” e está, portanto, em uma relação de completa imediação com o significado. Subsequentemente, neste reino o significante possui um primado lógico sobre o significado. Simbolizemos essa possibilidade colapsando o “S” do significante com o “s” do significado um no outro: $\phi(Ss)$. Cassirer chama essa dimensão básica do simbólico, que constitui um tipo de *Urphänomen*, “expressão” (*Ausdruck*).¹¹²

Um *Urphänomen*, ou “fenômeno originário”, confere o caráter *a priori* do processo de simbolização no sistema cassireriano.

(...) a pregnância simbólica não é propriamente um fenômeno da consciência, mas também uma condição de possibilidade da própria consciência. Não um sujeito, muito menos ainda uma consciência pura, e

¹¹⁰ CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas. Vol III. Fenomenologia do Conhecimento*. Idem, p. 79.

¹¹¹ Lofts já havia definido anteriormente a função simbólica como a lei imanente que ordena uma série. Esta série é a forma simbólica com seus elementos, cuja ordenação tem efeito constitutivo. Ele passa a designar a função simbólica por (ϕ).

¹¹² LOFTS, idem, p. 57. [Trad. Rodrigo Bravo]

sim o simples (impessoal) “há sentido” constitui o irreduzível e não derivável “fenômeno originário” (*Urphänomen*).¹¹³

Trata-se do caráter originário da atribuição de sentido. A concreção entre matéria e forma, a enformação simbólica, a função simbólica, a própria forma simbólica, são *Urphänomen*.

2.3.1.2. Função da representação

Uma segunda estrutura dentro do qual o simbólico pode logicamente se diferenciar é a relação na qual o significante e o significado estão diferenciados de modo que o significante representa ou indica um significado que se assume como sendo acessível e existente independentemente de sua representação, como um “estado objetivo de problemas” – seja ele um objeto, um sujeito, ou uma relação de qualquer sorte. Cassirer denomina esta relação significante/significado de “representação” (*Darstellung*). Nós podemos utilizar o seguinte algoritmo clássico para visualizar essa possibilidade ideal: $\phi(S/s)$.¹¹⁴

É somente nesse ponto, na representação, que se encontra o modelo semiótico diádico do estruturalismo. Por essa razão, é sempre temerário reduzir ou abordar Cassirer por um programa semiótico. Cassirer não partiu nem se utilizou de nenhum modelo semiótico para confeccionar as funções simbólicas. Ao contrário, é o desenvolvimento da semiótica estrutural que *também* tem raízes na filosofia das formas simbólicas. O modelo para as funções simbólicas tem sua inspiração antes em Wilhelm von Humboldt.

Humboldt distingue três funções da linguagem: a função cognitiva de formar pensamentos e representar fatos; a função expressiva de exprimir sentimentos e suscitar sensações; por fim, a função comunicativa de comunicar algo, levantar objeções e produzir acordos. (...) Humboldt estabelece uma “conexão indissolúvel” entre “construção”, a “forma interna” da língua e uma determinada “imagem” de mundo. O horizonte de sentido previamente projetado por uma linguagem “igualar-se ao contorno do mundo”: “Toda língua traça ao redor da nação a que pertence um círculo do qual só é possível sair na medida em que ao mesmo tempo se passa para outro círculo de uma outra língua”.¹¹⁵

¹¹³ PORTA, idem, p. 65.

¹¹⁴ LOFTS, idem, p. 57, 58. [Trad. Rodrigo Bravo]

¹¹⁵ HABERMAS, J. *Verdade e Justificação. Ensaios Filosóficos*. Trad. M. C. Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 65, 66.

Interessa a Cassirer o elemento espontâneo da função. A atribuição de sentido para ele é um trabalho da espontaneidade. Especificamente no primeiro volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, interessava restituir “à linguagem a posição de autonomia que ela ocupara na obra de Wilhelm von Humboldt¹¹⁶”. Mas Cassirer se utilizou de Humboldt principalmente como modelo sistemático para as funções, sem atribuir uma prioridade à linguagem em seu sistema. A grande diferença é que as funções simbólicas não são funções da linguagem. A função referente à linguagem é mais propriamente a da representação, para a qual Lofts propõe o algoritmo $\phi(S/s)$ e que expressa a relação básica da função semiótica de Hjelmslev, conforme este desenvolveu a partir de Saussure. Todavia, Hjelmslev a formulou inspirado também nos volumes de *A Filosofia das Formas Simbólicas*¹¹⁷.

2.3.1.3. Função do significado puro

Uma terceira possibilidade lógica possui duas ramificações. Por um lado, a realidade do significado pode ser suspensa, e o significante reconhecido ao significar nada mais do que uma posição numa corrente de significantes – uma posição que o significante, ao ocupar, torna verdadeira. Há, portanto, significado nenhum como tal – o real é relegado inteiramente à esfera do irreconhecível e se torna um mero “x”. Em nosso algoritmo de significante sobre significado, o significado é, portanto, cruzado: $\phi(S/x)$. Aqui, nós nos encontramos no domínio da representação pura ideal. Por outro lado, também é possível que o significante esteja suspenso, de modo que permaneça nada além do significado, que pode apenas ser abordado diretamente, “sem mediação da imagem”. Essa possibilidade lógica pode ser esquematizada da forma seguinte: $\phi(X/s)$. Aqui entramos do domínio da expressão pura além de toda representação. Ambos $\phi(S/x)$ e $\phi(X/s)$ nos levam ao domínio do que Cassirer chama “significação pura” (*reine Bedeutung*).¹¹⁸

Lofts realmente se utiliza da terminologia de Cassirer. Cassirer aborda uma expressão pura e uma representação pura na direção da função do significado puro. Como Mário Porta já advertira, devemos operar as funções simbólicas com a mesma flexibilidade de Cassirer, como “uma estrutura orientadora”, e não como “princípios de subordinação biunívoca rigorosa”. Como as formas simbólicas não independem umas das outras, sua relação contínua consiste da permanência das

¹¹⁶ CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Idem, p. 4.

¹¹⁷ Cf. PETRILLI, S. *Sign Studies and Semioethics. Communication, Translation and Values*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, Inc, 2014, p. 16.

¹¹⁸ LOFTS, idem, p. 58. [Trad. Rodrigo Bravo]

funções umas perante as outras. No mundo da ciência, a predominância da função do significado puro condiciona os elementos representativos e expressivos à finalidade de sua “pureza”. Isso somente se verifica fenomenologicamente porque a morfologia já havia evidenciado tal sentido em todo processo de simbolização. A abertura de mundo conforma intuições na medida em que as concebe em uma estrutura de sentido. O fenômeno originário consiste em conceber sempre pelo primado do sentido¹¹⁹ o horizonte das vivências. A partir das premissas do programa e dos requisitos do sistema das formas simbólicas, todo fenômeno em seu sentido originário consiste de uma “energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente¹²⁰”. Dessa atribuição interna consiste o sentido da simbolização. Conforme a relação entre formas simbólicas, este encaminhamento para um estado puro é verificado. Mas o conceito de pregnância simbólica recusa tanto “a existência de dados sensíveis puros” – os quais são considerados apenas como “ficção abstrativa” – quanto uma das teses kantianas segundo a qual “a espontaneidade seria unicamente obra do entendimento”¹²¹. A arte fornece um argumento decisivo nesse último caso, porque evidencia a espontaneidade no sensível e o poder criativo da imaginação, a qual não é mais considerada redutível à reprodução.

De tudo o que foi dito é possível concluir que a expressão pura e a representação pura são tendências verificadas conforme a oportunidade de certos confrontos entre aberturas de mundo, e correspondem certamente ao processo genérico de simbolização, quando esse é contraposto à possibilidade de um primado da intuição em um embate epistemológico. Nesse sentido, a esquematização de Lofts fica a meio do caminho, a meu ver. Ele não quer sugerir, evidentemente, duas funções no lugar do significado puro, mas sua proposta parecia pretender formalizar as funções simbólicas, a fim de evidenciar seu funcionamento sistêmico. Embora seja raciocínio do próprio Cassirer o caminho para o significado puro passar pela expressão pura e pela representação pura, Lofts pretendia um algoritmo para cada função simbólica; mas ele termina por esquematizar mais o discurso de Cassirer do que propriamente o sistema das funções simbólicas.

¹¹⁹ Para o primado do sentido, cf. em anexo 1.e.iii.

¹²⁰ CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p.163. Cf. 1.f.i.2.b.

¹²¹ PORTA, idem, p. 64.

O caso de não se tratar de duas funções pode também sugerir os termos da função permanecerem apartados sem mais. Isso jamais ocorreria no sistema. Talvez Lofts tenha identificado “expressão” com o termo “significante”, e “representação” com o termo “significado” da função simbólica, influenciado por uma abordagem semiótica. Na função semiótica de Hjelmslev, o termo “significante” corresponde ao plano da expressão, o que pode contribuir para a associação; mas isso é inadequado com relação à função simbólica de Cassirer. Os termos da concreção, que são dinâmicos, não correspondem necessariamente às funções simbólicas em particular. Forçar essa identificação obriga relacionar três funções com dois funtivos, destacando uma função em relação às outras ou sugerindo que a função da concreção tivesse as funções simbólicas como seus funtivos em uma razão de dois para um. Imagino que isso ofereceria complicações para o sistema. Os termos da concreção são considerados como matéria e forma tão somente porque decorrem da formulação kantiana e, mesmo lá, já haviam sido retirados da tradição filosófica. Por isso não se deve pensar esses termos de forma estática, mas segundo a dinâmica requerida pelo programa das formas simbólicas. Eles não existem isoladamente, senão que são constituídos pela relação, existindo somente durante ela e de uma forma específica e irreduzível a cada vez.

Por outro lado, a esquematização de Lofts permite formular o processo de abstração que Capeillères assinala no processo histórico de uma forma simbólica. Esse processo de abstração é identificado pelo papel da barra no algoritmo. A propriedade fusional do mito – e que lhe confere o aspecto de unidade concreta própria de sua forma – é representada pelo eclipse do S sobre o s. A barra “funde” os termos da relação de modo que se torna indivisa, e os termos se fazem translúcidos entre si: $\phi(Ss)$. Tipograficamente, o ideal seria sobrepor um sobre o outro, mas procuro representar essa relação suprimindo a barra. A barra, todavia, existe. Ela opera a fusão. Ainda que ela seja indistinta, a barra existe a sua maneira, e o mundo que ela estabelece é plenamente determinado: o mundo do mito.

Na função da representação, a barra encontra sua máxima evidência. Uma vez que, no mundo do mito, põe-se em evidência a força da unidade, no mundo da linguagem, a relação propriamente se evidencia sobre todo o resto. Daí a força designante, indicativa e representativa da linguagem. Mas a relação deixa de

ser protagonista na função do significado puro, em que os termos da relação não mais se reconduzem um ao outro. O conteúdo designado é esvaziado no processo de evidenciar as posições ocupadas pelos significados ou, no lugar de designações recíprocas, permaneça a fórmula, com seus espaços capazes de albergarem variáveis e universais, que são acessados sem o recurso da imagem. Trata-se do mundo da ciência. Segue-se por esse caminho um vetor que parte da fusão para a distinção, ou da relevância da unidade do todo sobre as partes para a relevância da precisão das relações puras entre seus termos.

2.3.2. Ensaio com as funções em seu sentido histórico

Retomando Capeillères, é possível agora, a partir da esquematização de Lofts, aplicar com mais segurança as funções sobre os períodos da arte pictórica, conforme aquela proposta. Caso se tome um movimento paradigmático, por exemplo, o impressionismo, o sentido do vetor entre as funções, conforme a explicação anterior, não se adéqua tão bem ao fenômeno. Mas é bem verdade que Cassirer não confeccionou suas ferramentas para isso. Ele se ocupou de estabelecer ferramentas epistemológicas, uma fenomenologia do conhecimento para uma filosofia da cultura. Essas ferramentas não estão adaptadas para uma pesquisa aplicada em história, nem para uma análise estética sobre uma obra específica. Cassirer não entrou no domínio das ciências particulares, como a estética; apenas considerou esses domínios dentro do necessário para atender as necessidades de sua fenomenologia do conhecimento, conforme se verifica no capítulo sobre arte de *An Essay on Man*. Isso não quer dizer que a filosofia das formas simbólicas não tenha a possibilidade de auxiliar esses domínios em seus problemas específicos. Cassirer sustentou esse interesse nas diversas vezes em que se apresentou em instituições e congressos relativos aos domínios particulares, apresentando o seu programa em relação a eles. Ele apenas não produziu nenhum trabalho que tenha atravessado a fronteira de uma filosofia da arte para os problemas relativos a uma estética aplicada.

Mas esse trabalho já reúne parâmetros metodológicos suficientes a fim de arriscar uma abordagem orientada pelo programa. Embora o método transcendental

operado por Cassirer tenha fins predominantemente epistemológicos, dado os objetivos do programa da filosofia das formas simbólicas, é possível refletir sobre seu sistema e rastrear suas fontes. O sistema das formas simbólicas opera fenômenos originários em seus termos fundamentais, os quais foram estudados anteriormente nesse trabalho. Esse sistema pressupõe a espontaneidade do espírito, o primado do sentido e o primado da relação. Como o sistema das formas simbólicas não é um sistema formal, senão um sistema complexo, ele justifica os seus pressupostos e os articula. Por fim, ele trabalha com um princípio, o princípio da irreducibilidade. Com essas ferramentas, o sistema está aparelhado para evidenciar as condições de possibilidade do sentido junto com sua objetividade, mas em dimensões muito gerais, em razão de suas finalidades.

Oportuno recordar esse sistema ser derivado e construído a partir de uma lógica diferencial, e que permite formalização. A lógica diferencial está atualizada no sistema no pressuposto do primado da relação e no fenômeno originário da função simbólica. A articulação do primado da relação com a espontaneidade do espírito é atualizada no fenômeno originário da pregnância simbólica principalmente, ao passo que a articulação com o primado do sentido, no da enformação. Nem todos esses aspectos são relevantes para a abordagem dos períodos pictóricos. Mas, se uma abordagem à luz da filosofia das formas simbólicas for possível, é porque pressupõe o seu sistema.

A lógica diferencial é mais genérica que o sistema. Caso ela seja considerada pelos parâmetros clássicos, enquanto arte liberal, ela opera livre de qualquer fim. Ela é mais elementar. Ela necessariamente não se vê comprometida com uma filosofia transcendental, por exemplo. Orientada pelo princípio da diferença, a lógica diferencial exige comparação. São necessários, ao menos, dois termos. Com dois termos se configura o primeiro princípio em sua perfeição. Dele se deriva o segundo princípio. A diferença deve, para ser uma diferença, não admitir a redutibilidade de seus termos. A formulação mais perfeita do segundo princípio é comutativa: a presença de um elemento exclui necessariamente o outro. O princípio da relação determina, por fim, que essa comutação é necessária, e os termos não podem existir fora dessa relação¹²².

¹²² Cf. em anexo 1.f.ii.2.d.

O impressionismo acumula uma série de razões para o seu estabelecimento, mas considerado pelo sistema em questão, seu movimento se determina por contraste. O impressionismo se estabelece em contraste ao realismo, que predominou por toda segunda metade do século XIX. Quando o crítico Louis Leroy chama pejorativamente os artistas que expunham no Salon des refusés de impressionistas, desponta em 1874 o contraste necessário para significar os dois movimentos. É importante considerar que, perante o impressionismo, o realismo se reconfigura, em razão de constituir o termo de outra relação. Nessa relação, a função da representação predomina no realismo, dado seus compromissos retratistas, inclusive dos aspectos mais cotidianos. Em contraste a isso, o impressionismo é expressivo. Por mais que ele se esforce para capturar o momento em sua realidade mais verdadeira – na forma de luz –, em contraste ao realismo, essa realidade é efêmera, transitória. Por vezes, o momento é tão fugaz que sequer a imagem se completa, difusa por um momento da luz. Predomina em relação ao realismo a função da expressão. Veja que nesse caso não se verifica um caminho progressivo para a abstração, mas o contrário. Ao se considerar a abstração na pintura enquanto outro grande arco com relação ao impressionismo, uma nova transformação se apresenta. O impressionismo não permanece o mesmo. Em contraste com o abstracionismo, ele é representativo. Verifica-se nesse contraste a função da representação em relação ao do significado puro, na arte abstrata. A percepção do impressionismo se reordena perante o abstracionismo, mas isso é próprio do sentido histórico.

Morfologicamente, a transformação verificada não é apenas aquela que transita do realismo para o impressionismo, e do impressionismo para o abstrato, mas também *no* realismo em relação ao impressionismo, assim como *no* impressionismo em relação ao abstracionismo. Não é somente a história da pintura que transitou de um período a outro através de suas obras, senão que as próprias obras transitam em si mesmas através da relação de umas com as outras. A morfologia procura distinguir e sistematizar esse conjunto de transformações recíprocas. Ao pressupor o primado da relação e a espontaneidade, uma obra determina seu fenômeno historicamente através do feixe dessas transformações. Os princípios pelos quais a forma espiritual característica da arte se conforma importam

certamente, mas os interesses que aqui predominam são históricos. As relações são aqui moduladas pelos princípios da história. A arte presta seu serviço à tarefa por excelência de outra forma simbólica. Isto não quer dizer que a história da arte não tenha muito a revelar sobre a própria arte. Ao pressupor o sistema das formas simbólicas, uma pesquisa historiográfica evidencia as razões sistemáticas de porque não apenas as escolas e os movimentos, mas sequer o *Le Mont Kolsaas* permanecerá o mesmo.

E, no entanto, tudo permanece. Embora permaneça *em* movimento, permanece *no* movimento, e por causa dele, coordenado e irreduzível nas relações consideradas. Por certo isso ainda é muito incipiente. Mas é importante frisar que as funções não devem ser relacionadas de modo estático aos termos considerados. Se os termos não consistirem de suas relações, não há porque se valer de uma metodologia aplicada derivada da filosofia das formas simbólicas.

2.3.3. As funções atreladas à teoria modal das categorias

Apesar da teoria modal das categorias não ser utilizada em *An Essay on Man*, é importante mostrar, ainda que sumariamente, seu funcionamento com relação às funções. Conforme já apresentado nesse trabalho¹²³, a teoria modal das categorias é possível porque o programa das formas simbólicas rejeita a existência de entidades auto-subsistentes, independentes de qualquer relação. Nunca existe, por exemplo, um fenômeno sonoro neutro, sem qualquer conexão. O primado do sentido exclui essa possibilidade. Ou o ente constituído é o ente da fruição, apreciável na concretude de suas formas relacionais, ou ele é um sinal. Ele pode ser um sinal de alerta, ou um signo fonológico promovendo designações em um determinado idioma. Nesses casos, trata-se de um ente languageiro. Um determinado idioma pode estar em ato, mas suas representações em um canto não assinalam o que lá é propriamente fruído, nem uma comunicação se efetiva por excelência. O texto de um canto litúrgico acompanha a totalidade de um culto, servindo aos seus desígnios. Se, por um momento, o seu texto ganha relevo na massa da cerimônia, antes de ser poético ou comunicativo, ele é altar da solenidade

¹²³ Além de mencionado há pouco, também cf. em anexo 1.f.i.2.d.

do rito, caso esse rito não seja submetido e apropriado por outra abertura de mundo. Para que as entidades se comportem assim, esta modulação deve se verificar também nas categorias.

1. No mundo do mito não há distinção sujeito-objeto; há uma identidade primitiva, uma corrente indivisa de vida que engloba ao mesmo tempo o eu e o não-eu. O animismo, para muitos o caráter definidor do mito, é falsamente explicado como projeção porque se parte de uma divisão que não existe.
2. O mundo da linguagem é o mundo da vida cotidiana orientado de modo prioritário por interesses pragmáticos. Sua estrutura fundamental é a estrutura objeto-propriedade, que atua como ordenadora e reguladora de nossas ações. Ele tem caráter essencialmente sensível-intuitivo, definindo o objeto da percepção.
3. As matemáticas e a física (...) reduzem a multiplicidade sensível a um sistema de relações; real, objetivo é para elas aquilo que se dissolve num sistema de relações (...). Os sistemas de relações podem ser correlacionados com a percepção, porém, não são suscetíveis de conduzir a intuições correspondentes. A visão físico-matemática do mundo não é intuitiva. A relação sacrifica a intuição. O objetivo da física não é dar uma "imagem" (*Bild*) do universo, mas reduzir a multiplicidade sensível a um sistema de funções.¹²⁴

As categorias seguem nesse sentido. No trabalho fusional da função da expressão se manifesta a fusão entre as categorias de espaço e tempo. Isso significa que o tempo pode ser palmilhado como o espaço, razão da concepção cíclica predominante no mito, em oposição a uma concepção linear, mais afeita à consciência histórica. O espaço, por sua vez, é vivenciado também por elementos categoriais de sucessão, alentando com isso a intensidade transformadora dos rituais de caça, viagens e peregrinações. No trabalho designador da linguagem, as categorias de tempo e espaço se encontram distintas. A partir dessa distinção se estabelece o mundo dos objetos e suas propriedades, em que assumem predominantemente um caráter instrumental e cumprem um papel de orientação. Uma série de distinções permanece nessa perspectiva: palavras e coisas, homem e mundo. Tudo permanece disposto para o uso e para a ação. Mas as categorias de tempo e espaço são esvaziadas no mundo aberto pela função do significado puro. Elas devem assumir a posição de variáveis em fórmulas que reduzem o mundo a um sistema de relações legais. Nesse sentido, a querela entre as teorias da física é posterior. Que o conceito de espaço se altere de uma teoria da física para outra,

¹²⁴ PORTA, idem, p. 67, 68.

representa sempre um desenvolvimento possível em razão de sua contínua modulação pela função do significado puro.

Isso oferece um caminho para se pensar o fato de, no mundo do mito, haver linguagem, assim como na ciência. Não é o fato da presença da linguagem que estabelece a forma simbólica da linguagem, mas da predominância da função da representação. A linguagem no mundo mítico é ordenada predominantemente pela função da expressão, enquanto, na ciência, pela função do significado puro. Essa é uma condição necessária do princípio de irreducibilidade a partir do conceito de autonomia. As formas não independem entre si porque estão sempre em transformação umas nas outras, e somente existem nessa condição. O programa das formas simbólicas deve mostrar não somente como essa condição não imprecisa as formas, mas como justamente por ela as formas se determinam.

2.3.4. A função estética como perfeita harmonia do espírito

Nos volumes de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, o artifício das funções simbólicas permite esquematicamente observar a arquitetônica das formas promovendo a síntese entre os motivos sistemáticos e históricos sob um mesmo critério. Seleccionadas as formas da ciência, da linguagem e do mito, os processos históricos relativos a cada uma delas e as modulações entre elas são expressas pelas mesmas funções da expressão, da representação e do significado puro. Isso permitiu, naquela obra, a distinção metodológica necessária entre a “questão genética” e a “questão analítica e fenomenológica¹²⁵”, sem a qual a síntese do método transcendental entre história e sistema não poderia se elaborar na dialética das funções “*intra*” formas e “*inter*” formas, conforme Cassirer as estabelece. De certa maneira, a arquitetônica das formas simbólicas, considerada a partir das funções e da teoria modal das categorias, representa de modo sistemático a contribuição de Cassirer ao método transcendental. Trata-se realmente de um desenvolvimento do método, tendo em vista nada ser perdido de seu funcionamento original. Cassirer, inclusive, não abandona esse funcionamento. A sistematização da intrincada rede dessas formas em movimento pode sugerir uma formulação

¹²⁵ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 30.

especulativa, mas Cassirer segue conservador com relação ao modo de aplicação. Ele constrói sua teoria sempre através de outras pesquisas, construindo o seu sistema a partir da evidenciação do elemento ideal irredutível no trabalho de outros autores. Esse aspecto rigoroso, ainda que em termos eruditos e não analíticos, mensura a magnitude da realização de *A Filosofia das Formas Simbólicas*.

Pelo acabamento, pela magnitude compreendida e pela possibilidade de sistematização, a estratégia dessa obra foi esperada nas seguintes, mas embora Cassirer se utilizasse das funções em alguns casos, ou supusesse a teoria modal das categorias em outros, a estratégia não foi retomada. Para alguns autores já citados, isso representou uma perda de labor sistemático nas obras posteriores. Mas essa não é a única possibilidade. É possível propor que Cassirer demonstrou a legitimidade teórica de seu sistema extensamente nesse projeto, utilizando-se das ferramentas ali elaboradas apenas na medida do exigido. A perspectiva permanece, todavia, aberta. O modelo do sistema está confeccionado, mas será preciso uma erudição similar à de Cassirer, no estudo da forma simbólica da arte, a fim de cumprir as exigências do método transcendental do modo como ele o operou. Uma alternativa diferente é verificar se *An Essay on Man* representa uma nova estratégia.

Cassirer nunca deixou inteiramente clara a precisa natureza da arte como forma simbólica e sua função dentro da cultura. Como no caso da religião, devemos trabalhar a partir dos fragmentos do que Cassirer diz sobre arte e reconstruir sua teoria da estética. Nossas observações aqui permanecem preliminares; elas procuram apenas preparar o caminho para uma investigação mais aprofundada, determinando a estrutura e a função da arte como uma forma simbólica dentro da filosofia de Cassirer.¹²⁶

Lofts ofereceu uma sistematização da obra de Cassirer em que assinalou aspectos não abordados prioritariamente até o seu trabalho. Ele percorreu toda a obra do autor localizando nela nexos que permitissem abarcar o sistema como um todo, além da contribuição que colheu do vínculo estabelecido com o estruturalismo a fim de promover essa sistematização¹²⁷. A meu ver, ele contribuiu para a sistematização das formas simbólicas independentemente da estratégia consagrada. Mesmo assim, com seus novos recursos, ele utiliza caminhos diferentes para se chegar algumas vezes a lugares já conhecidos. É o caso das funções simbólicas.

¹²⁶ LOFTS, idem, p. 183.

¹²⁷ Cf. em anexo 2.a.ii.4.

Mas Lofts não trabalha com a teoria modal das categorias. Ele propõe um caminho inusitado. A função estética será deduzida a partir das relações entre as próprias funções.

Há um número limitado de possibilidades lógicas que constituem os caminhos fundamentais nos quais o significante e o significado podem ser relacionados, e estas possibilidades lógicas fornecem, como veremos, os modelos ideais para a constituição da infra-estrutura dentro do qual o sistema simbólico se diferencia.

(...) Uma última possibilidade lógica resta. Ela não é apenas concebível, mas também, como veremos no curso de nossa análise, necessária para a dinâmica da estrutura simbólica: a de que há um estágio no qual a expressão e a representação estão em perfeita harmonia; onde, em outras palavras, a diferença entre o significante e o significado não está, como na expressão, meramente submergida em uma identidade imaginária; onde não está, como na representação, abandonada em um estado de irreduzível oposição; onde, finalmente, a identidade não é alcançada ao se cruzar um ou outro dos dois pólos. Toda estrutura do simbólico se originará de, passará através, e retornará a um pólo ideal no qual a diferença e a identidade entre o significante e o significado coexistem de tal maneira que um não é o outro, e o outro não é o um e, ainda assim, eles são o mesmo: no qual há revelação e encobrimento do significado dentro e através do significante: onde o significante significa apenas a si mesmo em toda sua sensibilidade.¹²⁸

Tendo em vista o uso que o presente trabalho fará de algumas propostas de Lofts – um uso decisivo, importante ressaltar –, as discordâncias com outras, próximas daquelas, devem ser bem esclarecidas. Três são os pontos mais importantes. Em primeiro lugar, Lofts abandona a própria estratégia que havia estabelecido. Quando ele apresenta os algoritmos das funções simbólicas, elas são tratadas como possibilidades lógicas. O critério que ele estabelece parte da fusão dos termos até a impossibilidade de se reconduzir um ao outro, concepção que pode ser verificada no próprio Cassirer. Já neste, se pretendia com isso formalizar o processo de abstração por critérios relacionais, mas ao mesmo tempo mostrar que essas etapas também constituíam mundos por outra chave de transformação. Dentro desse raciocínio, as possibilidades são três: fusão, reciprocidade e apartamento; correspondendo cada etapa a cada função simbólica. A estratégia algorítmica elaborada por Lofts exclui outra possibilidade, embora seja perfeita para formalizar as funções conforme Cassirer as estabeleceu. Ainda que tenha formulado dois algoritmos para a função do significado puro, ele próprio admite partilharem a

¹²⁸ LOFTS, idem, p. 57, 58. [Trad. Rodrigo Bravo]

mesma forma de abstração. A arte não poderia ser nem a expressão nem a representação pura. Em *Ensaio sobre o Homem*, Cassirer também enfrenta esse problema em seus motivos históricos. Era imprescindível um algoritmo para essa nova função, no intuito de ser coerente com a própria estratégia estabelecida. Uma conclusão filosoficamente discursiva em uma estratégia que se pretendia formalizada enfraquece, a meu ver, o argumento.

Outro ponto é consequência do primeiro. Para fazer valer a nova função, Lofts evidentemente contrasta a harmonia nela proposta com a oposição irreduzível da função da representação. Essa qualidade não é tão adequada em razão da impossibilidade de recondução de um termo ao outro ser uma impossibilidade relativa à função do significado puro, não à da representação. A representação mantém a equidistância necessária para haver reciprocidade. Reciprocidade se opõe à fusão de um lado, e ao apartamento, do outro. Não parece haver outra possibilidade lógica. A ideia de perfeita harmonia parece duvidosa nesse quadro, embora Lofts a justifique bem em seu próprio capítulo sobre arte. Ela não parece bem justificada, todavia, caso derivada diretamente do sistema de funções.

Por fim, Lofts não parece partir do princípio da diferença da lógica diferencial, operado pelo primado da relação, em sua exposição do sistema das formas simbólicas. Apesar de discutir o diferencial relacionado ao estruturalismo, ele não leva em consideração a distinção estabelecida por Cassirer entre a lógica de cunho identitário e a de cunho diferencial. Essa distinção é decisiva pelo fato de todo fenômeno originário dever ser necessariamente considerado segundo a lógica da diferença, não da identidade. O mesmo serve para a função simbólica. Os termos da relação nunca estabelecem uma relação de identidade. A expressão fica aproximada, do modo como Lofts a formulou, do primeiro princípio racional da lógica da identidade. Certamente pode se considerar o mito operar por alguns processos de identificação entre palavras e coisas, entre tempo e espaço, entre sujeito e objeto. Esses processos são, todavia, uma consequência da fusão; e uma fusão pressupõe diferença. O vetor geral da história do processo do conhecimento não caminha da identidade para a diferença, mas de uma diferença para outra. Para Cassirer, assim como para os neokantianos de Marburgo, a identidade não é senão

um caso particular de diferença¹²⁹. Seria necessário um caso especial para se opor identidade e diferença, segundo essa perspectiva. Os termos da função não seguem um processo de diferenciação. Eles já estão sempre estabelecidos por alguma diferença. Os termos sempre oscilam entre junção e disjunção, fusão e difusão, resultando cada uma dessas diferenças regular um mundo. Pulsam na forma simbólica forças que seguem na direção do todo e forças que seguem na direção das partes – conforme mesmo Lofts assinala –, cujos diferentes contrastes estabelecem as diferentes formas. As formas devem ao contraste característico estabelecido em suas relações recíprocas justamente a relação *a priori* entre a consolidação de seu todo e o ordenamento de suas partes. Essa relação *a priori* é formulada na função simbólica.

Em razão disso, formular a função simbólica pelos termos de significante e significado certamente compreende os efeitos semióticos da atribuição de sentido, mas não suas implicações transcendentais. Para a interpretação semiótica do pensamento de Cassirer, isso não é um problema. Mas o estudo do programa da filosofia das formas simbólicas exige considerá-lo a partir da epistemologia do idealismo crítico em todas as suas consequências. A tarefa por excelência do mito não é identificar os membros de sua série, mas consolidar de maneira concreta a unidade do todo. Os termos se identificam circunstancialmente apenas. Com o recurso do estruturalismo, o próprio Lofts faz essa distinção. Essa forma de conceber a atribuição de sentido conserva implicações transcendentais que não permite sua redução ao aspecto comunicativo. O mito se ordena de tal forma que cada membro da série está apto conforme o contexto para atualizar a totalidade do mundo em si mesmo. Processos de identificação estão evidentemente presentes, mas não se resume a isso.

2.3.5. Arte, harmonia e conflito

Diferentemente da estratégia relativa ao sistema das funções, a função estética determinada por Lofts a partir da reflexão sobre as formas apresenta bem mais consistência. Não é o caso aqui de avaliar a contribuição de Lofts para a

¹²⁹ Cf. em anexo 1.f.ii.2.c.

arquitetônica das formas simbólicas. A meu ver, ela merece um estudo atento e se encontra repleta de possibilidades promissoras. Interessa para esse trabalho apenas a posição ocupada pela função estética. A tese dessa função como perfeita harmonia do espírito, Lofts elabora a partir do cruzamento de três reflexões de Cassirer, impressas no artigo *Das Symbolprobleme und seine Stellung im System der Philosophie (The problem of the Symbol and Its Place in the System of Philosophy)*, de 1927; no artigo *Form und Technik*, publicado em 1930; e no artigo *Language and Art*, de 1942. A expressão, Lofts retira do último, mais precisamente do final do artigo.

Mas, na arte, o combate parece ser reconciliado, e essa reconciliação é o privilégio essencial e um dos seus encantos mais profundos. Aqui não sentimos mais o conflito entre tendências opostas. Todos os nossos diferentes poderes e todas as nossas necessidades diferentes parecem estar amalgamados em perfeita harmonia.¹³⁰

Esse é o trecho citado por Lofts, e, em sentido geral, seu teor parece conflitar com aquele anteriormente descrito por Cassirer no primeiro volume de *Filosofia das Formas Simbólicas*, sobre o fato de que a forma simbólica “se torna aquilo que é na medida em que se opõe às outras e, na luta contra elas, demonstra a sua força”. O sentido geral pode ser interpretado em oposição a isso. A arte poderia ser uma forma simbólica diferenciada, cuja relação que estabelece é bastante diversa das outras. Cassirer teria, portanto, no decorrer de seu pensamento, mudado de posição. Aquilo que determinou em geral para toda a forma simbólica teria na arte uma exceção.

Há pelo menos dois problemas a esse respeito. O primeiro é de ordem sistêmica. Uma exceção desse tipo anularia o primado da relação em termos diferenciais, tendo em vista o estado de conflito contínuo ser uma de suas consequências no programa das formas simbólicas. O outro tange a fenomenologia da cultura. A arte não seria propriamente “atestada” sem o aspecto do conflito, pelo qual o contraste se dá, fazendo a forma simbólica aparecer. Mas Lofts reconhece esse fato. Ele faz a citação aqui retomada do primeiro volume e tece o seguinte comentário:

¹³⁰ CASSIRER, E. *Language and Art*, pp. 166-195. In: *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. Ed. e trad. D. P. Verene. New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 191.

Por vezes, parece que a expressão ganhou a "batalha", mas, no final, nunca pode eliminar completamente a dimensão da representação sem se destruir. Outra vez, parece que a representação, "a razão e a lógica", "triumfaram" sobre a expressão mítica. Mas aqui também a dimensão expressiva do mito nunca pode ser totalmente extinguida. A mesma dinâmica é vista entre a força linguística da representação e a força conceitual do pensamento científico. O conflito parece, conforme instruiu Heráclito, estar nas origens de todas as coisas.¹³¹

Como é possível constatar, Lofts não raciocina em oposição à afirmação do primeiro volume. Aqui não se pode acusá-lo de negligenciar o princípio da diferença e suas consequências. Cabe a ele, portanto, estabelecer um raciocínio que coordene a tese da perfeita harmonia enquanto supressora de todo conflito, com a tese do conflito necessário para que tudo venha a ser.

Vimos que a representação linguística é uma força centrífuga que se move em direção a uma separação e diferenciação do ser, enquanto que a expressão mítica é uma força centrípeta que atrai tudo para o seu centro a fim de estabelecer a unidade e a identidade do ser. A obra de arte é centrífuga e centrípeta. "Visa à representação pura no poder da expressão pura e vice-versa" [It "aims at pure representation in the power of pure expression and vice-versa"] (The Problem of the Symbol, página 424). É dentro e através desta "harmonia perfeita" entre expressão e representação, sujeito e objeto, que a imaginação estética torna a realidade visível.¹³²

A meu ver, Lofts foi frequentemente feliz ao se utilizar das metáforas dos movimentos centrífugos e centrípetos. Ele a toma do próprio Cassirer, utilizada no terceiro volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Eu compartilho com Lofts o valor desse recurso metafórico, apesar de Cassirer utilizá-lo pouco. Esse recurso permite classificar as "direções" do espírito em duas classes; uma emissora, enquanto outra, atrativa; uma expansiva, enquanto outra, continente. A metáfora da "direção" fica, dessa forma, também estabelecida por um critério diferencial. Isso pode esclarecer a natureza de algumas direções, o que também termina por desaguar na tese do contínuo estado de conflito entre as formas como consequência do primado da relação. São essas consequências do primado em seu contínuo estado de conflito o objeto de estudo da fenomenologia da cultura, conforme Cassirer reconhece em *Ensaio sobre o Homem*.

¹³¹ LOFTS, idem, p. 191.

¹³² Ibidem, p. 191, 192.

Na experiência humana, de modo algum encontramos as várias atividades que constituem o mundo da cultura existindo em harmonia. Pelo contrário, encontramos a luta perpétua de diversas forças conflitantes. O pensamento científico contradiz e suprime o pensamento mítico. A religião, no seu mais alto desenvolvimento teórico e ético, encontra-se submetida à necessidade de defender a pureza de seu próprio ideal contra as fantasias extravagantes do mito ou da arte. Assim, a unidade e a harmonia da cultura humana parecem ser pouco mais do que um *pium desiderium* – uma fraude piedosa – que é constantemente frustrada pelo curso real dos acontecimentos.¹³³

Cassirer não apenas reafirma a afirmação feita no primeiro volume. Agora ele confirma sua universalidade. As forças são conflitantes e a luta é perpétua. Tomado todo fenômeno enquanto cultura, uma atividade somente vem a ser o que é pelo conflito com as outras. Na perspectiva fenomenológica, sua atividade consiste de conflito. Por essa razão, o sistema ordenado das formas simbólicas não pode ser descrito pela noção coloquial de harmonia. Faz-se necessária a noção grega, aquela estabelecida por Heráclito, capaz não apenas de compreender o conflito, mas dele ser o fruto. Trata-se de uma noção mais completa harmonia, conforme a qualifica Robert Hartman¹³⁴.

2.3.5.1. Os movimentos centrípetos e centrífugos

São a ciência e a religião que se colocam contra as forças da arte e do mito. A ciência procura esclarecer e dissipar os disparates de outras formas ao passo que a religião procura convertê-las à sua visão de mundo verdadeira. Ambas partilham um aspecto expansivo que não se verifica no mito. A sociedade mítica não opera pela conversão de outras visões de mundo à sua. Não se tem notícia, por exemplo, de tribos falantes de línguas relativas ao tronco macro-jê, predominantes no Tocantins, procurar converter à sua cosmovisão indivíduos das tribos paraenses, compreendidas pelas famílias linguísticas do tupi-guarani. Os conflitos entre indígenas podem ter consequências irreversíveis. Todavia, no contexto cultural do mito, esses conflitos não resultam prioritariamente nem em expansão territorial nem em expansão cultural. Um determinado conteúdo cultural em uma abertura de mundo mítica não reúne recursos para compreender uma cosmovisão diferente da

¹³³ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 70.

¹³⁴ Cf. em anexo 2.a.iii.8.

sua. Em um contexto estritamente mítico, os inimigos de uma determinada tribo são inimigos míticos. Esta diferença é integrada em sua abertura de mundo, não importando o modo pelo qual a outra cultura descreva a si mesma. Eles não são infiéis ou pagãos, como acontece entre religiões diferentes. Por essa razão, a ideia de conversão não tem referência no mundo do mito. O discernimento de movimentos centrípetos e centrífugos pode ser oportuno, portanto, para mais bem assinalar a distinção entre as formas simbólicas da religião e do mito, sempre tão associadas.

Ao lidar com os problemas e a fenomenologia da experiência expressiva pura, não podemos nos confiar nem à condução nem à orientação seja do conhecimento conceitual seja da linguagem. Ambos estão principalmente a serviço da objetivação teórica: eles constroem um mundo do “*logos*” como um *lógos* pensado e falado. Assim, ao se tratar da expressão, eles tomam uma direção centrífuga, não centrípeta. O Mito, no entanto, coloca-nos no centro vivo desta esfera, pois a sua particularidade consiste precisamente em nos mostrar um modo de formação de mundo que independe de outros modos de mera objetivação.¹³⁵

Ao que parece, a linguagem, a ciência e a religião são casos em que as diferentes direções atuam por atividade centrífuga, enquanto o mito é um exemplo de força centrípeta. Considerando as relações dessas formas simbólicas, movimentos centrípetos e centrífugos não podem atuar conjuntamente. Em uma lógica diferencial, eles não se anulariam? Isso não fere o segundo princípio da lógica que constrói o sistema das formas simbólicas: o comutativo? Seria possível identificar na arte, ou em outra forma simbólica, as duas forças simultaneamente?

Cassirer propriamente não anui essa estratégia. Ele utiliza de modo muito circunstancial a metáfora dessas forças. É certo que a atividade centrípeta vai associada tanto ao modo de trabalho da abertura de mundo do mito quanto à função da expressão. O que não está dito é se as direções referentes às formas simbólicas poderiam ser ordenadas por essas duas, ou se outras forças ao lado dessas seriam convocadas para classificar as direções. Cassirer associa as duas forças em um único caso no terceiro volume, quando reflete as contribuições do imaginário para a matemática e para a física, e como, por meio dele, a ciência se liberta de sua origem

¹³⁵ CASSIRER, C. *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Three: The Phenomenology of Knowledge*. Trad. Ralph Manheim. New Haven and London: Yale University Press, 1957, p. 67.

intuitiva rumo à diluição dos conteúdos particulares em favor de redes de relações puramente funcionais.

Conforme Heráclito já havia dito a respeito da *physis*, a respeito da natureza ativa, o "caminho para cima" é o mesmo que o "caminho para baixo"; por essa razão, no mundo conceitual ideal da matemática, o caminho leva ao mesmo tempo para a periferia e para o centro. Aqui não há rivalidade ou conflito entre uma tendência centrípeta e outra centrífuga do pensamento. Em vez disso, os dois se exigem e se promovem mutuamente. E nessa união intelectual de oposições polares repousa a verdade, a conquista epistemologicamente significativa dos elementos ideais da matemática. Não se trata tanto de elementos novos, senão que de novas sínteses. O pêndulo do pensamento matemático oscila, por assim dizer, com um duplo movimento: em direção à relação e em direção ao objeto. Esse pensamento dissolve continuamente todo o ser em puras relações; mas, por outro lado, sempre mantém a totalidade das relações no conceito de ser.¹³⁶

Cassirer não chega a propor uma síntese da maneira como Lofts a propôs. Cassirer não propõe serem simultâneos os movimentos centrípetos e centrífugos. Apenas não se verifica o conflito entre eles. Ele não pode ser verificado porque os movimentos são desdobrados enquanto fórmulas, no processo que "dissolve continuamente todo o ser em puras relações". Eles são formulados enquanto requisitos um do outro; ambos "se exigem e se promovem mutuamente. E nessa união intelectual de oposições polares repousa a verdade, a conquista epistemologicamente significativa dos elementos ideais da matemática".

Cassirer trata especificamente do número, que para ele é uma categoria, assim como tempo e espaço. Essa categoria não aborda uma forma simbólica em particular, e muito menos os efeitos relativos a ela como um todo. Não se trata das propriedades de uma direção, mas do fim comum para o qual todas as direções, ao diferirem entre si, trabalham. O trecho citado foi retirado de um raciocínio maior, em que Cassirer procura evidenciar como é próprio da categoria do número modulado pela ciência verter a inumerável variedade dos fenômenos do mundo em certo número finito de fórmulas definidas. Evidentemente, a capacidade dessa categoria se amplia na medida em que se afasta do primado de um mundo intuitivo, utilizando-se cada vez mais dos recursos da imaginação. Não resta dúvida, entretanto, que pela modulação dessa categoria nessa direção a ciência mostra sua força, assim

¹³⁶ CASSIRER, idem, p. 399.

como o seu papel no sistema das formas simbólicas. Lofts mesmo esclarece isso muito bem.

(...) o conceito de função simbólica somente é acessível através da forma que é autoconsciente de sua própria natureza simbólica, o conceito de ciência. “Pois o que distingue ciência de outros estágios (*Stufen*) da vida cultural não é que ela requeira mediação alguma de signos e símbolos e confronta a verdade desvelada nas ‘coisas nelas mesmas’, mas que, mais diferente e profundamente do que é possível para as outras formas, ela sabe que os símbolos que emprega são *símbolos* e os compreende como tais”.¹³⁷

É pela forma simbólica da ciência que se chega ao conhecimento de outras formas simbólicas, um conhecimento sempre enviesado pela sua própria direção, mas que, sem esse “enviesar”, a alteridade do símbolo com relação a si mesmo não se constituiria. Entre as incumbências da fenomenologia da cultura está supor o modo como cada forma é enviesada pela outra. Isso representa mais uma consequência do constante estado de conflito entre elas. O modo como aparentemente a categoria do número suspende certos conflitos integra a direção específica na qual a ciência combate os seus. Disso consiste essa harmonia. Sem essa propriedade da categoria do número formulado pela ciência, não se poderia elaborar o conceito de função simbólica, emprestado da matemática. Por outro lado, o mundo do mito e o mundo da arte não estão preocupados em conceituar seja seus fenômenos seja os de outras formas simbólicas.

Ao que parece, Lofts promove novas identificações. Ele identifica a função da expressão e o mundo do mito com o movimento centrípeto. Identifica a linguagem, a função da “representação, ‘a razão e a lógica’”, com o movimento centrífugo. As formas simbólicas vão assumindo posições cada vez mais imóveis, estáticas. Isso não quer dizer não ser possível associar essas formas e funções a esses movimentos da maneira como fez Lofts. Mas essa associação não pode ser dada por uma relação de identificação. O movimento centrípeto não é uma propriedade substancial do mito. Ele é um modo peculiar de direção que se evidencia no confronto do mito com a ciência. O que foi dito antes sobre a percepção do *Le Mont Kolsaas* também é válido aqui. Se os termos passarem a portar propriedades substanciais independente de uma função determinada, qual a

¹³⁷ LOFTS, idem, p. 42. [Trad. Rodrigo Bravo]

razão de se trabalhar com uma lógica da diferença e com o pressuposto da espontaneidade?

Todo movimento centrípeto requer e supõe um movimento centrífugo que a ele se oponha reciprocamente. Mas essa oposição se dá *inter* formas simbólicas, não *intra*. Algumas oposições tradicionais do programa se encontram já bem acomodadas no discurso de Cassirer, como entre mito e ciência. Mas as formas permanecem em transformação tanto em sentido morfológico quanto fenomenológico. Elas não apenas se “modulam” umas nas outras, mas se criam reciprocamente nesse processo. O que se evidencia no mito, confrontando-o com a história ou com a arte, não deverá tomar por modelo o confronto do mesmo com a ciência. O que o mito é não se esgota nessa última relação, nem teria nela um paradigma hierarquicamente superior aos outros. O que se evidencia pelo conflito entre as formas simbólicas não é o que são, mas aquilo que passam a ser a cada vez, em uma determinada direção, sendo esta evidenciada sempre em uma determinada relação. Por isso é necessário para observar esse conflito uma fenomenologia que trabalhe com o suposto da espontaneidade, e não apenas uma semiótica. É preciso na análise fenomenológica em particular, no que toca a análise e desenvolvimento de seu próprio método, distinguir entre os produtos de uma abertura de mundo e a forma como eles se encontram nela ordenados e constituídos. Não por acaso essas duas perspectivas também são compreendidas pelos termos da concreção¹³⁸.

Mas aqui devemos fazer uma clara distinção entre um ponto de vista material e outro formal. Indubitavelmente, a cultura humana é dividida em várias atividades, seguindo diferentes linhas e buscando diferentes fins. Se nos contentamos em contemplar os resultados dessas atividades – criações de mitos, ritos ou credos religiosos, obras de arte, teorias científicas – parece impossível reduzi-las a um denominador comum. Mas uma síntese filosófica significa algo diferente. Aqui não procuramos uma unidade dos efeitos, mas uma unidade de ação; não uma unidade dos produtos, mas uma unidade do *processo criativo*. Se o termo “humanidade” significa alguma coisa, ele significa que, apesar de todas as diferenças e oposições existentes entre suas várias formas, estão todas trabalhando, no entanto, em direção a um fim comum. A filosofia (...) deve procurar uma condensação e uma centralização ainda maiores. Na infinita multiplicidade e variedade de imagens míticas, de dogmas religiosos, de formas linguísticas, de obras de arte, o pensamento filosófico revela a unidade de uma função geral pela qual todas essas criações são mantidas unidas. O mito, a religião, a arte, a linguagem, até mesmo a ciência, agora são vistos como tantas

¹³⁸ Cf. em anexo 1.f.i.1.c. n. 44.

variações em um tema comum – e é tarefa da filosofia tornar esse tema audível e compreensível.¹³⁹

Para o neokantismo, o suposto transcendental de que todas as formas do espírito trabalham “em direção a um fim comum”, indica a condição de possibilidade de essas formas serem assinaladas sob um mesmo princípio constitutivo. No sistema das formas simbólicas, o fim comum supõe a diversidade de direções, o que faz da irredutibilidade um princípio para esse sistema. Por isso é preciso distinguir quando se observa as produções materiais de uma forma simbólica de quando se observa as relações formais que elas estabelecem umas com as outras, inclusive para se avaliar de que maneira um e outro se associam a cada vez.

Nesse contexto, a unidade entre os movimentos centrípetos e centrífugos somente pode se verificar no sistema das formas simbólicas como um todo. Considerada de um ponto de vista estático, esses movimentos confluem apenas na unidade da fórmula. Seus movimentos concretos se esvaziam para se tornar variáveis nos feixes relacionais que uma fórmula articula. Todavia, isso representa apenas um dos produtos que a categoria do número auxilia a enformar no mundo da ciência. Fenomenologicamente, a ciência segue operando, enquanto fenômeno cultural, pela força centrífuga, ainda que seja capaz de expressar a reciprocidade entre os movimentos centrípetos e centrífugos em suas fórmulas. As fórmulas que a ciência produz são, do seu ponto de vista, sua materialidade, ainda que a materialidade que a ciência produz seja uma materialidade formal. A qualidade formal dos produtos da ciência e a matéria de que consiste não estão no mesmo plano. Porque a ciência produz fórmulas, é possível formular a razão entre os movimentos centrípetos e centrífugos. Mas a matéria de que consistem os produtos da ciência se enforma por um movimento centrífugo, não centrípeto. Considerados fenomenologicamente, esses movimentos se encontram sempre em confronto no movimento concreto das formas, nunca em união. Por isso não se deve tão somente identificar o movimento centrífugo à representação e o movimento centrípeto à expressão. Principalmente no caso da arte, em que representação e expressão parecem associadas.

¹³⁹ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 70, 71.

Todo processo simbólico se opera por forças que tanto coligem o todo de sua forma quanto garantem a existência de suas partes. É um suposto lógico necessário que tanto um todo seja feito de partes quanto essas partes pertençam a um todo. O suposto transcendental do programa das formas simbólicas atribui um caráter produtivo a esse suposto lógico, considerando que partes e todo existam e se produzam nessa pertença mútua. Assim, tanto o todo *é enquanto* ordenando suas partes, quanto essas partes *são enquanto* pertencentes ao todo em que se ordenam. Apesar de mutuamente implicadas, as forças em trabalho na consolidação do todo e no ordenamento das partes não são do mesmo tipo. Por essa razão uma forma simbólica deve ser considerada em termos diferenciais. Ela consiste internamente de uma reciprocidade diferencial. Mas isso não quer dizer que ela porte em si forças de diferentes direções. A direção é a forma simbólica. Sua direção é resultado do jogo de forças que ela compreende, mas essas forças não são cada qual uma direção isolada, pela simples razão de que essa direção considerada isoladamente não tem sentido. Chegou-se a ela retroativamente pelo sentido que uma forma simbólica estabelece em contraste com a direção de outra. A direção de uma forma simbólica resulta do modo como nela se encontram articulados o todo e as partes. Os modos possíveis dessa articulação são tão diferentes quanto o número de formas simbólicas existentes, mas isso não quer dizer que o todo sinalize uma direção e as partes, outra. Fosse esse o caso, somente haveria duas direções. Todo e partes são *relata*¹⁴⁰ de uma relação *a priori*; são fúntivos de uma função. Isoladamente, esses termos não tem sentido, e sua existência depende do “sentido” na perspectiva neokantiana aqui considerada. Cada direção consiste de uma unidade funcional, porque ela já é “sentido”, e ela somente se verifica em relação a outra que lhe contrasta. Daí porque o sentido constitui um primado no sistema das formas simbólicas. As direções podem ser classificadas por movimentos centrípetos ou centrífugos, mas o todo de uma forma simbólica não pode ser qualificado por um desses movimentos. O todo não é centrípeto em relação às partes. As partes não são centrífugas em relação ao todo¹⁴¹.

¹⁴⁰ Essa noção se encontra mais desenvolvida em anexo. Cf. 1.f.ii.2.d.

¹⁴¹ Evidentemente, ao se abandonar a perspectiva neokantiana, isso pode se tornar viável. Ganhar-se-ia com isso em formalização. O sistema passaria a ser totalmente derivado dos princípios decorrentes da relação entre o todo e as partes. O todo estaria associado ao movimento centrípeto, à função da expressão e às aberturas de mundo similares ao mito, enquanto as partes estariam associadas ao movimento centrífugo, à função da

De modo semelhante, é precipitado concluir que o processo histórico de libertação do espírito de uma visão intuitiva de mundo seja um processo centrífugo. Não parece prudente considerar esses dois movimentos fora de um contraste direto entre duas formas simbólicas específicas. É possível que se verifique, conforme o caso das consequências da oposição entre a função da expressão e a função da representação, também a oposição entre essas duas qualidades de movimentos. Mas isso é casual. Mais importante do que atrelar essas qualidades de movimento às funções seria considerar o contraste entre formas simbólicas propriamente ditas; até mesmo para se incluir aquelas que não dispõem de funções simbólicas já plenamente elaboradas. Por outro lado, há certos contrastes em que essas qualidades não parecem pertinentes, como no confronto entre linguagem e ciência, ou entre arte e mito. Nesses casos, outras qualidades devem ser procuradas, caso contrário pode se incorrer no uso inadequado das anteriores.

O conflito como consequência do primado da relação é coerente com o princípio de irreducibilidade. É tarefa de uma fenomenologia da cultura encontrar a diferença específica através do conflito entre as formas simbólicas, e não distinguir entre formas semelhantes entre si daquelas que lhe são díspares. Uma maneira dicotômica de procedimento ainda é pautada pelo princípio de identidade, pois se guia por semelhanças. Por sua vez, a diferença supõe, nesse programa, a espontaneidade, mas uma espontaneidade estabelecida fenomenologicamente, em que uma forma simbólica se dá enquanto abertura de mundo. Além disso, a diferença é um princípio, o primeiro da orientação lógica a partir da qual o sistema das formas simbólicas é derivado. Não são, em razão disso, as funções que se comparam diretamente, senão que se deduzem da comparação entre duas formas

representação e às aberturas de mundo similares à ciência. Talvez nessa perspectiva, a reflexão sobre as aberturas de mundo perdesse relevância. O princípio de um sistema como esse seria o da dicotomia, tendo em vista que se estenderia a todo ele, e os termos de sua relação básica, entre o todo e as partes, esgotaria a extensão de todos os seus membros. Certamente todo e partes continuariam irreducíveis entre si, mas a irreducibilidade seria, nesse caso, apenas uma consequência da dicotomia. Por sua vez, no sistema das formas simbólicas, relações dicotômicas podem ser eventualmente encontradas, mas elas não são especialmente relevantes. Os seus membros não se permitem reduzir todos à relação entre o todo e as partes, mas assumem formas diferentes de relação. Essas relações possuem, todavia, o aspecto da espontaneidade, considerada fenomenologicamente. Por isso, o que é relevante nessas relações é a anterioridade da oposição que *produz* os seus membros. A forma simbólica consiste de uma relação entre o todo e as partes dentro do sistema. Mas essa relação entre o todo e as partes é especial com relação a todas as outras relações, seja deste tipo ou de outros. O que atravessa o sistema como um todo e está presente em todas as suas relações é o princípio de irreducibilidade.

simbólicas. O movimento centrípeto e o centrífugo podem somente ser identificados no confronto entre as formas, e não internos à mesma forma, nem pela comparação de outros fenômenos originários que não a própria forma simbólica. Tudo o que foi dito consiste de prerrogativas do princípio de irreducibilidade, sob o risco de o programa não atingir seus objetivos em decorrência da incoerência de seu sistema. Não se pode esquecer, no método transcendental, o uso e os parâmetros da fenomenologia da cultura, ou se terminará por tomar a “unidade dos efeitos” pela “unidade da ação”, e a “unidade dos produtos” pela “unidade do *processo criativo*”.

2.3.5.2. A irreducibilidade simultânea à representação e à expressão

Lofts não negligencia o método transcendental, mas a delimitação da função estética é trabalhosa e difícil. É preciso perscrutar o que Cassirer considera uma “perfeita harmonia”. Desatreladas as identificações mecânicas entre expressão e movimento centrípeto, entre representação e movimento centrífugo, realmente Cassirer afirma a arte visar “à representação pura no poder da expressão pura e vice-versa” [It “aims at pure representation in the power of pure expression and vice-versa”], no ensaio *The problem of the Symbol and Its Place in the System of Philosophy*. Essa interação é realmente problemática, caso com ela Cassirer sugira duas funções predominarem com força idêntica dentro de uma única forma simbólica, a forma simbólica da arte. Por outro lado, ela é diferente da ciência, ainda que os termos não sejam os mesmos. Na ciência, o conflito entre os termos se dilui, ao passo que, na arte, os termos antes em conflito passam a confluir um no outro. Essa diferença entre a diluição e a confluência parece significativa. Ela representa uma diferença complexa, e por isso é necessário selecionar dessa relação um princípio que seja mais evidentemente oposicional. Apesar de todas as relações possíveis de serem deduzidas dela, a mais evidente parece ser esta: na ciência, a harmonia é atingida pela interrupção de todo movimento nos produtos, ao passo que, na arte, pela conservação de algum movimento neles. Com o uso desses quantificadores (“todo”, “algum”) se pretende evitar que a presença de movimento em oposição à sua ausência coincida com a junção dos movimentos centrípetos e centrífugos. A afirmação não é essa. Apenas se procura afirmar que a harmonia nos

produtos da arte se alcança pela conservação de algum movimento, ao passo que, na ciência, pela sua diluição.

Lofts se utilizara da tradução oferecida por John Krois em 1978, mas, treze anos após seu próprio trabalho sobre Cassirer, ele ofereceu uma tradução deste ensaio na qual imprimiu as numerosas sugestões críticas que mesmo Krois havia feito sobre sua primeira tradução. Vale à pena recuperar o trecho de onde a sentença é retirada a partir da tradução do próprio Lofts, que leva a de Krois em consideração. De certa maneira, significativas não são as funções propriamente, mas efeitos culturais similares a elas. Cassirer não se refere às funções de expressão e representação diretamente, mas aos conceitos-limite de um mundo de expressão pura e outro de representação pura. Anteriormente ao trecho citado por Lofts, Cassirer parece diferenciar as percepções e ordenamentos expressivos da arte tanto da percepção fisiológica da ciência como dos ordenamentos expressivos meramente subjetivos.

Uma coisa é evidente em primeiro lugar: o objeto estético está enraizado no mundo da percepção e nas suas condições em um sentido completamente diferente e mais profundo do que é o caso do objeto físico empírico. Não importa quão mais além ou quão mais intensamente a apresentação estética ultrapasse a dação sensorial das aparências, ou o quão mais se esforce em direção ao ideal – o domínio do *noetón kóllos* [o belo objeto conhecido] – é e permanece restrito ao ser intuitivo e dele deve se aproximar. Parece ter se tornado mais difícil para a teoria estética compreender as relações mantidas dentro da apreensão e da configuração estéticas, entre o mundo da expressão pura e o mundo da apresentação pura. Não foram poucas as tentativas de relacionar a estética exclusivamente ou, pelo menos, principalmente com um desses dois pólos, na busca de uma fundamentação. Alguns sistemas estéticos, que procuraram de tal maneira restringir a arte ao emocional, de tal maneira concebê-la tão completamente absorvida por puras experiências vividas da expressão, quase perderam por esse sistema o que é característico do objeto estético como resultado. Outros sistemas estéticos tentaram, no entanto, separar a estética, em sentido estrito, de suas raízes no "sentimento" subjetivo, de modo que, para eles, ela se torna nada além de uma definitiva e básica forma de compreensão e conhecimento objetivos que, como tal, permanece no mesmo nível do conhecimento teórico da natureza.¹⁴²

Trata-se de perguntar, então, de que consiste a percepção estética, já que o objeto estético nela se encontra enraizado. Se comparado com o objeto dos sentidos enformado pela ciência, o estético é mais profundo, mais intenso. Lofts

¹⁴² CASSIRER, C. *The Warburg years (1919–1933): essays on language, art, myth, and technology*. Trad. S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 268.

alterou em sua tradução praticamente todos os termos *representation* de Krois em favor de *presentation*. Por si só, essa troca não parece alterar o sistema, dado que apenas traduz *Darstellungsfunktion* por *function of presentation*, tratado anteriormente por “função da representação” tanto em português quanto na tradução do próprio Krois. Onde se lê em Lofts “entre o mundo da expressão pura e o mundo da apresentação pura” [*between the world of pure expression and the world of pure presentation*], em Krois encontramos “mundo da pura representação” [*between the world of pure expression and the world of pure representation*]. Talvez Lofts pretendesse com sua tradução marcar algo assinalado pelo próprio Cassirer: os elementos representativos e expressivos não permanecem os mesmos da arte. A arte, de algum modo, aprofunda-os, tornando-os mais intensos. É possível considerar que isso sinalize também uma advertência em se inserir na arte, sem mais, as funções de representação e de expressão.

De qualquer modo, Cassirer realmente formula essa expressão: *Welt des reinen Ausdrucks und der Welt der reinen Darstellung*. É preciso recordar novamente do debate com Konrad Marc-Wogau. Não se deve considerar existir algo como um mundo da expressão pura nem um mundo da representação pura. Esses são conceitos-limite. Além disso, Cassirer não se refere a funções. São modos de ordenamento estabelecidos funcionalmente, mas não as funções propriamente ditas. Há na arte um aspecto de pureza que não se assemelha às direções de nenhuma outra forma. Quando comparada, sua direção parece se localizar entre as tendências de um mundo de pura expressão e outro de pura representação. Isso ainda é muito pouco, mas não quer dizer que a arte opere ambas as funções. Cassirer aqui não está aplicando a fenomenologia da cultura em seu sentido mais pleno. Ela somente pode ser convocada à medida que o método transcendental acumula e reflete investigações das ciências particulares. “Se não fosse por essa síntese anterior efetuada pelas próprias ciências, a filosofia não teria nenhum ponto de partida¹⁴³.” Não é inicialmente a fenomenologia da cultura que aponta o caminho da arte, mas as pesquisas no domínio da estética que ora privilegiaram motivos representativos, ora motivos expressivos. Cassirer procura refletir essa oscilação.

¹⁴³ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 71.

Ele não a propôs, em princípio. Do ponto de vista do método transcendental, essa oscilação sinaliza algo pertinente ao fenômeno da arte.

É inequívoco, no entanto, que, através deste isolamento ou justaposição abstrata dos elementos "subjetivos" e "objetivos", a forma específica da estética é destruída e se torna irreconhecível. O que é certo sobre a natureza [Wesen] e o caráter básico da forma estética do sentido é que, nela, esses dois motivos, que se revelam separados e relativamente independentes uns dos outros em outras formas de sentido, deixam de ser separados e permanecem em um relacionamento puramente correlativo e mutuamente determinante. Aqui, não podemos mais perguntar qual desses dois elementos – o elemento de expressão ou o elemento de apresentação – é o *próteron te phýsei*, o que se dá, naturalmente, mais cedo e mais tarde. Pois a natureza da própria estética exclui todos esses relacionamentos anteriores e posteriores, toda relação de dependência unilateral e unívoca, seja de uma ou de outra parte. É a fusão [*Aufgehen*] de um no outro, o equilíbrio ideal que se apresenta entre eles, que constitui o comportamento estético, bem como o objeto estético¹⁴⁴. Se olharmos uma vez mais para a linguagem, vemos que a linguagem da poesia difere em natureza tanto daquela da vida ordinária quanto daquela da ciência justamente nesse aspecto. Por essa razão, não há oposição nem separação entre o sentido representativo [*presentative meaning*] e o sentido expressivo [*expressive meaning*]. Busca na expressão, e em virtude dela, a apresentação pura [*pure presentation*], assim como busca na apresentação pura a própria expressão pura.¹⁴⁵

Mais do que a fenomenologia da cultura propriamente, a história do estudo sobre o belo é a causa dessa reflexão. Não Cassirer, mas as teorias estéticas optaram ora pelo paradigma que ordena os elementos representativos, ora pelo paradigma que ordena os elementos expressivos. É o método transcendental, ao estudar morfológicamente o desenvolvimento da pesquisa sobre o belo e a arte, que identifica estes parâmetros. A meu ver, eles continuam atuais. Nas tendências estéticas posteriores ao *Ensaio sobre o Homem*, muitas pesquisas reduziram a arte aos elementos expressivos, principalmente em algumas perspectivas psicológicas, enquanto outras procuraram reduzi-la ao representativo, como no caso de algumas abordagens semióticas.

¹⁴⁴ A sentença é mais direta em alemão: "Erst das Aufgehen des einen im andern, das ideale Gleichgewicht, das sich zwischen ihnen darstellt, konstituiert das ästhetische Verhalten, wie es den ästhetischen Gegenstand konstituiert". Somente a absorção de um no outro, o equilíbrio ideal que se apresenta entre eles, constitui o comportamento estético que constitui o objeto estético. Cf. CASSIRER, C. *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, pp. 292 – 312. In: DESSOIR, M. (Ed.) *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Verlag Von Ferdinand Enke, 1927, p. 309, 310. A versão original sugere o objeto estético decorrer do comportamento estético. Todavia, sigo me valendo da tradução de Lofts, porque também através dela esse comentador procura elaborar a função estética de modo mais claro e preciso do que o fez o próprio Cassirer.

¹⁴⁵ CASSIRER, C. *The Warburg years* idem, p. 268, 269.

Cassirer não assinala propriamente a união entre representação e expressão, mas que, ao se procurar evidenciar o elemento ideal irreduzível da arte, observa-se que as pesquisas que optam pelo paradigma da expressão terminam buscando, “mais cedo ou mais tarde”, a representação, ao passo que aquelas que optam pelo paradigma da representação terminam buscando a expressão. A melhor opção não é supor a partir disso que a arte opere pelas duas funções. Tal opção é incoerente, antes de qualquer coisa, com o sistema em questão. Por outro caminho, simplesmente observar a função estética semelhar uma mescla dessas duas não constitui uma definição sistemática, senão apenas uma etapa no processo de sua elaboração. Mas caso se abstraia por um momento os termos considerados na relação, é interessante constatar na arte um aspecto aglutinante. Elementos comumente apartados em outros contextos, na arte “deixam de ser separados e permanecem em um relacionamento puramente correlativo e mutuamente determinante”.

É possível propor essa reflexão em outros termos. Tendo em mãos os paradigmas da representação e da expressão, ao se observar a arte, é como se ocorresse “a absorção de um no outro”. A pergunta a partir disso seria: qual paradigma se estabelece de modo a semelhar os motivos expressivos e os motivos representativos se absorverem um no outro? Tratar essa questão como uma resposta é perder o que ela realmente é: uma coordenada. Ela precisa se unir a outras a fim de auxiliar na formulação da função estética.

De certa maneira, a relação estabelecida entre a função estética e estes dois motivos, relativos cada um deles a uma respectiva função simbólica, indica aspectos peculiares ao modo que a arte seria irreduzível tanto ao mito quanto à linguagem. Não se trata, portanto, de nenhuma das funções, e por isso, ao ter em mãos somente elas, essas pareçam se misturar na arte. Uma hipótese seria a arte comparada ao mito e à linguagem tornar imprecisa suas fronteiras. Seria isso o mesmo que dizer que a arte ofusca o processo de individuação das partes no todo na modulação entre mito e linguagem? O termo “ofuscamento” foi escolhido aqui propositalmente. Não se trata apenas de ocultar ou tornar impreciso, mas dificultar precisões por intensificação. A leitura não poderia se limitar a um único sentido do vetor. Deve funcionar tanto a partir do mito para a linguagem quanto vice-versa.

Talvez a suposição da separação condicione a sensação dessa fusão. Talvez o estabelecimento inadequado de um desses paradigmas receba em resposta o seu escoamento para o outro, pela fruição estética.

Uma abordagem menos conclusiva pode ser mais promissora. Admitindo o comportamento dos elementos expressivos e representativos se produzirem no confronto específico com a arte, a investigação não precisa se debruçar apenas sobre a relação entre eles. Que essa relação seja importante, não está em discussão. Mas ela pode ser um caminho para outras considerações. Sobre expressão e representação, a “absorção de um no outro” enquanto constituinte do “comportamento estético”, comportamento este que “constitui o objeto estético”, pode ser uma consequência detectada em uma investigação retroativa.

A observação pela ciência do processo de objetivação se dá pela remontagem de seu processo ao revés. Conforme já discutido, isso representa uma situação inerente aos objetivos de evidenciar as condições de possibilidade da objetividade do conhecimento, em termos neokantianos¹⁴⁶. No caso, o que Cassirer considera são as próprias pesquisas sobre arte, não a arte propriamente, em conformidade com o método transcendental. Mas essas pesquisas não são consideradas como meras fontes – procedimento básico em qualquer pesquisa científica –, nem tão somente pela finalidade de verificar seu raciocínio em um estudo crítico. Cassirer não pode se restringir à filosofia da arte em termos disciplinares. O programa neokantiano exige que a teoria relativa a qualquer conhecimento se converta em uma crítica do conhecimento¹⁴⁷. Como em Cassirer isso se torna uma crítica da cultura, a investigação incorpora uma terceira perspectiva. Além do discernimento, contextualização e organização das fontes, que ocorrem em comunhão com a verificação crítica do raciocínio de cada uma delas – partindo, desse modo, da síntese necessária entre história e sistema, estabelecida pela Escola de Marburgo –, Cassirer considera essa síntese a partir da observação do comportamento da ciência enquanto produto cultural. Esse comportamento não apenas interfere como participa da constituição de qualquer fenômeno que se observe. Todo fenômeno é constituído também na medida em que observado cientificamente. A ciência também consiste em uma das vivências constituinte dos

¹⁴⁶ Isso corresponde ao processo de subjetivação de Paul Natorp. Cf. em anexo 1.f.iii.2.a.

¹⁴⁷ Cf. em anexo 1.f.iii.1.b.

fenômenos, e os fenômenos somente se deixam ver ou são vivenciados de um modo específico a cada vez. Em outras palavras, se, por um lado, não há meios de se estudar um fenômeno sem que seja pela ciência, por outro, é sempre possível identificar seu índice de refração característico, divisando sua contribuição na constituição dos fenômenos pela forma com que ela sempre regularmente enviesa. Aquilo que, em uma perspectiva filosófico-analítica, representa um ruído a ser neutralizado, o suposto da espontaneidade considera um elemento decisivo da constituição do fenômeno, a partir da concepção complexa e conflituosa do programa das formas simbólicas.

Evidencia-se, assim, que, para se caracterizar uma determinada forma de relação em sua aplicação e significação concretas, é necessária não apenas a indicação de sua natureza qualitativa, mas, também, a menção do sistema geral no qual se encontra. Se designarmos esquematicamente as diversas espécies de relação – a relação do espaço, do tempo, da causalidade etc. – como R_1 , R_2 , $R_3...$, será imprescindível acrescentar a cada uma destas relações um “índice de modalidade” especial, μ_1 , μ_2 , $\mu_3...$, que indicará em qual contexto funcional e significativo se deverá inseri-la. Porque cada um destes contextos, a linguagem como o conhecimento científico, a arte como o mito, possui o seu próprio princípio constitutivo, que, por assim dizer, imprime o seu selo em todas as suas configurações particulares. O resultado é uma extraordinária multiplicidade de conexões formais, cuja riqueza, porém, e cuja complexidade interna somente se revelam através de uma análise minuciosa de cada forma global vista individualmente.¹⁴⁸

A filosofia da arte de Cassirer não opera independentemente. Ela se movimenta sempre pelos recursos, mas também sob os compromissos, de sua fenomenologia da cultura. “A interpretação conceitual da ciência não exclui a interpretação intuitiva da arte. Cada uma tem sua própria perspectiva e, por assim dizer, seu próprio ângulo de refração¹⁴⁹”. O problema delimitado aqui parece oferecer oportunidade de investigar como isso funciona. A ciência invariavelmente esvaziará os conteúdos fenomênicos a fim de formular seus resultados. Em razão do primado da relação do sistema das formas simbólicas, todavia, cada produto da cultura reagirá de uma determinada maneira a esse enviesamento. A arte, quando formulada pela ciência, revela duas coisas, segundo Cassirer. Primeiramente, que os elementos subjetivos e objetivos se comportam pela “absorção de um no outro”

¹⁴⁸ CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 48.

¹⁴⁹ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 170.

na arte. Mas isso se apresenta como resposta à tentativa de certas pesquisas promoverem formulações através do “isolamento ou justaposição abstrata dos elementos ‘subjetivos’ e ‘objetivos’”. Em segundo lugar, a partir da promoção seja do isolamento seja da justaposição desses elementos e provocada por essas tentativas, essa absorção de um no outro opera como “o equilíbrio ideal que se apresenta entre eles”, entre os elementos subjetivos e objetivos, constituindo “o comportamento estético que constitui o objeto estético”.

Uma série de questões pode ser levantada a partir dessas considerações. A absorção entre os elementos subjetivos e objetivos é de modo perene e substancial próprio à arte, ou algo que se evidencia em certas relações? Admitindo que a arte sempre se constitua em relação a outros produtos culturais (assim como toda forma simbólica), a absorção responde diretamente das formulações equivocadas de isolamento ou justaposição, ou, de modo mais genérico, a qualquer atividade de formulação? No primeiro caso, ela seria apenas a resposta orientadora a equívocos particulares de pesquisa. No segundo caso, ela é fruto diretamente da relação entre arte e ciência, ascendendo à primeira ordem de relevâncias fenomenológicas. Configuraria, dessa forma, em um dos termos de irredutibilidade entre esses produtos e uma indicação que contribuiria para o delineamento da forma espiritual característica da arte. Não resta dúvida o comportamento estético, senão exclusivamente, também resultar desse estado de coisas. Mas é um comportamento que se evidencia no conflito entre arte e ciência, ou da orientação reguladora perante equívocos de pesquisa, dentro da forma simbólica da ciência?

O comportamento estético também resulta de outra coisa, ao ser considerado em outra direção. Ele resulta do que a ciência formula das pesquisas consideradas: o comportamento entre a arte e os motivos que são mais bem evidenciados pelo mito e pela linguagem. Ao se assinalar a busca de um pelo outro, tal condição pode ser o resultado da atividade de formulação, ou da tentativa de formulações equivocadas. Mas a possibilidade de um buscar o outro diz respeito ao que se evidencia na relação da arte com o mito e da relação da arte com a linguagem. O fenômeno da absorção pode ser uma consequência do que especificamente se evidenciaria no confronto da arte com o mito e no confronto da arte com a linguagem. Esses confrontos e relações não estão colocados. O que se

tem é uma de suas consequências, a qual pode contribuir para o delineamento sistemático da forma espiritual característica da arte e de sua função estética. É, sem dúvida, uma coordenada. Mas, enquanto consequência, as causas relativas ao mito e à linguagem não foram declaradas. A investigação retroativa não alcançou suas fontes fenomenológicas. Ainda que a absorção seja uma resposta da arte às formulações da ciência, trata-se de uma resposta que somente a arte daria. Nesse caso, ela mais revela da arte em relação à ciência do que da arte com relação ao mito e à linguagem. Mito e linguagem são diferentes demais para representarem como resultado fenomenológico apenas o perfeito equilíbrio de seus motivos na arte. Esses motivos não existem independentemente. Eles existem em formas simbólicas, que se constroem pelo conflito e neles permanecem.

É preciso reconhecer que não se chegou ainda com esses argumentos a um melhor delineamento da forma espiritual característica da arte. Lá onde Lofts e, talvez, até mesmo Cassirer consideraram divisar fenomenologicamente arte de mito e linguagem, estava-se divisando, antes de qualquer coisa, arte de ciência. Com a consciência dessa diferença e guardando o avanço devidamente alcançado por essa coordenada rumo aos motivos expressivos e representativos, o caminho de fato seguido deve ser assumido e considerado; o caminho rumo ao significado puro.

2.3.5.3. A irreduzibilidade específica com relação ao significado puro

Seria sem maiores implicações que o método transcendental tenha assinalado a oscilação entre motivos expressivos e representativos na estética, sem, no entanto, reconhecer o posicionamento que estabelecia com relação ao significado puro, na relação entre arte e ciência? Nos trechos citados de Cassirer, trata-se ou de abordagens sobre questões estéticas específicas ou considerações laterais cujos objetivos não eram propriamente a arte. Lofts cotejou estes trechos, por sua vez, a fim de confeccionar a função estética. Em razão disso, é a sua empreitada que deve ser inicialmente considerada. Antes de tudo, Lofts não assinala a relação entre arte e ciência que se evidencia nos trechos cotejados. A ciência pode ter sido “subsumida” por uma dicotomia vetorial. Há casos em que isso ocorre na reflexão de Cassirer. A ciência é contada na mesma direção geral da linguagem,

em oposição ao mito. Isso ocorre quando se classifica, por exemplo, a direção do mito como centrípeta e as direções da linguagem e da ciência como centrífugas. Lofts sobrepõe a elas os motivos da expressão e da representação. Não apenas Lofts, mas Cassirer parece fazê-lo também. A diferença talvez seja que, em Lofts, essa associação é estanque, e, em Cassirer, não. Nesse caso, todavia, o significado puro seria “subsumido” pela segunda direção. Parece ser uma consequência inevitável ao se assimilar tudo pela oposição de dois movimentos apenas. Outra possibilidade seria considerar entre arte e ciência um tipo diferente de oposição. Ao passo que a arte modula e altera os motivos relativos à expressão e a representação, ela estabeleceria tão somente uma oposição cabal com relação aos motivos do significado puro.

Talvez a oposição da arte com relação ao mito e à linguagem faça parecer com que ambas percam sua força. A arte se apropriaria de ambas de um modo particular, em que ambas estão sempre implicadas. Essa impressão suscitada pela absorção recíproca entre os motivos expressivos e representativos, a qual já foi assinalada como consequência de causas ainda não evidenciadas, certamente não se verifica em relação à ciência. A arte não se apropria de nada da ciência, e talvez até mesmo a recuse. Nesse caso, em um contraste tão forte, o resultado seria diferente com relação ao mito e à linguagem; enquanto, com relação a estas, suas respectivas formas espirituais características se atenuariam, com relação à ciência, essa forma se acentuaria pelo contraste. A arte assumiria, portanto, uma posição em que se apropriaria de motivos expressivos e representativos, mas recusaria distintamente os motivos puramente significativos. Em outras palavras, a arte recusaria a fórmula. Por essa razão, a forma espiritual característica da arte se evidenciaria inicialmente e de maneira mais fácil no contraste com a ciência do que com as outras formas.

O interessante nessa segunda hipótese é justamente a harmonia na arte sugerida por Cassirer estar também presente na categoria do número modulado pela ciência. Segundo as prerrogativas do programa da filosofia das formas simbólicas, essa harmonia não poderia ser a mesma. Lofts indicou o caminho dessa reflexão ao propor por função estética a perfeita harmonia do espírito. Nessa etapa da reflexão, formular o conceito de função estética passa pela tarefa de encontrar a

diferença específica entre a harmonia na arte e a harmonia nas fórmulas científicas. Qual a diferença entre o modo com que a arte pacifica certos conflitos daquele com que a fórmula pacifica, e que conflito específico surge da diferença desses dois modos de pacificação? Antes de qualquer coisa, não é fortuita essa correspondência. Embora Lofts não a assinale, ele próprio contribuiu na elaboração dos instrumentos para o seu estudo, pelo recurso do estruturalismo.

Lofts trabalha com as definições de Deleuze sobre o movimento, para quem “o estruturalismo não é separável de uma nova filosofia transcendental¹⁵⁰”. Toda forma simbólica é uma estrutura ordenada por uma função, cuja função é expressa por esse ordenamento. Tal ordenamento tem caráter transcendental, constituindo seus indivíduos, os quais somente têm existência em relação. Evidentemente aqui, existência e sentido são equiparáveis. Em razão disso, cada membro desse todo ordenado – que é a forma simbólica – existe na medida em que ocupa uma posição em sua série. Nesse caso, conforme frisa Lofts, ser é posição. Se, em um plano, um membro de uma forma simbólica somente existe ordenado por ela e em relação aos seus pares, em outro plano, uma forma simbólica somente existe em conflito com as outras. O que entra em conflito na unidade processual e dinâmica da realidade são as séries. É a partir delas que uma forma espiritual característica entra em conflito com outra, conflito através do qual se determinam reciprocamente. Por essa determinação ser recíproca, o choque dessas séries deve evidenciar essa determinação de alguma maneira.

Em cada série há um ponto zero que funciona como um ponto ideal de referência. Todos os particulares “se ordenam de acordo com esse ponto de referência, e através dessa unidade de direção uma unidade de ‘essência’ é neles estampada (...)”. Ainda que a função simbólica não possa ser um membro da série, deve, no entanto, haver um membro que representa sua presença na mesma série. Entretanto, é evidente que, se não quisermos acabar num ciclo vicioso ou num regresso infinito, deve haver um “primeiro” membro no qual a existência de todo os membros da série – ele incluso – dependem.

(...) O processo de contar não é possível sem a habilidade de fundir ao menos duas séries de números, em que a condição de possibilidade dessa fusão é o número zero. Para adicionar, por exemplo, $7 + 3$, é necessário contar até sete, e então contar mais três posições no mesmo sistema de

¹⁵⁰ Cf. DELEUZE, G. Em que se pode reconhecer o Estruturalismo? In CHÂTELET, François (org). História da filosofia – idéias, doutrinas. Vol 8. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, p. 277. SALLES, A. C. Deleuze e a Lógica do Sentido: O Problema da Estrutura. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 29(2): 219-239, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732006000200015&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acessado em 18/10/2017, p. 221.

números. Porém, isso é possível apenas se colocarmos um segundo sistema paralelo ligado ao primeiro por meio do zero no qual se movem três passos à frente. No número sete devemos começar de novo: um (que é o oito), dois (que é o nove), três (que é o dez). O movimento para frente demanda a justaposição (e em outro sentido até mesmo uma superposição) de dois sistemas. Uma operação análoga é feita no processo inverso de subtração. Ambas são graficamente representadas por Cassirer no mesmo diagrama:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (a)
 0 1 2 3 (b)
 3 2 1 0 (c)

O ponto zero é, portanto, o ponto em uma série simbólica do qual todos os outros pontos são determinados e organizados numa unidade orgânica de elementos. Também é o ponto onde diferentes sistemas de símbolos intercedem.¹⁵¹

Lofts possibilita com essa reflexão um caminho para que se pensem os princípios relativos a uma forma simbólica em conformidade com as prerrogativas de uma fenomenologia da cultura. Como ele não se utiliza estritamente da teoria modal das categorias em seu estudo sobre Cassirer, necessitou de outro recurso, o qual encontrou no próprio filósofo. Entre a série da arte e a série da ciência, o ponto zero entre elas é a perfeita harmonia enquanto supressora dos conflitos centrífugos e centrípetos, representativos e expressivos. Em certo sentido, arte e ciência se posicionam muito similarmente em relação ao mito e a linguagem, mas nessa proximidade mora a máxima diferença, uma diferença relevante em termos estruturais.

A harmonia pacificadora de conflitos é o ponto de contato entre arte e ciência. São nas proximidades que as diferenças se evidenciam e se esclarecem. A harmonia relativa à arte abarca a forma simbólica como um todo e o modo como ela interage com outras, na medida em que as apropria. O que as outras formas simbólicas são, de que consiste a materialidade de seus produtos, de algum modo, interessa para a arte. Nessa perspectiva, Cassirer adverte frequentemente a arte estar relacionada à percepção, mas não de um modo fisiológico. Já a harmonia relativa à ciência não tange a forma simbólica como um todo, senão umas das categorias moduladas por ela, no caso, o número. Em seu poder de abstração e esvaziamento, ele é capaz de harmonizar movimentos opostos, mas não leva sua atuação concreta e suas peculiaridades em consideração. Ao contrário disso, dissolve seus conteúdos em puras relações funcionais. Enquanto a arte harmoniza

¹⁵¹ Lofts, idem, p. 53, 54. [Trad. Rodrigo Bravo]

expressão e representação atuando sobre seus produtos, seus conteúdos – dado o imperativo de sua condição perceptiva –, a ciência harmoniza não somente motivos expressivos e representativos, mas todos os movimentos centrípetos e centrífugos pela via oposta. A ciência estabelece sua harmonia esvaziando esses movimentos de seus conteúdos. Essa contrariedade de meios coloca a harmonia estética em conflito com a harmonia da ciência. Esse conflito não é um conflito simples, mas complexo. Ele coloca em oposição continente e conteúdo, categoria e forma simbólica, funcionalidade formal e concretude material etc. Somente com o objetivo de apresentar os princípios gerais da arte esse conflito complexo pode começar a ser desdobrado em pontos mais precisos de oposição.

Uma advertência, todavia. A ciência, que promove a harmonia entre os movimentos centrípetos e centrífugos ao seu modo, continua atuando pelo movimento centrífugo. Por que a arte, que também pacifica direções relativas a esses movimentos, estaria obrigada a operar pelos dois? A suposição de Lofts gera um empecilho para mais bem descrever de que direção consiste o ordenamento da arte. Retomando o raciocínio há pouco proposto, se uma forma simbólica consiste de uma única e determinada direção, e se as direções podem ser classificadas por centrípetas ou centrífugas, qual classe compreenderia a direção da arte?

Caso os princípios assinalados por Cassirer em *Ensaio sobre o Homem* forem consequentes com o programa das formas simbólicas, em um deles o ponto zero evidenciado entre arte e ciência deve ser expresso. O ponto zero indica o membro que representa a função simbólica na série. A partir dele, se verifica a direção de uma forma simbólica. É importante sempre lembrar que uma forma simbólica consiste de sua direção. Sua forma espiritual característica manifesta em termos configurados o que sua direção trabalha, a maneira como ela atua. Da mesma forma que não há duas direções em uma forma simbólica, não há dois pontos zeros. Deve haver um contraste entre formas simbólicas que melhor revele este ponto, como me parece ser o caso do contraste entre arte e ciência. Todavia, um contraste apenas não poderia esgotar o seu sentido. Daí a necessidade de encontrar o ponto entre a arte e as outras formas simbólicas consideradas.

Do ponto zero devem emanar os princípios da arte. Estes princípios, portanto, devem estar articulados. Eles não representam características

independentes, mas aspectos de um mesmo modo de atuação, de um mesmo modo de trabalho. Na série de uma forma simbólica, eles emanam de um único ponto a fim de evidenciar as propriedades pelas quais a função simbólica ordena sua série de uma determinada maneira. Como a função simbólica é representada por esse ponto na série ordenada de sua abertura de mundo, ele indica o caminho que deve ser seguido no expediente de formulação da função. O princípio do sistema das formas simbólicas deve ser levado em consideração especialmente nesse caso. É através da irredutibilidade da arte com relação a outras formas simbólicas que o ponto zero pode ser evidenciado.

2.3.5.4. A irredutibilidade da arte como exclusividade direcional

Tendo em mente as questões de irredutibilidade da arte em relação às formas consideradas, a citação de onde Lofts retira o conceito de perfeita harmonia é retomada a seguir, mas inserida em seu raciocínio contextual. O trecho de Lofts já anteriormente citado segue grifado.

O que, portanto, é característico do mito, da linguagem ou das artes não é o fato de que, em um deles, encontramos um determinado processo ou faculdade que estejam completamente ausentes nos outros. O que faz a verdadeira diferença não é a presença ou ausência de uma dessas faculdades, mas a relação que eles suportam uns com os outros. No mito prevalece o poder da imaginação; e em seu estágio prematuro parece ser desmedido. Na linguagem, o momento lógico, o Logos propriamente dito, é gradualmente desenvolvido; e na passagem da linguagem comum à linguagem científica, definitivamente ganha a vitória. Mas na arte, o combate parece ser reconciliado, e essa reconciliação é o privilégio essencial e um dos seus encantos mais profundos. Aqui não sentimos mais o conflito entre tendências opostas. Todos os nossos diferentes poderes e todas as nossas necessidades diferentes parecem estar amalgamados em perfeita harmonia. Desta forma, podemos interpretar a definição kantiana de beleza. O que nós apreciamos na beleza, diz Kant, é “o jogo livre da imaginação,” “o livre jogo de poderes da representação com referência ao conhecimento em geral”.

Para a fenomenologia da cultura, não são as características relativas a cada mundo o que procura assinalar, mas “a relação que eles suportam uns com os outros”. A seleção dos produtos culturais, estudados em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, permitia ser organizada em uma série que ilustrava o próprio desenvolvimento histórico do processo de simbolização da civilização ocidental. Em

sua história, grandes movimentos temporais podem assinalar a passagem de culturas determinadas pelo mimetismo para culturas com maior autonomia linguageira, instrumental e abstrata. Desta última se verifica a aquisição de ferramentas próprias ao pensamento científico. Dá-se o caso das funções relativas a cada uma dessas etapas corresponderem a aberturas de mundo determinadas, mas isso não quer dizer, meramente, que a civilização ocidental passou de um mundo mítico para um mundo linguageiro, e de um mundo linguageiro, para um mundo científico. Aliás, do ponto de vista histórico, ainda que se possa distinguir, em uma perspectiva de longa duração, uma origem enraizada no mundo mítico cujo destino alcançou uma sociedade regida pelo paradigma da ciência, o mesmo não se pode falar da linguagem. Ocorreu no ocidente uma fase histórica da civilização operada pelo mundo da linguagem? A esse respeito, Cassirer cita Hegel:

A vida do espírito verdadeiro é um ciclo de estágios que, por um lado, subsistem lado a lado e, por outro lado, aparecem como passado. Os aspectos que o espírito parece ter deixado por trás também estão presentes em sua profundidade.¹⁵²

Talvez uma diferença com relação ao sistema das formas simbólicas seja o fenômeno categorial do tempo da maneira como Cassirer o trata. Esses aspectos do espírito não duram em sua profundidade apenas enquanto passado, mas também enquanto futuro. A história não possui um ponto final, mas uma direção. Essa profundidade no passado também guardou em potência o que depois se pôs em ato entre as formas simbólicas. Por essa razão, é necessário que todas as funções atuem em todas as formas simbólicas. Cassirer se dedica vez ou outra a mostrar os traços de ciência, ainda rudimentares e sem autonomia, que se desenvolveram nas milenares civilizações babilônicas e egípcias. A função do significado puro apenas não predomina nelas. É possível assinalar civilizações em que certas funções nunca chegam a protagonizar, nunca chegaram a constituir uma abertura de mundo a partir delas, embora seus elementos culturais possam ter contribuído sob o predomínio de outras aberturas e segundo suas prerrogativas. No meu entender, essa possibilidade dinâmica de compreensão do sistema das formas

¹⁵² HEGEL, "Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte," *Sämtliche Werke* (Leipzig, 1949). 9. 98. Apud: CASSIRER, C. *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Three: The Phenomenology of Knowledge*. Trad. Ralph Manheim. New Haven and London: Yale University Press, 1957, p. 78.

simbólicas ruiaria se, para cada forma simbólica, não se assinalasse uma função correspondente. Não seria possível compreender pelo mesmo fundamento motivos históricos e sistemáticos, cuja função estabelecida por eles somente se deixa conhecer atualizada em cada caso por cada função simbólica, instrumentalizando, a partir disso, a morfologia e a fenomenologia da filosofia da cultura de Cassirer.

O vetor histórico permite uma operação morfológica das funções, em que a consciência simbólica se intensifica em detrimento de uma visão intuitiva de realidade. Para o programa em questão, isso interessa em nome do objetivo de evidenciar o princípio construtivo estabelecido através da diversidade das formas. Isso já é uma grande tarefa. Mas as aberturas de mundo se relacionam por modulação dinâmica. É em um mesmo período que elas se transformam umas nas outras, inclusive a abertura de mundo mítica. Mito, linguagem e ciências representam os mundos oportunamente estabelecidos para que o programa fosse apresentado em sua época. Considerados conjuntamente, eles apresentam um determinado comportamento. A fenomenologia da cultura espera que essas relações se alterem ao inserir a arte no conjunto. O primado da relação exige essa condição. Elas não se alteram com relação as suas direções, mas, nessas direções, um número maior de elementos se revela, diante o modo com que uma forma simbólica se comporta em relação à outra. As tensões estabelecidas entre mito, linguagem e ciência não poderiam permanecer as mesmas na relação que estas suportam com a arte.

A primeira diferença é a relação entre os motivos expressivos e representativos. De fato, a expressão colige no mito o que a representação distingue na linguagem. De posse apenas dessas duas funções para operar, é possível propor aquilo que a expressão colige na arte não estar em uma direção diferente do que a representação distinguiu nela. Essa consequência não é uma surpresa, em razão de a arte consistir necessariamente de uma direção, e não de duas. Além disso, já havia sido admitido que as funções sejam encontradas em todas as formas simbólicas. A questão não é possuir ou não uma função, mas identificar uma forma simbólica pela sua função determinante, e isso através das relações que ela suporta com as outras. A pergunta é, nesse caso, de que maneira trabalha a arte ao fazer com que as coligações próprias da expressão e as distinções próprias da

representação se dêem na mesma direção. Muito diferente que ver duas direções em uma mesma forma simbólica é perguntar como opera uma função que põe na mesma direção processos que, em outros casos, encontram-se em direções opostas.

2.3.5.5. A irreducibilidade reflexiva da arte

A citação de onde Lofts retira o nome que atribui à função estética deságua no juízo reflexivo kantiano. Isso também pode servir de coordenada para se pensar de que modo se comporta a arte para consistir de uma direção, o que é o mesmo que compreender de que maneira ela se faz irreduzível. Cassirer interpreta ao seu modo a noção kantiana de beleza, “o jogo livre da imaginação,” “o livre jogo de poderes da representação com referência ao conhecimento em geral”. O comportamento das faculdades da representação em relação umas às outras são estendidas por Cassirer às relações estabelecidas entre as formas simbólicas. Por isso, ele afirma não se tratar de “processo ou faculdade que estejam completamente ausentes” em uma forma simbólica quando comparada a outra. “O que faz a verdadeira diferença não é a presença ou ausência de uma dessas faculdades, mas a relação que eles suportam uns com os outros.” A arte evidencia as relações que as formas simbólicas suportam umas com as outras, e isto seria o que apraz nela. Seria isso o que Cassirer afirma? Quais as consequências para a fenomenologia dos produtos culturais? Para investigar essa possibilidade, imprescindível é resgatar algumas condições da faculdade reflexiva do juízo estético kantiano. Essas condições reformuladas pelo programa neokantiano de Cassirer podem oferecer mais uma coordenada na tarefa de formular a função estética.

A faculdade do juízo reflexivo é aquela que pensa “o particular contido no universal” quando “só o particular é dado”. Já na faculdade do juízo que se distingue da faculdade reflexiva, aquela do juízo determinante, “a lei é-lhe indicada *a priori* e por isso não sente necessidade de pensar uma lei para si mesma”.¹⁵³

Mas entre a perspectiva apresentada por Kant e a de Cassirer, ainda que esta seja considerada de maneira neokantiana, estão separadas por um abismo; o

¹⁵³ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 23

abismo da dualidade entre sujeito e objeto. O princípio transcendental kantiano ainda “exercia sua atividade no transfundo de um algo dado: sua espontaneidade nada mais era do que o reverso de sua passividade¹⁵⁴”. Sem a dualidade entre o sujeito e o objeto, a refletividade do juízo estético kantiano não pode ser compreendida.

A refletividade do juízo estético kantiano é compreendida categorialmente. Segundo a qualidade, *gosto* é a faculdade estética de juízo “de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*¹⁵⁵”. Para Kant, o objeto da complacência é o belo. Segundo a quantidade, “*belo é o que apraz universalmente sem conceito*¹⁵⁶”. Segundo a relação, “*beleza é a forma de conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*¹⁵⁷”. Segundo a modalidade, “*belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária*¹⁵⁸”.

Kant conclui que a faculdade estética sempre julga referente “à *livre conformidade a leis* da faculdade da imaginação”. A faculdade da imaginação é tomada, no caso do gosto, não reprodutivamente, “mas como produtiva e espontânea (como autora de formas arbitrárias de intuições possíveis)”. Para que “a *faculdade da imaginação seja livre e apesar disso por si mesma conforme leis*, isto é, que ela contenha uma autonomia”, ela deve estabelecer¹⁵⁹:

(...) unicamente uma conformidade a leis sem lei, e uma concordância subjetiva da faculdade da imaginação com o entendimento sem uma concordância objetiva, já que a representação é referida a um conceito determinado de um objeto, pode coexistir com a livre conformidade de leis do entendimento (a qual também foi denominada conformidade a fins sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto.¹⁶⁰

No puro juízo de gosto, Kant descreve uma inversão que interessa às noções de harmonia classificadas por Cassirer. A conformidade a fins de um juízo está ligada a sua capacidade de produzir um conceito. Isso é próprio a todos os

¹⁵⁴ Op. cit.

¹⁵⁵ KANT, I. Idem, p. 55.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 64.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 82.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 86.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

juízos determinantes. No juízo estético reflexivo, a conformidade a fins sem um fim da complacência produz a possibilidade de contemplação. Na concepção de Kant, nenhum conceito pode ser concebido nesse último caso. É isso que permite aprazimento; a condição de as faculdades se encontrarem entretidas umas pelas outras. Essa atividade não encontra o fim na formulação de um conceito. A refletividade consiste dessa condição. A conformidade se dá em relação à própria forma do juízo, e o belo não precisa concordar com um conceito que lhe seja exterior, nem que encerre essa atividade, dado ser somente conforme a forma de seu juízo. Ele é universal, em razão dessa conformidade, e, ao mesmo tempo, livre, em razão de não ser determinado por um conceito. Sua concordância é subjetiva. Nos juízos determinantes em geral, a faculdade da imaginação se encontra a serviço da faculdade do entendimento, enquanto que, no juízo reflexivo estético, “o entendimento está a serviço da faculdade da imaginação”¹⁶¹.

Nesse aspecto específico, a inversão de serviços das faculdades oferece outra coordenada para distinguir entre a harmonia promovida pela categoria do número modulada pela ciência e a harmonia estética. É possível compreender ser essa inversão de faculdades logicamente anterior tanto à união dos movimentos centrípetos e centrífugos na fórmula, quanto à união dos motivos expressivos e representativos na arte. Ela é suficientemente específica, simples e complementar para indicar um ponto de oposição entre as formas. A inversão de prestação de serviço entre as faculdades seria a causa indagada há pouco, cujos efeitos são as aparentes uniões asseveradas por Lofts. Ele não está errado. Apenas se precipitou ao tomar os efeitos pela causa. As uniões que assinalou são consequências da inversão de serviços prestados entre as faculdades de uma forma simbólica para outra. Por essa razão, Cassirer adverte que característico da forma espiritual dos produtos da cultura “não é a presença ou ausência de uma dessas faculdades, mas a relação que eles suportam uns com os outros.” A faculdade do entendimento, ou seja, o “momento lógico, o Logos propriamente dito”, na passagem da “linguagem comum à linguagem científica”, parece que “definitivamente ganha a vitória”, como se a imaginação cedesse absolutamente lugar ao entendimento. Conforme é possível se considerar agora, isso é somente uma perspectiva do fenômeno. Ao não

¹⁶¹ Ibidem, p. 88.

ser considerada como tal, pode conduzir a uma equivocação. O recurso comparativo com a arte através de uma fenomenologia da cultura é necessário para dissipá-la. Na relação entre a arte e a ciência se revela a imaginação não ser aniquilada pelo entendimento. Muito diferente disso, os poderes da imaginação são conservados, mas postos a serviço do entendimento. Sem essa possibilidade, sem a capacidade reflexiva própria da imaginação, não seria possível desenvolver um “mundo conceitual ideal de matemática”.

As uniões entre percepções ou representações sensoriais, entre uma consciência e a sua referência a um objeto nunca se reduzem a mera receptividade sensorial, mas sempre se encontram baseadas em um "ato de espontaneidade". E agora me parece evidente que, assim como há uma espontaneidade do entendimento puro, do pensamento e da construção lógicos, científicos, então há também uma espontaneidade da pura imaginação. A imaginação também não é exclusivamente reprodutiva, mas é originalmente produtiva. Agora, um caminho ininterrupto leva do mero "afeto" dos sentidos, com o qual tem início uma crítica da razão, às formas de intuição pura – e, por sua vez, à imaginação produtiva e à unidade de ação expressa no julgamento da compreensão pura. A sensibilidade, a intuição, a compreensão não são meras fases sucessivas do conhecimento a serem apreendidas em sua simples sucessão, mas são necessariamente entrelaçadas como fatores constitutivos.¹⁶²

Não há dúvida essa ser uma das grandes contribuições da filosofia da arte para a fenomenologia da cultura. A arte “revela a existência de uma ‘espontaneidade’ ‘no’ sensível¹⁶³. Sem essa condição, o fenômeno originário da pregnância simbólica não pode ser devidamente compreendido. Mas não se detém nele. Ele deve contribuir ao movimento neokantiano de oposição ao dualismo kantiano. Ele deve alcançar os termos da concreção simbólica. Por isso a concreção consiste de uma função *a priori*, e não de seus termos. A atividade estética se revela na matéria, e não na forma. Em outros termos, a matéria passa a se comportar de maneira formativa. Mas essas consequências serão vistas mais para frente.

Significativo para a estética é se perguntar pelas consequências da prestação de serviço dos poderes da faculdade do entendimento para a imaginação. Esse é um aspecto específico pelo qual a ciência presta serviço à arte, ou seja, *um serviço que certos fenômenos capacitados pela ciência presta àquilo que a arte*

¹⁶² CASSIRER, C. *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Three: The Phenomenology of Knowledge*. Trad. Ralph Manheim. New Haven and London: Yale University Press, 1957, p. 9.

¹⁶³ PORTA, idem, p. 190.

realiza por excelência. Toda forma simbólica é uma realização. Ela consiste de uma reunião de capacidades. Uma abertura de mundo pode ser identificada distintamente pela sua tarefa exclusiva, da qual consiste sua direção. Ela reúne capacidades que lhes são próprias, das quais se evidencia a tarefa que por excelência somente ela pode realizar, ou seja, realizar em termos excelentes. Todas as outras faculdades, moduladas pela tarefa de uma forma simbólica, estão lá prestando seus serviços. Trata-se de uma relação de submissão, certamente, estabelecida através do conflito, mas cuja prestação de serviço é o seu efeito. Assim, a linguagem é operada pela arte. A faculdade de entendimento presente na primeira, todavia, não serve prioritariamente a sua respectiva capacidade de comunicação quando operada pela segunda. Evidentemente, qualquer texto comunica algo, mas a capacidade comunicativa da linguagem, própria da faculdade do entendimento, na arte presta serviço a outra tarefa. Perguntar pela tarefa por excelência da arte é o mesmo que perguntar pela sua direção. A fenomenologia da cultura irá distinguir as formas simbólicas também através dos serviços prestados pelas faculdades de umas às tarefas realizadas excelentemente por outras.

Essas consequências não se observam em Kant, todavia. Em Kant, a contemplação independente de todo interesse, o belo que apraz universalmente sem conceito, a forma de conformidade a fins sem um fim, e o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária, devêm de “um jogo livre das faculdades da representação¹⁶⁴”. Isso porque como “o juízo do gosto não é determinável por conceitos, assim ele se funda somente sobre a condição formal subjetiva de um juízo em geral¹⁶⁵”. Levando em conta que somente o particular é dado, o processo reflexivo no gosto não pode de modo determinado formar seu objeto e produzir o seu conceito. O que se revela no processo é a própria formalidade das faculdades, que é universal, em razão de corresponder à forma do juízo. Isso revela seu proveito para a forma do juízo em geral. Para a arte, todavia, recordando a validade em Kant depender da síntese entre o sujeito e o objeto, aquilo que meramente apraz não dispõe dos recursos necessários à formulação de um conceito. Embora a liberdade de uma lei determinada, a liberdade de buscar uma lei àquele particular, embora disso venha o prazer, o domínio da arte não apresenta

¹⁶⁴ KANT, *idem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, 133.

condições para um juízo universalmente válido. Universal somente é a forma do juízo. É possível saber a maneira pela qual algo apraz apenas, e algumas de suas propriedades relativas. Como a causa do aprazimento não está no objeto, mas no sujeito, não há como conceituar o que é belo, mas tão somente descrever o estado universal de aprazimento. Se seu conteúdo fosse absolutamente determinável, ele não aprazeria. O custo do prazer é uma universalidade tão somente formal, uma universalidade subjetiva, não objetiva, porque relativa à forma do juízo, não ao seu conteúdo.

Tudo se modifica a partir da perspectiva de Cassirer. Aquilo que é garantido, em Kant, pela síntese entre sujeito e objeto, na filosofia das formas simbólicas é garantido pela relação necessária entre elas. Trata-se do desenvolvimento do conceito de relação e suas consequências. Os mundos em ato se convertem em processos de objetivação. Os obstáculos enfrentados por Kant decorrem dos meios adotados, não dos objetos pretendidos. Não interessa subsumir a arte a um critério de validade que lhe transcenda. A arte é perfeitamente capaz de oferecer seus próprios critérios de validade. É necessário tão somente evidenciar as condições de possibilidade de sua objetivação, em termos transcendentais, não transcendententes. Na filosofia das formas simbólicas, essas condições decorrem de sua irreduzibilidade. A irreduzibilidade da arte remete à sua tarefa específica, àquilo que somente ela capacita de modo excelente, para que possa ser posta a serviço de outras formas. Essas questões devem ser respondidas, certamente, pelo método transcendental aplicado a outras investigações.

Isso modifica a relevância de certos temas. Para Cassirer não importa prioritariamente o prazer. O prazer é o tema de algumas pesquisas em estética, não de todas. É na pesquisa, e não na reflexão direta sobre a arte, que os problemas relevantes para a estética são apresentados e podem ser considerados. O prazer será apenas um dos efeitos do belo entre outros. A tarefa da filosofia das formas simbólicas é poder oferecer um sistema que reúna esses efeitos sob os mesmos princípios. Conforme as pesquisas disponíveis nesse domínio, esse objetivo pode ficar em aberto.

Todavia, o caráter reflexivo se mantém, e constitui mais umas das coordenadas. Ao contrário da harmonia da ciência, que dissolve a diversidade dos

entes em puras relações formais ao colocar a serviço do entendimento a imaginação, a harmonia da arte evidencia as relações formais próprias aos diversos processos simbólicos ao colocar a serviço da imaginação o entendimento. Essa é uma das justificativas da harmonização entre os motivos expressivos do mito e os representativos da linguagem. Cada uma dessas capacidades específicas é colocada a serviço da arte. No caso da arte, o que é próprio à sua direção em diferença à direção da ciência? Diferentemente desta, a arte não resolverá esses motivos. A expressão e a representação não são formuladas na arte, mas operadas concretamente. Elas passam a servir à tarefa que somente a arte realiza por excelência.

Da mesma maneira conforme as tarefas por excelência do mito e da linguagem, a tarefa da arte não pode ser reduzida a um único termo. O prazer participa dessa tarefa, mas não a constitui em toda a sua extensão. Não é o prazer em geral que diz respeito à arte, mas apenas o prazer estético. Já em Kant, ele reúne alguns aspectos. Ele não é arbitrário, mas apresenta uma conformidade a fins sem um fim. Ele consiste da busca de sua lei. O prazer estético é propriamente o prazer dessa busca; a busca de uma lei que somente pode ser encontrada em uma determinada obra de arte ou expressão particular do belo, e em nenhum outro lugar. A busca dessa lei consiste da própria atividade estética, daquilo que se encontra em trabalho na obra de arte, e concerne a direção de sua abertura de mundo. Em termos simbólicos, isso não é mais um elemento privativo. O modo próprio de sua liberdade, ser conforme a fins sem um fim, resulta na capacidade de buscar sua própria lei. O comportamento da arte impede que ela seja subsumida tanto por um conceito que lhe ultrapasse quanto por uma lei que se encontre fora dela. É a sua força que impede essa subsunção, e não uma incapacidade. Em termos simbólicos, é preciso perguntar de que consiste a capacidade de não ser subsumido por um conceito. Por isso, para além dela mesma, a arte não suporta interesse.

O conceito pensado por Kant é sempre objetivo em relação à forma subjetiva do juízo estético. Sem o dualismo, essa interpretação muda. A arte não admite nenhum conceito que lhe ultrapasse. Um conceito que ultrapasse os conteúdos que compreende tende a diluí-los em puras relações, considerando como resultado a harmonização dos conflitos desses conteúdos. A harmonia da arte, ao

contrário, não irá diluí-los, mas compreendê-los em um novo sentido. Para isso, o conceito estético necessariamente não pode ultrapassar os seus conteúdos. Ainda que díspares e irreconciliáveis fora da arte, seus conteúdos se conciliam nela. No caso dos motivos expressivos e representativos, se eles apenas mudassem de direção, deixariam de ser o que são. Todavia, eles se conciliam na arte sendo o que são. A harmonia concreta da arte requer que eles continuem o que são como condição dessa conciliação. Uma alegoria provisória poderia sugerir configurar a direção da arte uma profundidade em relação às direções de altura e largura dos motivos expressivos e representativos. Essa seria uma maneira de propor uma direção que estabelece a harmonia de outras sem esvaziá-las em uma fórmula, mantendo o que elas são.

Considerando por outra perspectiva, a ciência propriamente foi quem evidenciou, no estudo da arte, a impossibilidade de reduzi-la em termos expressivos ou representativos. Mas essa redução foi tentada inicialmente pela própria ciência. Embora motivos expressivos e representativos fossem priorizados em pesquisas diversas, foi uma pesquisa de outro tipo, orientada pela crítica do conhecimento, que verificou a impossibilidade de se reduzir a arte seja a um seja a outro. Como a própria forma da ciência é capaz de oferecer outra opção, a síntese entre atividades opostas, essa pode ser considerada o passo tomado em seguida, diante da constatação da irreduzibilidade da arte em relação ao mito e a linguagem. Assim como a redução, a síntese, nesse caso, é mais uma proposta da ciência. Outra diferença se verifica. Ao contrário da síntese na ciência, processada pelo esvaziamento formal, as atividades consideradas na arte continuam em movimento. A forma continua em evidência, justamente porque a forma dessas atividades configura o que é percebido. A forma dessas atividades conserva seu movimento, de algum modo, ao contrário da ciência. Essa atividade é percebida diretamente nos produtos, e ela é diferente da atividade da abertura de mundo da qual consiste qualquer forma simbólica. Tanto a arte quanto a ciência consistem de suas atividades em direções específicas, mas, ao passo que a ciência purifica seus produtos de quaisquer movimentos presente em modulações anteriores, a arte parece conservá-los. Em razão disso, a síntese científica, antes de oferecer recursos à investigação crítica do conhecimento, evidencia um novo conflito, uma nova

resistência assinalada fenomenologicamente. Com a proposta da síntese, a irreducibilidade com relação à ciência, já presente anteriormente, fica mais evidente.

A irreducibilidade na arte sustenta o aspecto da recusa de um conceito em relação à ciência. Por um lado, não se trata de uma recusa genérica. Aqui, ela é específica. Ela recusa precisamente o esvaziamento de seus conteúdos, e a recusa de um conceito é disso consequência, por essa perspectiva. Por outro lado, também não se trata especificamente da recusa de uma lei transcendente à abertura de mundo da arte. Quem recusa uma lei que lhe transcenda é a própria obra particular. O que Kant identificou privativamente no particular em relação ao universal, aqui praticamente se inverte. É o particular que produz o seu próprio universal. Essa inversão será assinalada por Cassirer em *An Essay on Man*, através do conceito que empresta de Goethe, o conceito de “arte característica”. Segundo essa mesma direção, como a atividade se verifica na obra, ela não pode se encerrar ao se esgotar em uma finalidade, como a de uma mensagem, por exemplo, reduzida à tarefa comunicativa. A refletividade já sinaliza em parte a direção pela qual a arte se faz irreducível tanto à ciência quanto à linguagem. O avanço dessa compreensão necessita da formulação dos princípios relativos à sua forma espiritual característica.

O aspecto reflexivo oferece uma explicação em termos transcendentais. Sem o dualismo entre o sujeito e o objeto, o juízo estético não se vê constrangido a admitir uma validade tão somente subjetiva, segundo sua forma restritamente. Com a equivalência entre forma e abertura de mundo primeiro pelo conceito de objetivação e, depois, pelo de simbolização, o aspecto reflexivo adquire outro significado. Ele passa a representar a propriedade que reflete a própria estrutura formal das formas simbólicas em suas relações e conflitos. Isso é diferente de oferecer uma fórmula sobre o seu funcionamento. A arte expressa essas formas, evidenciando-as em sua própria atividade. A atividade da arte é a evidenciação da forma em movimento das próprias formas simbólicas. Evidenciar na arte equivale a tornar sensível. Ela faz sensível a própria estrutura da espontaneidade. A sensibilização da espontaneidade se põe em ato em cada obra quando esta compele a buscar a lei particular de sua própria formatividade. É na matéria de seus produtos que vai impressa a concepção formal relativa à forma simbólica em geral. Uma lei exterior à obra insensibilizaria a estrutura da espontaneidade. O livre jogo

das faculdades em Kant se torna em Cassirer o livre jogo das formas simbólicas, discriminando inclusive as faculdades protagonistas daquelas que apenas prestam seu serviço à tarefa estética.

Isso ajudaria a avaliar, por exemplo, a relevância estética dos elementos narrativos em algumas obras teatrais. Eles podem tanto protagonizar esteticamente sobre outros em alguns casos, quanto se porem a serviço de outro protagonista, ou até mesmo ser de difícil identificação, conforme se verifica em alguns exemplos do teatro contemporâneo. A arte não se compromete em seus produtos nem como uma faculdade nem com uma direção em particular. A harmonia de sua direção específica consiste em evidenciar a forma da relação entre algumas direções impressas em seus produtos, segundo uma proporção específica. A meu ver, essa proporção específica responde pela lei imanente a uma obra de arte em particular, através da qual a função estética se imprime na matéria dos produtos de sua abertura de mundo.

2.3.6. A hipótese da harmonia centrípeta

O último trecho que Lofts faz uso para sua proposta da perfeita harmonia como função estética foi retirado do artigo *Form und Technik*. Mas, nele, a oposição equilibrada pela arte não se dá entre expressão e representação, senão entre expressão e significado puro. Essa oposição pode ser assimilada pela anterior ao se compreender representação e significado puro pela mesma orientação direcional. Essa foi a alternativa escolhida por Lofts. Conforme já visto, essa alternativa enfeixa as direções em duas classes fixas de movimento, os centrípetos e os centrífugos, os quais Lofts trata, por vezes, como sinônimos de suas eventuais direções e funções respectivas, de acordo com a conveniência. Tal alternativa se mostra estática demais para as exigências relacionais da fenomenologia da cultura. Sem dúvida, os movimentos centrífugos e centrípetos são aspectos que podem qualificar certas direções no interesse de esclarecer suas peculiaridades, mas sempre a partir da relação de uma com a outra. A classificação estanque das direções por esses movimentos pode desatrelar a investigação do primado relacional, conforme a

fenomenologia da cultura demanda. Um movimento centrípeto somente pode ser evidenciado em contraste a um centrífugo.

Ao contrário disso, Lofts considera suas citações, como aquela retirada de *Form und Technik*, afirmarem a junção dos movimentos centrípetos e centrífugos na arte; ou seja, em uma única forma simbólica. Colocada dessa maneira, a afirmação parece realmente versar sobre a direção específica da arte. Ela permite, ainda, que outras oposições sejam relacionadas a esta. A oposição entre sujeito e objeto e a oposição entre motivos expressivos e representativos equivaleriam, ao serem harmonizados pela arte, à oposição entre os movimentos centrípetos e centrífugos. Uma oposição termina por ser assimilada pela outra, na medida em que a arte as harmoniza. Não se pode esquecer que Lofts se orienta por declarações expressas do próprio Cassirer.

Como consequência sistemática de tudo isso, a arte apresentaria um movimento complexo em relação às outras direções do espírito. Mas o que se misturou aqui não foram os movimentos centrípetos e centrífugos. Antes de qualquer coisa, foram misturadas duas perspectivas diferentes pelas quais o conceito de direção pode ser considerado. Essas duas perspectivas se deixam ver de modo mais evidente e assumem maior relevância em sua relação diferencial na reflexão sobre a arte. É nessa forma simbólica que melhor se evidencia a diferença entre as direções que a arte imprime na matéria de seus produtos e a direção pela qual ela realiza essa atividade; a direção relativa à sua própria forma espiritual característica. Tal evidência também oferece uma contribuição no entendimento da maneira pela qual a pregnância da função simbólica constitui os termos da concreção. Conforme se verá em *Ensaio sobre o Homem*, o conceito de concreção simbólica modulada na atividade estética auxiliará na formulação de um dos princípios da arte.

A harmonia dessas oposições de maneira generalizada, e, ainda mais, assimiladas umas pelas outras, não é coerente com as consequências sistemáticas da interpretação sugerida nesse trabalho, a qual também pode ser sustentada nos textos de Cassirer. A meu ver, Cassirer deixa um número suficiente de coordenadas para que a harmonia não possa ser considerada simplesmente como função estética, decorrendo dessa consideração a tarefa por excelência da arte ser a supressão dos conflitos entre as formas simbólicas. A harmonia entendida como

supressora de conflitos é episódica e comparativa. Em contrapartida, o estado de conflito é contínuo. A supressão de conflito é sempre circunstancial em relação a aspectos específicos de outras formas simbólicas. Ela não compreende a relação entre formas simbólicas como um todo. Não se pode esquecer que ela também não é exclusiva da arte. Cassirer a verificou na categoria de número modulada pela ciência. Disso tudo resulta o aspecto da harmonia apenas não ser suficiente para caracterizar a função estética.

Por outro lado, foi essencial a identificação do duplo uso dessa qualidade para se localizar o ponto zero da arte, mais bem evidenciado em confronto com a ciência. A partir desse ponto zero devem emanar os princípios enunciados em *Ensaio sobre o Homem*. A hipótese de Lofts não está incorreta, todavia. Ela apenas se encontra em processo de refinamento. Muito se perde ao considerar a arte por dois movimentos, ou por uma direção complexa em distinção a todas as outras que seriam simples. A própria noção de “direção” ficaria comprometida nesse caso. Além de abandonar o procedimento comparativo, o recurso mais turva do que precisa a direção estética.

Ademais, verifica-se uma pequena confusão entre “o que a forma simbólica faz” e “a forma conforme ela faz”, segundo assinalado há pouco. Trata-se de uma distinção difícil, até mesmo porque, segundo advertência de Cassirer, com o “isolamento ou justaposição abstrata dos elementos ‘subjetivos’ e ‘objetivos’, a forma específica da estética é destruída e se torna irreconhecível¹⁶⁶”. A arte parece relacionar, de alguma maneira, esses aspectos contrários; mas não o faz nem por isolamento nem por justaposição, e, muito menos, de modo abstrato. Novamente, é necessário “fazer uma clara distinção entre um ponto de vista material e outro formal¹⁶⁷”. É preciso ter em vista a condição de que, a partir de um determinado complexo de relações, “nenhum conteúdo pode ser depositado, sem que, através deste simples ato, seja simultaneamente depositado um complexo de outros conteúdos¹⁶⁸.” Conforme já citado nesse trabalho, considerando que,

¹⁶⁶ Op. cit.

¹⁶⁷ Op. cit.

¹⁶⁸ CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 48, 49.

(...) matematicamente falando, grandezas vetoriais e não vetoriais não podem ser simplesmente somadas uma às outras, também não podemos falar, na fenomenologia e na epistemologia, que “matérias” e “formas”, que “fenômenos” e “ordens” categoriais possam combinar-se entre si.¹⁶⁹

As direções harmonizadas na arte, assim como na ciência, consistem de fenômenos impressos na matéria de cada respectiva abertura de mundo, os quais continuam preservando a própria direção de suas ordens e formas. A direção simbólica pode ser considerada uma grandeza vetorial, mas quando impressa na matéria dos produtos da arte, ela se torna uma grandeza de outra natureza. A matéria que a ciência conforma também possui a propriedade, segundo Cassirer, de harmonizar os conflitos entre os movimentos centrípetos e centrífugos, embora o faça por abstração. Não resta dúvida, contudo, que a forma com que a ciência enforma sua matéria seja por movimento centrífugo. Da mesma forma que os movimentos centrípetos e centrífugos harmonizados pela fórmula não suspendem nem somam a direção centrífuga da ciência – senão que a confirma –, a operação conjunta dos motivos expressivos e representativos na arte também não representam direções que se somam à direção da forma estética. Disso não poderia resultar uma direção plurívoca na arte. Ao contrário, sua direção unívoca possibilita relacionar em seus produtos outras direções cujas grandezas não são mais vetoriais. A citação feita por Lofts admite uma abordagem mais contextual do que ele próprio faz uso. Nela, Cassirer cita a resposta de Gustave Eiffel aos protestos dos artistas de Paris contra a construção de sua torre. Para se defender, Eiffel compara as leis da harmonia estética às leis de estabilidade da engenharia civil. Foi na crítica dessa resposta que Cassirer encontrou oportunidade para comentar outro aspecto da arte.

Mas essa beleza, aquela que surge da solução perfeita para um determinado problema, não é do mesmo tipo e origem que a beleza que nos veio do trabalho do poeta, do escultor, do músico: o que esse último faz não consiste apenas de uma ligação de forças da natureza, mas, ao mesmo tempo, representa sempre uma síntese nova e única entre o eu e o mundo. Caso seja possível designar o mundo da *expressão* [*Ausdrucks*] e o mundo do *significado puro* [*reinen Bedeutung*] como dois extremos, entre os quais todo o desenvolvimento cultural se encontra em movimento, a arte alcançou, por assim dizer, o equilíbrio ideal entre eles. Por outro lado, a técnica tem em comum com o conhecimento teórico, ao qual ela está

¹⁶⁹ CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. 3. Trad. E. A. Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 345. Cf. em anexo 1.f.i.2.

relacionada intimamente, renunciar mais e mais a tudo o que é medido expressivamente para se elevar a uma esfera estritamente “objetiva” de pura significação. Que o ganho que ela consegue com isso envolve sempre ao mesmo tempo um sacrifício é indiscutível; mas precisamente o sacrifício e a renúncia da possibilidade de atravessar e surgir em mundo puro de coisas atesta um poder especificamente humano – uma manifestação independente e indispensável da humanidade.¹⁷⁰

Novamente, a questão é posicional. Considerando o contexto do debate entre leis estéticas e leis da engenharia, em que pese aspectos da ciência e da técnica, é “possível designar o mundo da *expressão* e o mundo do *significado puro* como dois extremos” em que “a arte alcançou (...) o equilíbrio ideal entre eles.” O que está em questão aqui é a diferença específica entre as leis da engenharia e as leis da estética, e não a conceituação de um possível equilíbrio generalizado enquanto tarefa da arte. Como toda forma simbólica, a arte combate os outros produtos do espírito e demonstra a sua força.

Lofts relaciona esse “equilíbrio ideal”, relativo especificamente ao contraste localizado na extrema semelhança das atividades fabris e criativas, à perfeita harmonia do espírito, que deve concernir de maneira perene à função estética. O aspecto de equilíbrio ideal surge em comparação à técnica. Ele é o que justamente falta nela. Ela “tem em comum com o conhecimento teórico (...) renunciar mais e mais a tudo o que é medido expressivamente para se elevar a uma esfera estritamente “objetiva” de pura significação.” Novamente, esse equilíbrio em particular é episódico, mas isso não quer dizer que não seja relevante.

Em comparação a uma forma simbólica como a técnica, que se determina pelos fins que alcança, a arte parece suspender essa tensão. A conformidade a leis sem uma lei em Kant apresenta aqui uma importante alteração. Em Kant, o juízo estético é subjetivo, mas, em Cassirer, a arte é objetiva. Não há alternativa em Kant em razão da fixidez de seus os critérios de validade, concedendo objetividade apenas aos juízos determinantes na medida em que ela é recusada aos reflexivos. Em Cassirer, cada processo de objetivação concebe seus próprios critérios de validade segundo sua lei imanente, sua função simbólica. A validade da engenharia depende de ela alcançar finalidades que sempre se encontram fora dela mesma, para as quais ela configura um meio. Disso consiste o valor de seu feito através de

¹⁷⁰ CASSIRER, C. Form um Technik, pp. 39 – 91. In: *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1985, p. 85, 86.

seu trabalho, do quanto esse trabalho consegue se transcender através do que realiza. A validade da arte depende justamente do contrário, de seus fins nunca ultrapassarem seus próprios limites. Como se verá em *An Essay on Man*, não apenas esse trabalho não consiste em um “feito” – pois ele nunca termina –, senão que continua na obra, cada vez mais imanente a ela mesma. Quando comparada a formas cujos fins lhes ultrapassam, a arte alcança o “equilíbrio ideal” na mediação de motivos extremos “entre os quais todo o desenvolvimento cultural se encontra em movimento”. Além de ela evidenciar o funcionamento de toda função simbólica, sua enformação preserva o movimento daquilo que equilibra. Trata-se de um equilíbrio dinâmico, não estático, como na ciência. Os movimentos preservados em uma obra de arte nunca se somam à atividade da função estética relativa à sua abertura de mundo. Sobre o movimento na obra de arte, Cassirer tece esse comentário:

Nós, que recebemos [a obra artística], não medimos com os mesmos parâmetros com o qual o criador mede seu trabalho. Onde ele encontra pouco, parece-nos haver muito; onde ele tem a sensação de uma insuficiência interior, somos assaltados pela impressão de uma plenitude inesgotável, que cremos nunca ser possível assimilar plenamente. E ambos terminam por ser ilegalmente legítimos e igualmente necessários, porque é precisamente essa interdependência peculiar que permite a obra cumprir sua própria missão. A obra se converte em mediadora entre o “eu” e o “tu”; mas não no sentido de transferir um determinado conteúdo acabado de um para outro, senão no sentido de atear a atividade do primeiro no segundo. Também é compreensível o porquê de as verdadeiras obras da cultura nunca surgirem diante de nós como algo simplesmente estagnado e imóvel, cuja estagnação comprimiria e entorpeceria os movimentos livres do espírito. Pelo contrário, seu conteúdo somente existe para nós na medida em que eles são constantemente assimilados, criados e renovados, uma e outra vez.¹⁷¹

Três coisas valem destacar sobre o aspecto do movimento que a obra de arte conserva. Em primeiro lugar, ele se dá pela recusa do acabado. Essa recusa acarreta na transferência da atividade do artista para o fruidor. De algum modo, o artista transfere sua própria condição de artífice ao contemplador, convertendo-o em fruidor. Embora o que se afirma aqui diga respeito ao princípio de inesgotabilidade, uma vez que os princípios se encontram continuamente conectados, o movimento centrípeto atuará de tal maneira na arte que as relações entre o sujeito artífice, o objeto de arte e o sujeito expectante apresentam uma peculiaridade com relação ao

¹⁷¹ CASSIRER, E. *La ciencias de la cultura*. Trad. W. Roces. 3ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 166.

princípio de corporificação, conforme se verá mais a diante. Mas a transferência da atividade artística entre autores e expectadores representa apenas uma consequência da conservação do movimento em uma obra de arte. Finalmente, através da conservação, em cada obra se imprime o movimento do espírito, movimento tão só pelo qual o espírito existe. Por essa razão, o espírito consiste de sua atividade, atuando em cada forma simbólica como uma direção determinada.

O movimento que a arte conserva decorre da propriedade que Kant compreendeu como reflexiva. Justamente por sua relação não se esgotar em um fim nem sua quantidade ser comprimida por um conceito, a arte permanece em movimento, ela permanece em trabalho. Esse representa um processo decisivo para a contemplação estética. O trabalho captura o espectador e o transforma em fruidor. Ele é compelido ao trabalho que continua internamente na obra, na medida em que ele próprio é internalizado por ela. A meu ver, esse é o modo pelo qual a superação do dualismo entre sujeito e objeto se verifica na arte, especificamente. Daí a objetividade do que na arte se obra. Seu “caráter universal não conduz a nenhum conhecimento teórico¹⁷².” Sem o dualismo kantiano, isso deixa de ser uma instância subjetiva. Ao contrário, trata-se da objetividade interna à obra em um trabalho que não se permite encerrar. Por isso, a irredutibilidade da arte se verifica também na recusa de ela se converter em um meio para qualquer fim além de si, em razão de seu estado “em obra” cessar por essa via. Nada acabado poderia ser transferido em razão disso. A matéria nos produtos da arte permanece em movimento como se ela fosse o próprio ato de enformação.

No que diz respeito ao objeto da arte, o objeto estético, observa-se imediatamente esta lei ao se opor às variedades da criação e à “figuração” plástica nas diferentes artes. A criação nas artes plásticas – pintura, escultura, arquitetura – não resulta do fato de uma determinada imagem começar a se estabelecer nelas, como um molde acabado de espaço sensível, para depois transportar objetos específicos para ela. Essas artes não se limitam a descobrir o espaço. Antes, devem conquistá-lo, e cada uma delas faz isso a sua própria maneira, de modo pessoal e específico. Não se trata de meras transposições ou cópias extraídas de um espaço rígido e pré-existente, senão vias de acesso ao espaço; elas não reproduzem mecanicamente uma “externalidade recíproca” pré-existente das coisas, senão que representam verdadeiros órgãos da construção desse espaço.¹⁷³

¹⁷² Ibidem, p. 52.

¹⁷³ CASSIRER, C. El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos, pp. 19 – 52. In: CASSIRER, C. et alli *Psicología del Lenguaje*. Trad. I. G. Butelman. Buenos Aires: Editorial Paidós, s/d, p. 21.

Trata-se de uma consequência da espontaneidade no sensível, conforme já indicado. Sem essa consequência, a investigação permaneceria na jurisdição do dualismo. A construção não poderia ser do espaço. Este seria tão somente uma intuição deduzida negativamente, em que se conformam os conteúdos da experiência. A autonomia relativa à vivência estética permaneceria subjetiva, justamente porque relativa exclusivamente ao sujeito e à forma do juízo. Para alcançar objetividade, a autonomia necessita da síntese entre sujeito e objeto, pois sua condição determinante condiciona seu juízo a fins que compreendem seus meios, condição pela qual se torna capaz de subsumir seu particular no universal e produzir um conceito.

Sem o dualismo, a autonomia não é mais relativa ao sujeito exclusivamente nem à síntese entre o sujeito e o objeto. Em última instância, a autonomia será relativa à irreduzibilidade entre as formas simbólicas. O espaço, que já se convertera em categoria na Escola de Marburgo, em Cassirer se torna uma categoria modulada diferentemente em cada forma simbólica. Como a noção de modulação categorial parte do suposto da espontaneidade, o espaço é sempre novamente “construído” em cada forma simbólica. A categoria não mais representa a forma da consciência, mas parâmetros oportunos que partilham uma regularidade diferencial entre as aberturas de mundo, evidenciados pela fenomenologia da cultura. Se toda categoria é novamente construída ao ser modulada por uma forma simbólica, qual a novidade com relação à abertura estética de mundo? Nela, o aspecto construtivo se torna perceptível como tal, em razão de se ver corporificada a forma da espontaneidade na matéria de seus produtos. A espontaneidade do sensível procura, com isso, atender ao interesse de Cassirer em excluir a possibilidade de uma hierarquia de graus de validade, embora associando validade às condições de autonomia. A pergunta agora solicitada se refere propriamente à equivalência entre essas autonomias. Se a autonomia da arte não é subjetiva, em termos diferenciais como se evidencia sua irreduzibilidade em relação à ciência? Enquanto a autonomia da ciência se realiza alcançando os fins almejados por seus recursos, a autonomia da arte preserva o processo em detrimento a qualquer tipo de fim. Por isso nela o ato formal da espontaneidade não somente é mais evidente,

senão que se faz corpo, em cada obra. Enquanto a autonomia da ciência é relativa aos fins que sujeitam completamente seus meios, a autonomia da arte é relativa aos meios que recusam qualquer forma de fim. Tanto a concepção de “particular” quanto o modo de existir dos entes sofrem consequências decisivas a partir do imperativo da conservação do movimento.

Em toda forma simbólica, os entes são configurados na medida em que “são constantemente assimilados, criados e renovados, uma e outra vez”. A arte torna essa condição perceptível. A espontaneidade se faz sensível, além de se dar no sensível. Um poema, em razão disso, não irá apenas combinar sons, nem transmitir mensagem. A matéria de que consiste sua obra se porá em evidência em razão da assimilação de um determinado idioma simultaneamente representar uma renovação e uma criação. Por essa razão, a “intuição estética nasce como intuição musical ou intuição plástica, como intuição lírica ou dramática¹⁷⁴”, em razão de sua matéria se comportar formativamente. Isso não “parece se referir simplesmente ao seu invólucro externo, senão que constitui o miolo mesmo da obra criadora¹⁷⁵.” O movimento conservado na obra emana de sua atividade material. A espontaneidade no sensível não permite que o material se deixe enformar. “Parece sempre se dar, na vida dos grandes poetas, momentos em que é tão grande esse impulso de renovação da linguagem, que (...) o material com que tem que trabalhar lhes parece quase uma pesada trava¹⁷⁶”. A resistência que a matéria oferece no processo criativo é sinal de sua atividade. Por essa atividade, o artista é compelido. Pela conservação do movimento, ele é compelido a um trabalho sem fim, pois coincide com a recusa de fins da própria obra de arte. O “artista não pode manejar nunca um mundo *fixo* e *acabado* de ‘formas’, senão que em cada novo instante se vê obrigado a criar uma forma nova¹⁷⁷.”

Cassirer certamente aproveita resultados da estética romântica, mas os condiciona pelas exigências de seu idealismo crítico. A objetividade da arte não impossibilita o uso da poesia para o ensino da língua portuguesa, por exemplo. Mas a objetividade da arte se verifica pela sua irredutibilidade. A relação pedagógica e os

¹⁷⁴ CASSIRER, E. *La ciencias de la cultura*. Trad. W. Roces. 3ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 182.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 179.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 183.

fins do aprendizado naquele momento excluem “o comportamento estético que constitui o objeto estético¹⁷⁸”. Conforme Cassirer assinalou cuidadosamente, a arte representa um poderoso recurso educativo. Mas, nesse caso, os elementos estéticos são submetidos e prestam serviço à tarefa relativa a uma abertura de mundo diferente. Embora de formas diferentes, tanto na ciência quanto na educação se põe a faculdade da imaginação a serviço do entendimento. Em todo fim que ultrapassa o trabalho imanente da arte, ultrapassagem essa em que esse trabalho encontra um fim, a arte também encontrará o seu esgotamento. Ela findará antes de se submeter a um fim além de si. Ela sempre se esgotará quando fins representativos, educacionais, terapêuticos, rituais ou explicativos romperem seus limites, reduzindo a meios os serviços que passa a prestar a partir disso. O que deixa de se transferir é justamente a atividade estética, em favor da transmissão de outras coisas, outras direções, outras tarefas, em que cada atividade espiritual respectiva se recolhe ao ato formador em nome de um conteúdo acabado encontrar seu fim correspondente. Mas o contrário também ocorre. A função estética submete ritos e representações, conhecimentos de todo tipo e as narrativas mais diversas à tarefa de sua elaboração interna na medida em que progressivamente expressa sua singularidade, regida por sua lei específica. *O modo em geral como a arte faz isso é papel de uma filosofia da arte explicitar.*

A função estética é um tipo de lei que, quando considerada pelo dualismo kantiano, comporta-se como uma conformidade a fins sem um fim, em razão de ser subjetiva e privativamente formal, condição pela qual apraz esteticamente. Sem o dualismo, a função estética faz sensível a própria condição da função simbólica; sua qualidade imanente. Ela torna perceptível o movimento do espírito ao imprimi-lo na obra. Com isso, uma obra de arte em particular passa a consistir de seu movimento, semelhante a toda forma simbólica. A matéria da qual consiste parece passar a se comportar como forma. O que apraz em parte não é o livre jogo das faculdades imanente ao sujeito, mas o livre jogo das formas simbólicas imanente a uma obra de arte. Toda função simbólica se configura na lei imanente constitutiva de qualquer abertura de mundo. Como a arte evidencia isso? Fazendo material essa condição que é formal, em um “mundo da percepção”. Na matéria de seus produtos, a arte

¹⁷⁸ Op. cit.

imprime a forma geral de toda forma simbólica (além de ser capaz de imprimir as próprias relações do sistema das formas simbólicas; relações estas que se encontram tão somente formuladas de maneira abstrata pela ciência). *Assim como cada forma simbólica, cada obra de arte é operada por uma lei imanente a ela e a ela somente, cuja tarefa de uma estética aplicada é evidenciar e demonstrar sua legitimidade.* Sem a dicotomia entre sujeito e objeto, a lei não é atribuída por uma instância superior à obra, mas ofertada por ela mesma em sua própria atividade. A arte somente “pode ser entendida por seu próprio princípio de configuração¹⁷⁹.” A obra é conformada na sua própria legalidade, a qual consiste de sua própria matéria. Por essa razão, Cassirer afirma, conforme já citado:

Uma coisa é evidente em primeiro lugar: o objeto estético está enraizado no mundo da percepção e nas suas condições em um sentido completamente diferente e mais profundo do que é o caso do objeto físico empírico. Não importa quão mais além ou quão mais intensamente a apresentação estética ultrapasse a dação sensorial das aparências, ou o quão mais se esforce em direção ao ideal – o domínio do *noetón kóllos* [o belo objeto conhecido] – é e permanece restrito ao ser intuitivo e dele deve se aproximar.¹⁸⁰

A diferença é justamente essa: o objeto físico empírico não oferece a sua própria lei, senão que é condicionado por ela. Esse tipo de objeto se comporta de modo estático, ainda que ele esteja em processo. Por isso pode ser solvido na ciência em puras relações. No tocante a ele, a lei científica deve configurar um gênero em que se caíam cada vez mais particulares, e desse aspecto também consiste a validade científica. Sem o dualismo kantiano, a validade estética pode ser compreendida, entre outras coisas, pela capacidade de uma obra de arte fornecer sua própria lei constitutiva, em vez de recebê-la externamente. O fato de essa lei somente se encontrar ativa em uma obra de arte determinada não fere sua validade. A validade estética não diz respeito à lei única relativa à singularidade de uma determinada obra. A validade estética diz respeito à exigência de cada obra construir sua lei exclusiva, a partir da qual sua singularidade, sua unicidade, faz-se em obra.

Certamente, a lei imanente a uma obra de arte em particular será sempre conforme os princípios estéticos apresentados em *Ensaio sobre o Homem*. A

¹⁷⁹ CASSIRER, C. *The Warburg years (1919–1933): essays on language, art, myth, and technology*. Trad. S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 7.

¹⁸⁰ Op. cit.

variedade da lei de uma obra para outra se estabelece em função da estabilidade dos princípios aos quais corresponde. Esses princípios não representam uma uniformidade e uma constância em conflito com a variedade das leis imanentes às obras, senão que representa a condição de possibilidade dessa variedade. Disso consiste a condição da simultaneidade “da constância da forma e de sua mutabilidade,” a qual se encontra manifesta nas relações entre gêneros, escolas e estilos do mundo da arte.¹⁸¹

Não se deve imaginar, contudo, que o dualismo kantiano entre o sujeito e o objeto é substituído por uma espécie de monismo neokantiano. Muito diferente disso, o dualismo é entendido enquanto uma etapa na história da passagem dos conceitos de substância aos conceitos de relação¹⁸². Sujeito e objeto são *relata* da função que os constitui, sempre de uma maneira específica, dado “que há também uma espontaneidade da pura imaginação”. Nem o objeto nem o sujeito precisam ser estáveis para haver validade. Ao contrário, a validade depende de seu estado contínuo de transformação. Trata-se de “sempre uma síntese nova e única entre o eu e o mundo”. A ciência representa o mundo em que os termos dessa síntese se encontram mais apartados e determinados. Não poderia ser diferente, em razão dos conteúdos particulares serem esvaziados em puras relações. Mas é dessa maneira que eles apresentam objetividade em seu mundo. A objetividade da arte é de outra natureza. Ela consiste da forma do processo impressa na matéria de seus produtos. Evidentemente, matéria e forma seguem atreladas em todas as formas simbólicas, mas quando se procura distinguir isso na arte, a resistência que se apresenta fende o estudo do fenômeno da contemplação em resposta à tentativa.

Parece ter se tornado mais difícil para a teoria estética compreender as relações mantidas dentro da apreensão e da configuração estéticas, entre o mundo da expressão pura e o mundo da apresentação pura. Não foram poucas as tentativas de relacionar a estética exclusivamente ou, pelo menos, principalmente com um desses dois pólos, na busca de uma fundamentação. Alguns sistemas estéticos, que procuraram de tal maneira restringir a arte ao emocional, de tal maneira concebê-la tão completamente absorvida por puras experiências vividas da expressão, que esses sistemas quase perderam o que é característico do objeto estético como resultado. Outros sistemas estéticos tentaram, no entanto, separar a estética, em sentido estrito, de suas raízes no "sentimento" subjetivo, de modo que, para

¹⁸¹ CASSIRER, E. *Las ciencias de la cultura*. Trad. W. Roces. 3ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 182 e ss.

¹⁸² O tema é abordado em anexo, 1.f.i.1.c.

eles, ela se torna nada além de uma definitiva e básica forma de compreensão e conhecimento objetivos que, como tal, permanece no mesmo nível do conhecimento teórico da natureza.¹⁸³

A constatação da condução dos motivos expressivos e representativos na direção da arte é evidenciada mais pela história do estudo estético e suas dificuldades do que propriamente pela vivência promovida na arte. A forma espiritual característica da abertura de mundo da arte trabalha corporificando as formas na matéria de seus produtos, e disso consiste sua direção. Não são as faculdades relativas ao mito e à linguagem exclusivamente que ela imprime. Tal evidência é fruto das pesquisas disponíveis. Sua direção espiritual consiste em imprimir na matéria de seus produtos a direção das outras formas simbólicas. Não resta dúvida ser mais fácil evidenciar essa tarefa a partir de direções encontradas frequentemente em conflito, harmonizadas na unidade ordenada de uma obra. Mas a arte torna tudo estético na medida em que recolhe a tudo na sua materialidade. Por isso a percepção da arte é uma percepção formal, porque nela a forma se faz carne. É por esse ponto precisamente que a irredutibilidade com relação ao mito se evidencia. Aliás, muito diferente de tão somente harmonizar motivos em conflito na relação entre mito e linguagem, a arte regenera o que o último perdeu, ao libertar o que no primeiro se encontrava preso.

Mesmo que desta maneira a linguagem e a arte se desprendam do solo nativo comum do pensar mítico, ainda assim a unidade ideacional e espiritual de ambos torna a instaurar-se em um nível mais alto. Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em uma expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. Por fim, daquele conteúdo concreto de percepções e sentimentos que originariamente lhe era própria, de seu corpo vivo, parece restar-lhe nada mais que um esqueleto. Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida; porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.¹⁸⁴

¹⁸³ Op. cit.

¹⁸⁴ CASSIRER, C. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e M. Schnaiderman. 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 115.

O renovar da arte é constante em razão de sua atividade ser infinda. A regeneração que efetua, caso restitua o corpo vivo, anteriormente em ato no mito, o restitui ao incorporar a forma na matéria de cada obra. Ao encontrar em cada obra “seu próprio princípio de configuração”, esse corpo individual – que não é nenhum outro senão o corpo da própria forma – liberta esteticamente o que o corpo da totalidade mítica antes prendia. A condição particular, encontrada na arte, resiste à predominância do todo sobre as partes, encontrada no mito.

Em cada abertura de mundo, a forma se encontra sempre na conformação da matéria, através do ato formativo, no processo de concreção. Em cada abertura de mundo a concreção se estabelece de uma forma diferente, cuja diferença é formulada em cada função simbólica. Se, em geral, a forma se imprime na matéria, pelo fato de consistir de um ato, na arte, em particular, a forma se encarna, e não propriamente se imprime. O imprimir da forma na matéria em geral não é aparente. A fenomenologia precisa evidenciá-lo. A arte configura a exceção¹⁸⁵ nesse caso. Essa impressão é o que nela se faz evidente.

Em razão do par ordenado estabelecido nesse ponto com o mito, eu proponho qualificar a impressão das formas na arte por encarnação ou corporificação. A forma não pode ser considerada sem a condição de um corpo vivo na obra de arte. Diferentemente do mito, todavia, sua condição de corporificação não se dá pela predominância do todo sobre suas partes, mas pela autonomia de suas partes, as quais se compreendem cada qual enquanto seu próprio todo. Talvez seja esse um aspecto relevante evidenciado no ponto zero da arte em confronto ao do mito. Não por acaso, a meu ver, a noção de “corporificação” será formulada enquanto um princípio por Cassirer, em *Ensaio sobre o Homem*.

Cassirer constantemente assinala a direção da arte para a expressão e para a representação pura. Esse estado de pureza não quer dizer aqui “separado”, ou “purificado” de seu conteúdo. Esse seria o tipo de pureza da ciência. Na arte, pureza consiste na evidenciação do que é próprio a cada coisa, a cada movimento, a cada direção que, impressa na matéria da obra, perdeu sua grandeza vetorial e,

¹⁸⁵ Não pretendo afirmar, com isso, a arte ser uma exceção generalizada com relação às outras formas simbólicas. A diferença específica que faz irreduzível cada forma simbólica pode ser entendida como a exceção que cada uma porta com relação às outras. O fato de a forma simbólica portar uma exceção que a caracteriza colabora para a refutação da possibilidade de uma hierarquia entre as aberturas de mundo, justamente porque comum a todas.

por isso, se torna perceptiva esteticamente¹⁸⁶. A grandeza da forma vetorial é substituída pela grandeza da forma estética. Os movimentos dessa última grandeza não se encontram destinados às suas tarefas de origem. Eles passam a atuar independentemente de um fim. A conservação de seus movimentos passa a ser sua finalidade, mas um fim sempre imanente à própria obra em que se encontram. Por essa razão, e como em nenhuma outra configuração, esses movimentos se evidenciam e se manifestam enquanto forma. É a propriedade originária de todo fenômeno consistir de uma forma, a qual se faz evidente por excelência na arte. A direção da arte manifesta as formas como elas são, enquanto movimentos, enquanto direções. As formas são conformadas na materialidade dos produtos da arte, que são suas obras, e por isso se conservam. As obras de arte são formais não no sentido de desvalorizar o conteúdo, mas no sentido de corporificar em sua matéria as diversas direções do espírito, a forma característica das aberturas de mundo, meio pelo qual torna perceptível toda abertura de mundo realizar suas respectivas obras.

Por mais que o mito se coordene pelos motivos expressivos, não se verifica nele a conformidade a fins sem um fim que Kant inicialmente identificou na apreciação do belo. Cassirer considera frequentemente as concepções kantianas uma chave para identificar a irreducibilidade entre certas formas. Ele recorda que Kant considerava a questão da existência do objeto da arte irrelevante para a apreciação estética. A reflexão kantiana assume essa posição por supor essa apreciação tão somente subjetiva, conforme já indicado, mas Cassirer a toma pelas consequências de seu programa. “(...) tal indiferença é estranha à imaginação mítica. A crença sempre está implicada na imaginação mítica. Sem a crença na realidade de seu objeto, o mito perderia o seu fundamento¹⁸⁷.” A crença em seu objeto corresponde, no mito, ao fim que supera seus meios. A imaginação mítica, por maior que seja sua intensidade, esgota-se no alcance de seu objeto. Ela é intensa não por motivos intrínsecos, mas em razão da instabilidade do próprio objeto

¹⁸⁶ Se levado em conta a origem grega do termo “estética”, essa última expressão chega a ser uma redundância. Todavia, é necessário sempre qualificar a percepção e a sensação, em razão de suas modulações não apenas na ciência, mas em suas diferentes relevâncias nas demais formas simbólicas. Se o mundo da arte é o mundo da percepção, somente nesse mundo ela é estética. Em certa medida, esse é o mundo em que se aprende a perceber.

¹⁸⁷ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 75.

mítico, que a obriga a trabalhar incessantemente. O corpo vivo do mito tem por fim seus objetos, ainda que eles se encontrem em um estado contínuo de transformação, sempre disponíveis ao princípio dinâmico, à mobilidade e à versatilidade que a unidade interna que seu mundo demanda¹⁸⁸. Uma disponibilidade desse tipo não se verifica na arte. Uma obra de arte se movimenta em direção contrária a isso. A faculdade da imaginação a serviço das finalidades do mito somente pode ser reprodutiva. Para se conhecer a imaginação produtiva foi preciso romper com os compromissos míticos, até que um mundo em que prevaleça a face imaginal da espontaneidade conquistasse sua autonomia.

Distinto de toda existência meramente física e de toda eficácia física, a palavra emerge em sua própria especificidade, em sua função puramente ideal, significativa. E a arte nos leva ainda a outro estágio de desapego. Aqui, outra vez, não há uma diferenciação nítida entre o ideal e o real, inicialmente. Aqui, outra vez, a configuração não é inicialmente considerada enquanto resultado de um processo criativo, enquanto um produto puro da imaginação produtiva. Os primórdios da arte criativa parecem antes participar de uma esfera em que a atividade criativa ainda se encontra inserida em representações mágicas e permanece direcionada a objetivos mágicos específicos, nos quais, conseqüentemente, a imagem ainda não tem um significado independente e puramente estético. Mas, no desenvolvimento da expressão espiritual, os primeiros movimentos da atividade artística proporcionam um começo inteiramente novo, alcançando um novo princípio. Aqui, pela primeira vez, o mundo da imagem adquire uma validade e uma verdade puramente imanentes. A imagem não objetiva mais nada nem se refere à outra coisa; ela simplesmente “é” e consiste de si mesma. Da esfera da eficácia, à qual a consciência mítica se apega, e da esfera da significação, em que o signo linguístico persevera, somos transpostos para uma esfera onde, por assim dizer, apenas a realidade pura, somente a essência intrínseca e inerente da imagem é apreendida como tal. Assim, pela primeira vez, o mundo da imagem se torna um cosmos autônomo com seu próprio centro de gravidade. E só agora o espírito pode entrar em uma relação verdadeiramente livre com ele.¹⁸⁹

Nesse sentido, a arte é o mundo da forma. São as formas que se movimentam em seus produtos. Neles, as formas se materializam. Por isso a direção da arte é a da corporificação. A propriedade corpórea do real em sua forma específica de que consiste toda abertura de mundo se evidencia na arte. A arte evidencia o princípio de corporeidade, e por isso está sempre enraizado no mundo da percepção. Em razão disso, a arte deve sempre consistir de uma obra, nunca de

¹⁸⁸ Ibidem, p. 76.

¹⁸⁹ CASSIRER, C. *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume Two: Mythical Thought*. Trad. Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1955, p. 25, 26.

um conceito. A arte resiste ao conceito, diferentemente do que pensava Kant, que a julgava incapaz de fornecê-lo. Ao contrário, sua capacidade está em recusá-lo. Ela o recusa pelo menos por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o conceito estancaria, por suas propriedades específicas, o que na obra continua em obra, o que nela continua trabalhando. Em segundo lugar, porque ele a desencarnaria em um universal que a subsumisse, ocultando tanto uma das formas espirituais características de abertura de mundo quanto um dos aspectos constitutivo do fenômeno. A arte conceitual não refuta esse aspecto, mas o confirma. A irreduzibilidade da arte mostra que impresso o movimento centrífugo do conceito na matéria estética, não é a arte que se torna um conceito, mas o conceito é que se torna obra, passando a atuar em sentido centrípeto. Mais do que isso. Dada a lei imanente específica de uma determinada obra de arte conceitual, nela o conceito pode ser percebido através de um aspecto específico que não seria possível sem a arte.

A tarefa da arte é perceber nesse sentido estético. Ela consiste na forma da percepção. Tudo que nos outros mundos é tangível depende dessa prestação de serviço da arte. A arte converte a forma em corpo e, por isso, oferece um corpo a todas as outras formas simbólicas. É próprio do corpo, da percepção, do tangível, o caráter específico da particularidade. Cassirer já havia advertido o “acomodamento do particular no universal não ser o mesmo em todas as ciências¹⁹⁰”. Na arte se verifica o reverso da forma mais canônica dessa relação, através de um modo específico pelo qual “o universal deve submeter eternamente seu império ao particular¹⁹¹”. Ao se considerar universal e particular enquanto termos de uma função, o segundo termo assume o papel formativo na arte. Fora do dualismo kantiano, na refletividade não se trata de um particular que não pode ser subsumido em um universal, mas de um particular que se verte em sua própria universalidade ao tornar sua obra característica. Sua força consiste de sua singularidade, e o singularíssimo necessariamente é corpóreo, em razão do generalíssimo, na ciência, necessariamente não ser. A meu ver, a tarefa por excelência da arte é fazer

¹⁹⁰ CASSIRER, E. *Las ciencias de la cultura*. Trad. W. Roces. 3ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 108.

¹⁹¹ *Ibidem*.

corporificar a forma, e sua prestação de serviço é oferecer a cada forma um corpo, cada qual segundo sua especificidade.

Por essa razão, a função simbólica também se incorpora na obra de arte. A arte não é como o mito, em que a função de solidariedade consolida a prioridade do todo sobre as partes, tornando-as difusas nesse todo. Diferentemente disso, a função estética consolida uma parte enquanto um todo, realizando isso em cada obra, em que a forma se faz corpo. Ao contrário do macrocosmo mítico, a forma incorporada opera um microcosmo estético. Ao passo que o todo mítico difusa suas partes, a unidade da obra de arte não reconhece outra autonomia senão a dela, operando através do contínuo processo de discernimento e realce de suas partes. A condição reflexiva do belo kantiano se converte no realçar contínuo das relações internas que a arte discerne. Essa atividade consiste da regência de sua própria lei. Mesmo sendo a obra uma singularidade, sua lei nunca lhe transcende, porque ela somente existe interna à obra enquanto atividade. Isso representa uma condição de toda função simbólica em um produto da cultura; mas, na arte, essa condição se torna sensível, material, corpórea. Ela não é apenas concebida, ou compreendida, ou formulada. Na arte, ela é percebida.

Após tudo o que foi dito nessa última parte, é o momento de retomar a hipótese da função estética como perfeita harmonia entre os movimentos centrípetos e centrífugos. Da possibilidade de toda função simbólica ser vivenciada na arte não sucede a função estética representar a soma de todas as outras. De maneira oposta, é justamente pela função estética não resultar dessa soma que pode promover sua realização. Novamente aqui é preciso distinguir entre os motivos materiais e formais de uma forma simbólica, entre o que realiza e a forma como realiza. A função estética é necessariamente uma direção determinada. A sua lei não é a lei do generalíssimo, ou do universal, mas a do especialíssimo, a do particular. Diferentemente da concepção kantiana, a arte não é subjetiva, mas especialíssima. A sua lei faz parte de sua criação, porque tudo na obra configura um corpo único. Até mesmo a autonomia de toda forma simbólica é trabalhada no corpo da obra de arte. A irredutibilidade e a condição de universalidade das formas simbólicas se corporificam em cada obra de arte. Daí que ela não pode portar interesses para além de si. O seu interesse se desenvolve internamente entre seus

próprios elementos. Enquanto microcosmo, ela não pode ter outro fim senão ela mesma. A obra de arte absorve o seu próprio universo, segundo sua lei particular. Não há um mundo da arte em que se encontram obras de arte. A forma espiritual característica desse mundo impressa na matéria de seus produtos implica cada obra ser o próprio mundo da arte. Há tantos mundos da arte quantas obras artísticas, e igualmente à maneira de se comportar das aberturas de mundo, as obras são belicosas entre si, recusando reciprocamente a legitimidade de cada uma em razão da sua própria.

Tudo isso somente é possível caso se admita a espontaneidade do sensível decorrer do ato formativo da matéria, e não da forma, na concreção simbólica. É a forma quem é enformada pela matéria na concreção, e somente por isso a forma pode ser fazer corpo. Faltava entre as formas essa possibilidade da forma enformar na concreção; a possibilidade de *se deixar enformar*. Na vivência estética, isso se dá como contemplação, e converte o sujeito na atividade da fruição. A contemplação na arte não é passiva, mas ativa. O prazer estético não se justifica somente pelo livre jogo das faculdades, mas pela transformação do espectador em artífice dentro da contemplação da obra. Por isso a contemplação vai sempre implicada no trabalho imanente e contínuo de que a obra consiste. Tal revolução na concreção simbólica anima de atividade a matéria. A matéria prima na obra de arte, em sua resistência, cria. Isso não se verifica apenas no autor, mas também no fruidor. A maneira do trabalho na arte continuar é continuar no próprio fruidor. Pelo ato formativo da matéria, pela sua resistência criativa, tanto a criação quanto a fruição se encontram irmanadas. Aquele que cria e aquele que contempla são e seguem sendo talhados pela obra. A atividade material é recíproca da conformação da forma. No “*se deixar enformar*”, a forma se corporifica. Tal corporificação consiste da direção da arte. As múltiplas direções simbólicas constituem membros de um corpo único, em cada obra. A harmonização dos motivos expressivos e representativos palmilhados pela história da estética é uma consequência do modo conforme se dá a concreção simbólica na arte.

Mais interessante, todavia, do que a harmonização de duas direções supostamente gerais é a possibilidade de vivenciar a especificidade de cada direção, sensibilizada pela arte. A harmonia na arte continua sendo a harmonia dos

contrários. Diferentemente da ciência, a arte não esvazia seus conteúdos. Seu processo de corporificação mantém as diferenças. São essas diferenças coligidas de que consiste a arte, e faz dela sempre única¹⁹². A lei da arte não é a lei geral da ciência, mas a lei do especial. A recusa do genérico foi compreendida por Kant como a conformidade a leis sem lei, como a impossibilidade de fornecer um conceito, mas isso porque o seu dualismo não podia admitir a lei do especialíssimo. Ela “não consiste apenas de uma ligação de forças da natureza”. Conforme o contexto comparativo, “caso seja possível designar o mundo da *expressão* e o mundo do *significado puro* como dois extremos” a arte representa “o equilíbrio ideal entre eles” porque absorve suas direções específicas e as faz corpo, tornando-as sensíveis em seu mundo da percepção. Essa é uma condição do corpo da forma da qual a forma do corpo de cada abertura de mundo empresta sua força. Se, por um lado, o serviço prestado pelo mito às outras aberturas de mundo é a consolidação do todo de sua unidade, por outro lado, o serviço prestado pela arte é a confecção característica desse todo, possibilitando que uma unidade não se confunda com outra. São serviços aproximados, mas distintos. O todo que o mito colige e mantém, a arte especifica em sua irredutibilidade. No serviço de singularização prestado pela arte a irredutibilidade mais bem se evidencia. A percepção da autonomia de uma forma simbólica é sempre uma percepção estética em alguma medida, em razão de ser uma percepção da forma do mundo, ainda que não se encontre em um mundo aberto pela arte. Entretanto, não resta dúvida essa sensibilidade fenomenológica se acentuar conforme mais numerosas e prolongadas se derem as vivências artísticas, nos termos aqui tratados.

Evidentemente, é mais fácil perceber a corporificação de certas direções em uma obra de arte conforme forem mais contrastantes entre si, mas é possível encontrar contrastes entre aspectos, como no caso entre a harmonia da arte e a harmonia da categoria do número na ciência. A técnica representa uma direção simbólica específica, ainda que partilhe muitas semelhanças com a ciência. A elucidação de sua forma espiritual característica encontra auxílio no contraste com a arte, em que o corpo se solve novamente. Em contraste ao corpo da obra, a técnica evidencia o trabalho. O seu resultado nem sempre apraz, mas é valorado pelo feito.

¹⁹² Na próxima seção desse trabalho, tais diferenças serão abordadas pelo conceito de contraste, mais bem elaborado pelos princípios de intensificação e das formas sensíveis puras.

Na obra de arte, entretanto, esse feito nunca é encontrado finalmente, porque o trabalho nunca termina. Na arte, a contribuição da técnica é absorvida pela tarefa estética. Mesmo quando admirável, a técnica do artista não se assenta nessa admiração. A estabilidade necessária para admirar o feito dessa maneira não é encontrada na obra. O trabalho estético segue, e a habilidade técnica se põe a serviço de uma finalidade que lhe ultrapassa e lhe absorve. Em muitos casos, ela é o meio necessário para se atingir a obra, mas esta última não se reduz a meio para nada. Em outros casos, todavia, quando a habilidade passa a protagonizar, o feito surge, mas o trabalho contínuo da possível obra cessa, cessando, com ela, a própria arte.

Algo que a obra de arte inverte é a expectativa intuitiva de todo corpo ter uma forma. Na arte, é a forma que tem um corpo. Essa pode ser considerada uma consequência recíproca de se pôr a faculdade do entendimento a serviço da imaginação. Por essa razão a imaginação não é reprodutiva, mas criativa. Isso também é consequência de se deixar a forma enformar pela matéria, configurando a espontaneidade do sensível no mundo da percepção.

A meu ver, não há aqui indícios de movimento centrífugo. O corpo da obra, ao imprimir nele as formas, absorve mundos possíveis pela prioridade do seu próprio mundo. A absorção entre expressão e representação um no outro, na perspectiva de Lofts, é tão somente uma consequência disso. Na matéria dos produtos da arte podem ser enformados os movimentos centrípetos e centrífugos. Lá, eles permanecem em movimento como grandezas estéticas, não vetoriais. Assim, eles podem ser evidenciados no corpo de uma determinada obra. Mas a forma pela qual a arte imprime a diversidade das formas em seus produtos corresponde a uma forma exclusivamente centrípeta, e não centrífuga. É o movimento centrípeto que qualifica a grandeza vetorial da direção da arte. Por essa razão, a harmonia da arte consiste de uma harmonia centrípeta e incorporadora, ao passo que a harmonia da categoria do número na ciência consiste de uma harmonia centrífuga e “desencarnada”. A arte somente reflete o livre jogo das formas simbólicas porque os reflete em cada obra de arte. Por essa razão, na medida em que a harmonia centrífuga da ciência esvazia seus conteúdos, a harmonia centrípeta da arte os corporifica; enquanto uma se afasta dos conteúdos particulares dos

fenômenos, a outra os atrai em sua especificidade; enquanto uma reduz a diversidade em sua forma puramente significativa, a outra evidencia essa diversidade em um mundo perceptivo.

Reunindo e sistematizando os argumentos a favor da hipótese da harmonia centrípeta, é possível constatar que esta mais bem se evidencia inicialmente em contraste com a ciência, enquanto função estética e o ponto zero da arte. Através da função estética enquanto harmonia centrípeta, a arte sempre recusa ser reduzida a um conceito ao mesmo tempo em que absorve e ordena os elementos relativos às outras formas simbólicas. O seu modo peculiar de modulação consiste na conservação dos movimentos desses elementos. Diferentemente de outras formas simbólicas, sua modulação não altera a direção desses elementos, mas os conserva, e disso consiste a própria direção da arte. Ela imprime essas direções na matéria de seus produtos na medida em que altera a qualidade de suas grandezas. Essas direções perdem sua grandeza vetorial e os interesses vinculados a ela, passando a consistir de uma grandeza formal através da qual cada movimento pode ser conservado. A grandeza formal não se diferencia de conteúdos de qualquer tipo, mas dos interesses vinculados às funções vetoriais que as direções anteriormente sustentavam em suas tarefas de origem. O modo próprio pelo qual a arte coloca essas funções ao seu serviço consiste da conversão de suas grandezas vetoriais em grandezas formais. A função estética, a direção da arte propriamente dita, continua sustentando sua grandeza vetorial ao preservar o movimento de outras direções enquanto grandezas formais. Essas grandezas se recriam em cada obra de arte por um processo de corporificação da forma, através do qual a forma se deixa enformar pela matéria, materializando-se de modo sensível e perceptivo. A espontaneidade do sensível assim se evidencia em um mundo perceptivo da forma. Trata-se de uma percepção estética que não se esgota no encontro com um objeto sensível, mas que constitui continuamente seu objeto específico, e o constitui na medida em que elabora a si mesma sem cessar, no labor pelo qual a obra se conserva em obra.

A conservação do movimento é o que transforma um objeto em obra de arte. Antes e mais essencialmente que harmonizar motivos expressivos e representativos, ou expressivos e puramente significativos, os processos de

confeção e de descoberta se tornam o mesmo. Disso consiste o processo criativo. A arte descobre o mundo na medida em que o produz. Embora essa prerrogativa pertença a todo processo de simbolização, ela se evidencia por excelência na forma simbólica da arte. A atividade passa a reger todas as relações. As possíveis formulações entre sujeito e objeto não podem ser qualificadas pela oposição entre o passivo e o ativo. Da mesma forma que a obra se encontra em movimento, o sujeito não existe fora dele, seja no papel de artífice, seja no papel de fruidor. A objetividade da obra consiste desse movimento ser o mesmo tanto no sujeito quanto no objeto, em razão da obra também atrair o sujeito ao seu movimento. Por essa razão, o movimento criativo continua no fruidor de tal modo que não se pode separá-lo satisfatoriamente do artista. A partir da união entre confecção e descoberta, o autor deve se tornar o primeiro fruidor de uma obra em que cada fruidor será sempre o último autor, na objetividade de seu movimento. Disso consiste a qualidade centrípeta da harmonia estética. Dessa forma, a imaginação se torna produtiva, e não mais reprodutiva, ao colocar o entendimento a seu serviço. Esta é outra consequência da espontaneidade do sensível verificada no comportamento formativo assumido pela matéria.

Pela corporeidade da forma, pela conservação do movimento e pela sua qualidade centrípeta, a harmonia centrípeta enquanto ponto zero da arte sempre recusará, antes de qualquer coisa, a harmonia centrífuga, verificada na categoria do número na ciência. Em outras palavras, é próprio da função estética mais claramente se evidenciar pela recusa das tarefas vinculadas à função do significado puro. Importante frisar isso não querer dizer que a função da ciência seja, por conseguinte, a harmonia centrífuga. A harmonia na ciência é relativa à categoria do número, e ela é centrífuga porque a direção do significado puro tem essa característica. O ponto zero da ciência é a própria função do significado puro, conceito pelo qual esses aspectos assinalados continuam sendo coordenados de maneira satisfatória. A harmonia na ciência é apenas a consequência da modulação de uma de suas categorias. Ela é menos relevante para a ciência do que a harmonia centrípeta é para a arte. A harmonia centrípeta corresponde à sua função e indica sua tarefa por excelência. Mas essa hipótese deve ser testada nos princípios apresentados em *Essay on Man*.

A finalidade da próxima seção é, contudo, modesta. Do capítulo sobre arte é possível assinalar alguns princípios, os quais não encontram uma sistematização independente em razão das exigências do método transcendental, conforme será sumariamente considerado mais a diante. Eles podem ser sistematizados, entretanto, a partir de duas condições. Primeiramente, é preciso reordená-los fora do método transcendental e, em segundo lugar, supor a função estética enquanto harmonia centrípeta. Pretendo com isso mostrar como um princípio sempre supõe o outro dentro de um sistema que pode ser evidenciado. Mais precisamente, trata-se de mostrar de que maneira o estado contínuo da concreção conduz à intensificação da realidade que, por sua vez, resulta da inesgotabilidade do aspecto das coisas. Esse processo deve consistir de uma síntese no conceito de formas sensíveis puras e se manifestar não em cada obra, mas como *cada* obra de arte em particular, segundo o princípio de corporificação. Em razão disso, a seção seguinte não cuidará de mais bem esclarecer os argumentos e estratégias de Cassirer; ela procurará desenvolver um pouco os parâmetros ali deixados a fim de evidenciar a consequência entre eles.

Eu acredito que Cassirer vislumbrava esse sistema ou, pelo menos, orientava-se por ele mantendo-o como pano de fundo. Evidentemente, o sistema não poderia se encontrar acabado em razão de sua elaboração progressiva pelo método transcendental. Eu vou supor tal sistema a fim de evidenciar sua consistência. Partirei das colocações de Cassirer e de seu raciocínio, procurando sempre a consequência entre eles. Alguma discordância, embora pouco, ocorrerá, mas isso é esperado no tipo de teorização em progresso que o método transcendental acompanha. Afinal, o método transcendental não propõe teorias; ele parte delas como objeto de estudo. Por outro lado, vi-me obrigado a desenvolver algumas consequências das reflexões de Cassirer a fim de mais bem delinear seu sistema sem abandonar seus limites. Em razão disso, algumas sugestões são feitas, mas a ocasião de seu desenvolvimento não é esse trabalho. A última parte pretende apenas mostrar a adequação da harmonia centrípeta ao raciocínio estético de Cassirer, sinalizando não mais que alguns caminhos promissores.

3. Os princípios da arte

Conforme mencionado no segundo capítulo, Lofts declarou sobre a seção relativa à arte de *An Essay on Man* que “de uma maneira que é difícil de explicar, este capítulo aparece como se fosse apenas um primeiro esboço, e, como tal, incompleto¹⁹³.” Certamente, ele deve parecer um esboço se a função estética for considerada enquanto perfeita harmonia do espírito. A meu ver, o capítulo é mais do que isso, e a função estética considerada pelo movimento centrípeto permite mais bem evidenciar o sistema original apresentado por Cassirer. Poderia ainda se argumentar que as formas simbólicas de *Essay on Man* não contam com a mesma sistematização que suas pesquisas anteriores. Se Cassirer não se vale da estratégia de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, as obras subsequentes sugerem que o sistema das formas simbólicas admite outras abordagens. Embora essas abordagens provavelmente correspondam à referida estratégia, Cassirer trabalha como se elas não dependessem dessa correspondência para operar. Ele já admitira diferentes direções corresponderem a diferentes princípios – segundo se pode consultar no anexo¹⁹⁴ – e são justamente esses princípios que se verificam no capítulo sobre a arte.

Sistematicamente, Lofts atesta a diferença entre as abordagens, mas talvez a seção sobre arte seja mais do que isso. Ela guarda grande possibilidade de desenvolvimento e é nesse espírito que tanto alguns comentadores¹⁹⁵ quanto este trabalho realizam suas investigações. Lofts considera difícil de explicar o porquê de essa seção aparecer incompleta. Ela pode, sim, demandar melhor sistematização,

¹⁹³ Cf. 2.a.iii.

¹⁹⁴ Cf. 3.1.4.

¹⁹⁵ Além do próprio Lofts, alguns exemplos são Katharine Gilbert, Harry Slochower, Konstantin Reichardt e John Herman Randall Jr., cujos trabalhos são reunidos em SCHILPP, P. A. (ed.) *The Philosophy of Ernst Cassirer*. The Library of Living Philosophers, vol. VI. The Library of Living Philosophers, Inc., Fayerweather Hall Northwestern University, Evanston, Illinois. George Banta Publishing Company, Menasha, Wisconsin, 1949. Em época mais recente, RIEBER, A., *L'art comme forme symbolique*, *Appareil* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 01 juillet 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/appareil/825>>; DOI : 10.4000/appareil.825. Acessado em 09/06/2019. CARTER, C. L., *After Cassirer: Art and Aesthetic Symbols in Langer and Goodman* (2015). *Philosophy Faculty Research and Publications*. 525. Disponível em: <https://epublications.marquette.edu/phil_fac/525>. Acessado em 21/09/2018. M. VAN VLIET (dir.), *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*. Coll. "Æsthetica". Presses Universitaires de Rennes, 2010. BROWN, E. *L'art Et La Question Du Jugement Esthétique Dans La Philosophie D'ernst Cassirer* in *Revue Phares* 11 (3) (2011). Disponível em: <<http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-02-Etienne-Brown.pdf>>. Acessado em 09/02/2017.

mas este trabalho não concorda com a consideração de Lofts a esse respeito. O mapeamento sumário da seção foi oferecido no segundo capítulo deste trabalho. Seus pontos serão aqui apenas mais bem indicados, a fim de identificar suas partes, estratégias e o trecho em que os princípios são apresentados. Em seguida, a noção de “princípio” será abordada a fim de indicar seu uso no capítulo. Por fim, cada um dos princípios será pontualmente considerado.

3.1. Condições da autonomia

Antes de adentrar o estudo sobre os princípios, um resumo sobre cada um deles será apresentado, e suas consequências gerais no contorno espiritual da arte serão aí antecipadas. A autonomia do estudo da estética pretendido por Cassirer necessita que algumas condições sejam evidenciadas. A irredutibilidade do produto cultural estudado permite a evidenciação dessas condições relativas à sua área do conhecimento científico correspondente. O princípio de concreção evidencia a condição de possibilidade geral do modo de ser da arte. O princípio de intensificação ilustra as condições pelas quais se estabelece a objetividade da arte. O princípio de inesgotabilidade, por sua vez, estabelece as condições pelas quais se estabelece a universalidade da arte. O princípio das formas sensuais puras estabelece os critérios de verificação da objetividade e da universalidade da arte. Por fim, o princípio de corporificação evidencia as condições da finalidade última de toda obra artística.

3.1.1. Resumo de cada princípio

O princípio da concreção contínua inicialmente estabelece o postulado da condição de continuidade dos processos implicados da abertura de mundo da arte. Sua finalidade principal é assinalar os recursos que a arte dispõe para conservar sua atividade de forma indeterminada. Todavia, esse princípio será retomado ao fim do trabalho, sobre as considerações a respeito da resistência do material, em que se revelará a condição fundamental do modo de ser estético.

Por meio do princípio de intensificação é possível determinar a objetividade da vivência fruitiva, ou seja, de que consiste a objetividade da própria obra de arte. O programa da filosofia das formas simbólicas considera que todo produto cultural possui o mesmo grau de validade, estabelecendo um mundo ordenado e que pode ser descrito objetivamente. Todavia, mesmo *grau* de validade não é sinônimo de mesmo *tipo* de validade. Conforme já visto, a filosofia das formas simbólicas supõe uma diversidade de mundos como condição de possibilidade do conhecimento e de sua objetividade, mas necessita da recusa de qualquer tipo de hierarquia neste âmbito de consideração para seu sistema ser consistente. Isso implica diversos tipos de validade e suas respectivas noções de objetividade. Segundo o que se considerará do trabalho de Cassirer, os princípios aqui assinalados são suficientes para determinar uma obra de arte em sua objetividade. Entre os demais, contudo, o princípio que prioriza essa tarefa, conduzindo os outros nessa direção, é o da intensificação. A partir das consequências desse princípio, Cassirer compreende a objetividade na arte em oposição a todo tipo de subjetivismo, como representações privadas e a prioridade de expressão ou provocação afetiva; mas sem que essa objetividade se reduza a outras, como a da comunicabilidade linguageira ou a formalização científica. O núcleo de explicitação da objetividade estética é a concentração fruitiva, em que a dualidade típica do realismo entre um artesão proponente e um espectador reativo deve ser superada por uma unidade criativa. O termo “fruidor” deverá então atuar no lugar de “espectador”. Enquanto este último representa um receptor passivo ou reativo aos estímulos do artista, o fruidor partilha com ele a mesma atividade criativa.

A objetividade deve vir articulada com a condição de universalidade¹⁹⁶ da forma simbólica, e quem responde por ela entre os princípios da arte é o de inesgotabilidade do aspecto das coisas. A universalidade indica o modo pelo qual a forma de uma abertura de mundo se estende a todos os objetos nela constituídos. Na filosofia transcendental, esse modo é garantido pela espontaneidade. Já no programa de Cassirer, esse modo atinge maior amplitude no conceito de pregnância simbólica. Contudo, o modo pregnante de enformação dos produtos da arte se particulariza no conceito de temperamento. Esteticamente, é o temperamento que

¹⁹⁶ Segundo já mencionado em n. 59 e capítulos 2.1.2., 2.1.3. e 2.3.6.

opera o fator transcendental, cuja objetividade se verifica na concentração frutiva. Disso se pode concluir que os princípios de intensificação e inesgotabilidade parecem seguir bem próximos no contorno espiritual da arte. A objetividade consiste da concentração em um particular temperamento, enquanto a universalidade estabelece que as condições da fruição sejam sempre atualizadas em cada contemplação.

O princípio das formas sensíveis puras deve articular as estratégias, procedimentos e métodos de verificação da inesgotabilidade, segundo a prerrogativa da intensificação. Mas os recursos para essa tarefa devem ser fornecidos pelas próprias áreas de estudo relativas a cada modalidade artística, ocasião em que se convoca o método transcendental a serviço da estética aplicada. Por essa razão, a tarefa desse princípio não se resume à recepção desses recursos, mas deve desenvolvê-los e adaptá-los a fim de evidenciar a inesgotabilidade, chegando até mesmo a alterar, quando for o caso, a finalidade original para a qual eles foram feitos. Tanto a objetividade quanto a universalidade de uma obra de arte são verificadas por esse princípio, motivo pelo qual seus procedimentos deduzem da função simbólica a lei estética. Entretanto, segundo as condições relativas à forma simbólica da arte, essa lei somente tem vigência na obra em particular da qual foi deduzida. Atendendo as condições de intensificação e inesgotabilidade, cada obra gera suas próprias leis sem perder sua objetividade nem sua universalidade. O modo pelo qual a universalidade da arte se estabelece pela singularidade da lei estética será explicado pela formulação das relações de seu sistema categorial. Tal formulação procurará mais bem ilustrar a teoria da arte característica apresentada por Cassirer.

Por fim, o princípio de corporificação denota a característica estrutura teleológica da arte. Toda obra tem por finalidade entrar em seu respectivo processo de corporificação, através de sua artesanaria e materiais específicos. Cada arte se apresenta em uma modalidade específica, mas não é subsumida por ela. Em vez disso, ela se encontra sempre testando seus limites, processo pelo qual ela se conserva e desenvolve. Será discutida a forma pela qual a matéria estética se constitui em cada artesanaria e as condições pelas quais o meio sensual se apresenta como condição de possibilidade da objetividade da arte. Enquanto finalidade do

processo estético em sua totalidade, a corporificação deve articular todos os elementos considerados pelos princípios anteriores com o intuito de mais bem determinar a função simbólica da arte.

3.1.2. O capítulo sobre arte em *An Essay on Man*

O capítulo sobre arte apresenta três divisões sem título, cujos princípios da arte se encontram mais bem delimitados na primeira divisão. Fiel ao método transcendental, Cassirer procura organizar uma série de pesquisas e declarações de artistas sobre arte. Esse procedimento compreende todo o capítulo. Uma leitura inadvertida pode fazer parecer que os motivos históricos predominem sobre os sistemáticos, mas, novamente, Cassirer procede pela síntese entre os dois na esperança que se esclareçam e se impulsionem um ao outro. De qualquer forma, esses motivos podem ser distinguidos, embora eles não funcionem separadamente.

3.2. Motivos históricos assinalados no capítulo

Em uma análise mais apurada, seria necessário acompanhar o raciocínio de Cassirer argumento por argumento. Sua argumentação encadeia rigorosamente uma série de pesquisas e programas, a maioria em filosofia da arte, mas também seleciona alguns comentários em estética. Cassirer parece pôr em diálogo uma série de autores, confrontando e testando programas e escolas metodológicas. Entretanto, os eventuais confrontos oferecem ocasião para que o recurso da espontaneidade supere seus impasses, corrija seus caminhos e os leve mais longe. À medida que evidencia o fator ideal em cada raciocínio, ou os problemas relativos à sua ausência, na maior parte das vezes outro autor é convocado, ou para responder os problemas do anterior, ou para exemplificar novos problemas oriundos de correntes que polarizam uma posição contrária.

Sistematizado esse “diálogo” entre autores, correntes e programas de pesquisa, um esqueleto interessante seria estabelecido para a formulação de um trabalho de história das pesquisas sobre arte. Mas o objetivo de Cassirer não poderia almejar esse resultado prioritariamente, nem muito menos considerá-lo

separadamente. São os motivos sistemáticos, por sua vez, que devem evidenciar a autonomia da arte, ou seja, sua irreducibilidade, integrando seus conteúdos àqueles fornecidos pela história, e pelos quais também se orientam.

Cassirer abre o capítulo colocando o critério de autonomia como orientador de seu raciocínio, conforme esperado. Ele se opõe às tendências que procuravam “reduzir nossa experiência estética a um princípio alheio e sujeitar a arte a uma jurisdição alheia;” únicas alternativas disponíveis antes de Kant. O princípio da arte precisa ser evidenciado a partir de sua própria jurisdição. Esse princípio estabelece uma relação de reciprocidade com sua jurisdição, dado que se constitui a partir dela ao mesmo tempo em que a ordena espontaneamente. Em outras palavras, trata-se da relação entre função e forma simbólica. Somente a partir dessa relação necessária é possível evidenciar os meios pelos quais a arte se faz irreduzível. Cassirer considera que esse objetivo pode ser vislumbrado pela primeira vez em Kant. “Kant, em sua *Crítica do Juízo*, foi o primeiro a fornecer uma clara e convincente prova da autonomia da arte¹⁹⁷”.

A filosofia das formas simbólicas reúne recursos justamente para evidenciar a autonomia dos produtos culturais. Somente a partir disso se pode falar das relações simbólicas entre esses e outros produtos. Esses produtos são considerados por Cassirer como os “constituintes” dos “vários setores” do “círculo da humanidade¹⁹⁸”. Eles não “constituem um aspecto ou um estrato da realidade”, senão que “nelas a totalidade do real é articulada de um modo específico e particular¹⁹⁹.” Dado que a arte alcançou sua autonomia no curso de sua história, possibilitando evidenciar sistematicamente suas condições, Cassirer encadeia os argumentos em conformidade às exigências de seu programa com a finalidade de evidenciar as condições de possibilidade da arte.

Será denunciada, primeiramente, a alienação da jurisdição própria à arte. Evidentemente, em uma jurisdição alheia, a arte é constrangida a princípios inadequados, cujos resultados sempre ou deixam escapar aspectos que lhe são essenciais ou lhe atribuem consequências pelas quais a arte se confunde com outros produtos da cultura. Mesmo priorizada sua jurisdição de direito, entretanto, o

¹⁹⁷ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 137.

¹⁹⁸ Cf. 3.1.4.

¹⁹⁹ Cf. 3.1.2.

princípio exclusivo da arte pode não ser devidamente assinalado. Geralmente isso é fruto ou de recusa ou de deformação do fator ideal constitutivo da cultura.

Esse ponto é elucidativo para se compreender a concepção de espontaneidade de Cassirer em seu idealismo crítico, mais particularmente nas críticas tecidas ao estudo da arte de Benedetto Croce. Vale ressaltar esse ponto ser o menos compreendido nas pesquisas sobre arte que mencionam Cassirer de algum modo. Por exemplo, Sergio Givone tanto não assinala essa crítica – claramente formulada em *An Essay on Man* – quanto compreende Cassirer pela estética da expressividade de Croce criticada por ele – e isso quando não interpreta seu programa por um kantismo simbólico-linguístico²⁰⁰ –. Juan Plazaola, identificando simplesmente “espiritual”, “produtos da cultura”, “formas simbólicas” ou “círculo da humanidade” com a mente psíquica, conclui que Cassirer, “para distinguir o símbolo artístico de outros símbolos, recorre a elementos psicológicos²⁰¹”; justamente um procedimento assinalado e combatido em *An Essay on Man* de maneira explícita. Em um equívoco mais extravagante, Raymond Bayer concluiu Cassirer considerar que “a atividade criadora do artista não pode ser concebida sem se referir aos princípios sintéticos fundamentais da razão teórica,” em razão de identificar a influência do “empirismo do neokantismo de Cohen e Natorp” em seu pensamento²⁰².

Na medida em que a consideração sobre Cassirer avança em algumas pesquisas sobre arte, a constatação da relevância da harmonia e do equilíbrio ideal realizado pela arte fica mais clara, conforme assinalada por Lofts. Mesmo pesquisadores que fazem um caminho semelhante ao de Lofts, como José Guilherme Merquior, apesar de mais se aproximar da concepção estética de Cassirer, falha em identificar satisfatoriamente a natureza das direções compostas na matéria da obra.

Ernst Cassirer já se levantara contra o velho hábito idealista de dividir o espírito em várias faculdades isoladas, sobre as quais repousava "a estética da expressão" de Benedetto Croce. Para Cassirer, a arte é quando muito uma "direção" (*Richtung*) do espírito, um "comportamento", arrastando em sua ação o conjunto das faculdades humanas. O que não impede que ele

²⁰⁰ GIVONE, S. *Historia de la Estética*. Trad. M. G. Lozano. 2ª. Ed. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, p. 179, 189.

²⁰¹ PLAZAOLA, J. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. 4ª Ed. Serie Filosofía, vol. 19. Bilbao: Publicações da Universidade de Deusto, 2007, p. 220.

²⁰² BAYER, R. *Historia De La Estetica*. Trad. J. Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 420.

tenha caracterizado esta "direção" como uma intensificação dos processos emocionais, em detrimento dos fatores intelectuais ou cognitivos.²⁰³

Conforme se verá, a intensificação representa um importante contorno na forma estética, mas ela não é relativa aos processos emocionais prioritariamente, e nem em detrimento dos fatores intelectuais ou cognitivos. Sem a compreensão devida da reformulação do conceito de espontaneidade realizada pelo idealismo crítico do neokantismo e desenvolvida posteriormente pela filosofia da cultura de Cassirer, identificar com precisão o modo pelo qual a autonomia da arte não se reduzirá a essas polaridades é bastante difícil.

Em algum ponto da reflexão, alguns comentadores terminam compreendendo o autor restritamente ou por uma das linhas que ele critica ou que procura compreender sob a função de um sistema mais amplo. Lofts oferece o fio condutor seguro para se acompanhar sua argumentação. Na medida em que procura não “restringir a arte ao emocional” nem tomá-la pelo “mesmo nível do conhecimento teórico da natureza²⁰⁴”, Cassirer acredita ter discernido satisfatoriamente os contornos próprios à forma espiritual da arte, por meio dos quais sua autonomia pode ser evidenciada. Esses contornos não poderiam ser evidenciados pelas pesquisas tradicionais, em razão de se verem orientadas ou pela “esfera do conhecimento teórico” – dentro do qual, quando não equiparada, perduraria somente enquanto uma “gnosologia inferior (...) do conhecimento humano” – ou enquanto expressão “da vida moral²⁰⁵”. Mas, caso se tome os problemas relativos a essas pesquisas decorrentes da negligência do princípio de irredutibilidade, elas delineiam precisamente a jurisdição da arte no modo específico pelo qual a recusam. É nesse sentido que compreendo Cassirer afirmar de *An Essay on Man* que, “no que diz respeito ao seu conteúdo, ele será novo e oferecerá pela primeira vez uma apresentação completa de minha teoria estética²⁰⁶”.

Os motivos históricos do referido capítulo podem ser divididos em duas perspectivas. Uma é mais geral, e se apropria do diagnóstico de que tanto as

²⁰³ MERQUIOR, J. G. *A Estética de Lévi-Strauss*. Trad. J. Hahne Jr. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1975, p. 37.

²⁰⁴ Cf. 3.3.10.

²⁰⁵ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. Idem.

²⁰⁶ Cf. 2.a.iii.1. Cf. LOFTS, S. G. *Ernst Cassirer. A “Repetition” of Modernity*. Albany: SUNY Press, 2000, p. 183. Cf. VERENE, D. Introduction in CASSIRER, E. *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. Ed. e trad. D. P. Verene. New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 25.

reflexões sobre a arte quanto suas prescrições seguem do paradigma imitativo ao paradigma criativo, propriamente produtivo. O interesse de Cassirer não é anuir nem se opor a essa tese. Em princípio, ele a admite enquanto ilustração satisfatória do percurso histórico dos estudos sobre o belo e sobre a arte da antiguidade até o fim da modernidade. Evidenciado esse percurso, ele procurará mostrar como nunca foi possível a prescrição imitativa na arte operar sem a força criativa, da mesma forma que a criação estética não é livre no sentido de, por exemplo, abandonar a esfera da matéria e da percepção. Há uma função em que a liberdade do espírito se estabelece esteticamente entre os paradigmas que as pesquisas conceituaram por imitação e criação, no curso de sua história. Esses paradigmas são funtivos dessa função, e eles podem ser eventualmente associados tanto a motivos expressivos e representativos quanto a aspectos objetivos e subjetivos. É interessante notar que, em muitos casos, a subjetividade estética é associada aos motivos representativos e não aos expressivos, assim como os aspectos objetivos tendem a se evidenciar por motivos expressivos. Apesar de Cassirer afirmar que no estudo sobre arte se revela o mesmo conflito entre as mesmas direções opostas encontradas no estudo da linguagem, o curso seguido não é exatamente o mesmo. Ambos os produtos da cultura têm como ponto de partida o predomínio da função mimética, mas, enquanto a linguagem se orienta da expressão para a representação, a arte se orienta da representação para a expressão.

Essa diferença constata que não apenas as funções canônicas da expressão e da representação consistem em direções espirituais para Cassirer. No contraste simbólico entre linguagem e arte, a função mimética revela particularidades da diferença entre ambas que não se evidenciam apenas pelo contraste entre expressão e representação. Se estas evidenciam direções oportunas no contraste, por exemplo, entre mito e linguagem, entre linguagem e arte é a diferença vetorial entre essas direções que se torna mais relevante. A direção espiritual da linguagem e da arte segue sentidos opostos não porque uma se dirige à representação e outra, à expressão; se assim o fosse, elas apenas seguiriam direções diferentes, condição que serve para a diferença genérica entre quaisquer formas simbólicas. Mas uma das diferenças específicas entre arte e linguagem é evidenciada pela similaridade de seus percursos, similaridade que ainda hoje

estimula a redução da estética à linguística em muitas pesquisas. Assim como na linguagem, motivos expressivos e representativos também são assinaláveis na arte frequentemente, embora não necessariamente. Mas duas outras diferenças são aqui percebidas. A primeira decorre do novo caráter direcional assinalado. Não apenas expressão e representação indicam direções, mas a direção entre uma e outra se torna relevante na comparação entre linguagem e arte. Enquanto a linguagem apresenta um percurso predominantemente unidirecional, partindo da expressão para a representação, a arte parece ser capaz de percorrer as duas direções desse percurso²⁰⁷. Se ela fosse apenas determinada pela inversão de direção sobre esse percurso, haveria muita dificuldade em distinguir o comportamento que a linguagem assume na realidade ordenada pelo mito. Mas ainda que ela não consista dessa inversão, em comparação com a linguagem as posições nesse percurso parecem invertidas, e disso consiste a segunda diferença específica entre arte e linguagem nesse tópico. Tal inversão se evidencia inicialmente na função mimética. Enquanto a função mimética predomina na expressão languageira, na obra de arte predomina na representação estética. Por sua vez, o caráter produtivo da cultura que predomina na representação languageira, na arte predominará na expressão estética, em que mais precisamente a produção será compreendida pela função criativa.

Em síntese, a linguagem apresenta um comportamento unidirecional comparada à arte, além dos termos em uma se encontrarem invertidos na outra. Se numa a imitação é expressiva, na outra é representativa. Com isso, enquanto na linguagem é oportuno acompanhar a direção que segue da expressão para a representação, na medida em que conquista sua autonomia ao se distinguir do mito, na arte é oportuno compreender como esses dois “sentidos” são rearticulados sob uma nova direção. Diferentemente da linguagem, que sempre tende à representação pura²⁰⁸, a direção específica da arte não se evidencia pelas direções relativas à

²⁰⁷ Contrariamente ao que supôs Capeillères. Conferir nesse trabalho 2.2. Fabien Capeillères e as funções através da história da arte. Também por essa razão Cassirer assinala a arte pela perfeita harmonia do espírito, sugerindo a Lofts todos os conflitos serem resolvidos.

²⁰⁸ A representação pura permanece uma tendência na abertura de mundo da linguagem. Ela nunca se atualiza numa posição, mas sua força depende de sua permanência enquanto direção. De certo modo, a função de representação na linguagem enquanto função designativa consiste do interminável percurso do conteúdo mais sensíveis da expressão languageira na direção da pura representação. Tal percurso nunca esgotado colabora nas condições de possibilidade de existência estável da forma simbólica da linguagem. No sistema das formas simbólicas, alcançar essa pureza ultrapassa as fronteiras languageiras. Encontramos-nos então no reino do significado puro, na forma simbólica da ciência, em que o significado não é mais languageiro, já que não se estabelece em contraste com a expressão. Dessa reflexão consiste todo o primeiro volume de *A Filosofia das*

expressão e à representação, mas estas são rearticuladas pela função estética entre os funtivos da imitação e da invenção, conforme se verá a seguir.

A outra perspectiva relativa aos motivos históricos é mais característica. Ela procura tipificar mais bem as pesquisas a partir de programas determinados. Na primeira divisão do texto, a reflexão se debruça sobre pesquisas em sua maioria compreendidas por uma orientação realista. Na segunda, ela compreende, também em sua maioria, argumentos metafísicos. Por fim, a terceira divisão procura criticar principalmente teses psicológicas a respeito da arte. Não se trata de uma divisão sistemática. O raciocínio de Cassirer, ao transitar pelos autores, não pode isolar essas orientações umas das outras; até mesmo porque é esperado que elas se conduzam continuamente. Há casos em que um argumento realista revela uma suposição metafísica sobre a natureza. Em outros casos, uma descrição psicológica leva a um pressuposto naturalista da experiência. De qualquer maneira, não é objetivo desse trabalho sistematizar o raciocínio relativo aos motivos históricos de Cassirer no capítulo, mas apenas assinalar alguns posicionamentos a fim de contribuir para a evidenciação dos motivos sistemáticos.

3.2.1. A função entre imitação e invenção

Retomando mais pormenorizadamente os problemas há pouco abordados, Cassirer reconhece semelhança entre os motivos expressivos e representativos tanto na linguagem quanto na arte; não propriamente nem em um nem em outro, mas nas pesquisas sobre esses produtos. Em outras palavras, ao se estabelecer um campo de pesquisa sobre a arte, as questões referentes às relações desses motivos se tornam relevantes. Nesse ponto em particular, é importante frisar não se encontrar a dissolução de “diferentes poderes” em uma “perfeita harmonia”, tal qual Cassirer indica *parecer* em *Language and Art*. Contrariamente, a situação se configura em um conflito inexorável. Cabe aqui verificar se a consideração de seus motivos históricos oferece condições que justifiquem essa configuração.

formas simbólicas, que é retomada e enfeixada na segunda parte do terceiro volume, em que Cassirer apresenta sua fenomenologia do conhecimento.

...[A] filosofia da arte exhibe o mesmo conflito entre duas tendências antagônicas que encontramos na filosofia da linguagem. Evidentemente isso não é uma mera coincidência histórica. Isso remonta a uma e igualmente básica divisão na interpretação da realidade. Linguagem e arte estão constantemente oscilando entre dois pólos opostos, um pólo objetivo e outro subjetivo. Nenhuma teoria da linguagem ou da arte poderia negligenciar ou suprimir tanto um pólo quanto o outro, ainda que o acento possa recair ora sobre um ora sobre outro.²⁰⁹

Retomando o que foi defendido anteriormente neste trabalho, a aparente harmonia perfeita entre as tendências opostas vai impressa nos entes particulares da forma simbólica da arte. Ela não se verifica na forma espiritual característica de sua abertura de mundo. Ao considerar o seu modo de abertura pelo princípio de irredutibilidade, o conflito se evidencia na medida em que entretence motivos históricos e sistemáticos. Tal conflito, porém, entretence de maneira diferente cada um dos motivos. Cassirer explana sobre os motivos históricos na sequência de seu raciocínio. Os motivos sistemáticos do mesmo conflito não recebem a mesma ênfase. Em razão disso, eu proponho uma breve reflexão sobre isso no capítulo relativo às consequências sistemáticas do conflito entre imitação e invenção. Entendo que o fato de não receberem a mesma ênfase decorre de sua maior relevância para os processos históricos, conforme se verá. Mesmo assim, eu procurarei assinalar no capítulo indicado algumas consequências sistemáticas desse conflito.

Também nas considerações sistemáticas a distinção entre as formas características da linguagem e da arte são colocadas. No ponto considerado, Cassirer pretende apenas salvaguardar a condição de conflito que não pode ser negligenciada nem suprimida. É possível compreender que a harmonia na contenda entre as formas simbólicas se atualize tanto na linguagem como na arte pela oposição entre os polos objetivo e subjetivo. Na arte, contudo, o conflito se estabelece não genericamente entre objetividade e subjetividade, mas se poderia propor, de maneira mais específica, o conflito entre imitação e invenção. Eu corresponderei “imitação” ao que Cassirer ora se refere como objetivo ou representativo, e invenção, ao que se refere como subjetivo ou expressivo.

Cassirer parece fazer coincidir motivos representativos e objetivos da mesma maneira que faz com motivos expressivos e subjetivos. Ele passa de um a

²⁰⁹ Ibidem, p. 138.

outro aparentemente supondo essa coincidência evidente. Se ela é evidente, na arte deve dar-se de modo específico, segundo o princípio de irreducibilidade. Em nome dessa especificidade, eu proponho nomear os fúntivos dessa relação por imitação e invenção. Cassirer também se utiliza desses termos para expressar a oposição referida²¹⁰, mas, ao estabilizar o seu uso, a peculiaridade pela qual essa polaridade se corporifica na arte parece melhor assinalada. A oposição estética assim estabelecida parece oferecer duas vantagens. Em primeiro lugar, o contraste entre imitação e invenção é mais relevante para a arte do que o contraste entre motivos representativos e expressivos, na maior parte dos casos. Em segundo lugar, os termos “representação” e “expressão”, sem deixar de se relacionar com imitação e invenção, ficam livres para serem tomados quando não funcionalizados pela arte, ou como funções das formas simbólicas em que mais bem se evidenciam. Evita-se com isso também o problema discutido na seção anterior deste trabalho. Nela, a transfiguração artística de motivos, identificados, em alguns casos, com aspectos semelhantes às respectivas funções, poderia indicar que a união dessas funções resulta na função estética, em vez de esses motivos apenas se verterem em formas nas obras particulares. Desse modo, imitação e invenção podem ser consideradas fúntivos de relações funcionais relevantes para os motivos históricos da arte. A reflexão histórica de Cassirer sobre essas relações será apresentada em primeiro lugar para, em seguida, o movimento centrípeto da função estética se verificar nelas.

3.2.2. O percurso entre imitação, aperfeiçoamento, seleção e invenção

Historicamente, um arco entre motivos imitativos e inventivos é estabelecido. Cassirer compreende pela “função geral da imitação” as considerações sobre o belo de Simônides (556 a.C. – 468 a.C.), Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) e Horácio (65 a.C. – 8 a.C.)²¹¹, mas somente para pôr em crise a possibilidade de uma polarização nessa direção²¹². Não há propriamente uma

²¹⁰ Para imitação, cf. CASSIRER, E. *An Essay on Man*. Idem, p. 138 ss. Para invenção, cf. p. 154 ss.

²¹¹ Ibidem, p. 138.

²¹² Considerada pormenorizadamente, não se encontrará na reflexão sobre o belo uma tese imitativa pura. Este fato serve ao argumento da imitação consistir de um dos fúntivos da função estética. Segundo essa determinação, um fúntivo consiste de seu contraste com outro, e quando assinalado conceitualmente, tal conceito somente pode atuar enquanto conceito-limite. Cf. CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p.192 e ss.

“função da imitação”, mas alguma configuração possível dentro do espectro do conflito entre imitação e invenção. “Se a imitação é a verdadeira meta da arte, é claro que a espontaneidade, o poder produtivo do artista é menos um fator construtivo do que um fator perturbador²¹³”. Cassirer organiza o percurso das reflexões sobre a arte partindo de sua tese como imitação da natureza, mas, mesmo nesse início, a imitação não está sozinha. O belo não resulta apenas do idêntico porque aquilo que se representa pode não ser belo. O belo relativo à verdade da representação é tão somente formal, não estético. Seu compromisso é, nesse caso, somente com a verdade, da qual a beleza é derivada e a ela redutível. A respeito disso, Cassirer já havia denunciado, na abertura do capítulo, como “uma filosofia da beleza sempre significou uma tentativa de reduzir nossa experiência estética a um princípio alheio, e submeter arte a uma jurisdição alheia²¹⁴.” Contra a “autonomia da arte”, a maioria dos sistemas procurou reduzi-la a princípios relativos à “esfera seja do conhecimento teórico seja da vida moral²¹⁵”. É possível acrescentar, portanto, que desde a Antiguidade Clássica o belo se vê reduzido ou à esfera do bem ou à da verdade. Por isso ressalta Aristóteles descrever, a partir do paradigma da imitação, seu “deleite mais como uma experiência teórica do que como uma experiência especificamente estética²¹⁶.”

Dessa maneira, a reflexão avança seu percurso histórico em direção à invenção, dada a instabilidade irremediável da imitação. Consoante ao que já foi dito, seu percurso é marcado justamente por momentos de configuração dentro do espectro do conflito entre imitação e invenção. Um dos momentos assinalados reformula a tese da imitação para outra na qual a arte vai ao auxílio da natureza – dado que ela não é infalível – com a finalidade de “corrigi-la e aperfeiçoá-la²¹⁷”. O movimento da imitação para o aperfeiçoamento evidencia um momento de transição entre algumas perspectivas da Antiguidade Clássica para o seu desdobramento na idade Média, em que a invenção vai ganhando relevância. Mais afastados da imitação estão os neoclassicistas do século XVIII, para quem não basta aperfeiçoar seu modelo. “Arte não reproduz natureza em um sentido geral e indiscriminado; ela

²¹³ CASSIRER, E. *An Essay on Man*, idem, p. 139.

²¹⁴ Ibidem, p. 137.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem, p. 138.

²¹⁷ Ibidem, p. 139.

reproduz *'la belle nature'*²¹⁸. Uma operação de seleção se une a de aperfeiçoamento, mas Cassirer considera a polaridade imitativa da arte invertida a partir de Rousseau, para quem “arte não é uma reprodução ou descrição do mundo empírico, senão um extravasamento de emoções e paixões²¹⁹”. No arco apresentado, a tese da imitação, ao passar pela seleção e pelo aperfeiçoamento do representado, alcança a tese da invenção nas propostas mais expressivas que prepararão o caminho para o Romantismo.

3.2.3. O conflito entre imitação e invenção como condição simbólica

Com o último resultado Cassirer não pretende prescrever uma abordagem exclusivamente emotiva da arte. Essa possibilidade representaria apenas uma inversão de sentido, e não de significado, em que a representação de coisas externas seria substituída pela representação de coisas internas²²⁰. Ele parece supor que, na arte, considerar a expressão isoladamente teria como consequência sua redundância na representação enquanto posição de onde partiu inicialmente, o que seria um resultado absurdo. Presente nos dois pólos desse espectro, a representação não seria um fútil e não poderia sequer ser determinada, segundo a definição de simbólico em Cassirer. Essa é uma das razões pelas quais o conflito entre imitação e invenção não pode ser atenuado. Faltaria à constituição funcional do fenômeno a determinação recíproca de suas direções opostas. Na arte, imitação e invenção somente existem como fúteis da função estética. O raciocínio de Cassirer procura ressaltar nesse ponto que o artista, mesmo na posição de um “semideus, criativo em repouso, tateia em torno de si pela matéria em que soprar seu espírito²²¹”. Assim, mesmo alcançando seu polo expressivo e subjetivo, o artista

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem, p. 140.

²²⁰ “... [a arte expressiva] ganhou uma vitória definitiva sobre a arte imitativa. Mas (...) devemos evitar uma interpretação unilateral. Não basta enfatizar o lado emocional da obra de arte. É verdade que toda arte expressiva é ‘o extravasamento espontâneo de sentimentos poderosos’. Mas se aceitássemos essa definição Wordsworthiana sem reserva, somos forçosamente levados a uma mudança de sinal (sign), não a uma mudança decisiva de significado (meaning). Neste caso, a arte permaneceria reprodutiva; mas, em vez de ser uma reprodução de coisas, de objetos físicos, ela se tornaria uma reprodução de nossa vida interior, de nossas afeições e emoções.” Ibidem, p. 141.

²²¹ GOETHE apud CASSIRER, ibidem, p. 141.

não pode abandonar seu polo objetivo. A arte, ao se concentrar em seus motivos expressivos, nem por isso deixa de ser formativa²²².

A polaridade entre imitação e invenção está sempre presente. Embora Cassirer tenha afirmado essa presença ser variada por uma diferença de acento, melhor seria dizer por uma diferença de contraste nesse conflito. Não se trata apenas de ora a imitação ora a invenção predominarem na relação, mas a maneira pela qual se determinam reciprocamente. Conforme a diferença com que se determinam, escolas e estilos, vanguardas e gêneros se corporificam, e embora suas posições no espectro sejam historicamente imprevisíveis, a natureza de sua forma simbólica será sempre sistemática e necessariamente determinável.

A determinação recíproca de imitação e invenção por meio de seu conflito deve ser complementada na consideração de suas consequências sistemáticas. Por agora, vale ressaltar não ser possível qualquer estabilidade entre estas forças, permanecendo estável tão somente seu contínuo estado de conflito²²³. Onde quer que predomine recursos imitativos, é pela peculiar resistência das forças inventivas que esses recursos se determinam em cada caso, com as possíveis proporções derivadas desse conflito permanecendo também quando a relação se dá no sentido contrário. Se considerar por polo objetivo da arte seu caráter objetual ou o modelo na qual ela se baseou, o polo subjetivo fica condicionado ao livre arbítrio do artista. Isso não me parece tão oportuno para ressaltar o que eu chamo de “resistência do material”, presente em todas as etapas e em todas as camadas do processo criativo²²⁴. Na arte, a matéria não apenas resiste à força criativa sobre ela empregada, mas sua própria resistência se torna criativa²²⁵.

²²² “(...) [Goethe] em nenhum período de sua vida poderia negligenciar o pólo objetivo de sua poesia. A arte é de fato expressiva, mas não pode ser expressiva sem ser formativa. E esse processo formativo é alcançado em um meio sensual.” Ibidem. Conforme se verá, essa condição irá corroborar para o traço de corporificação presente na forma característica da arte, em seus motivos sistemáticos.

²²³ Esse estado contínuo de atividade deve também ser mais bem evidenciado pelos motivos sistemáticos assinalados no contorno relativo à forma característica da arte. Conforme logo mais se verá, Cassirer descreve essa condição por “processo contínuo de concreção”.

²²⁴ Por isso considero essa uma das razões pela qual a oposição entre sujeito e objeto é menos oportuna do que a oposição entre invenção e imitação, embora aquela possa ser convocada em questões que problematizam as intenções, circunstâncias ou preparo do artista.

²²⁵ Esta condição é também uma consequência do “processo contínuo de concreção”, que sinaliza a maneira pela qual a concreção simbólica se processa na arte, e como isso condiciona sua função manifesta no seu ato de enformação. Para retomar o conceito de concreção simbólica, ver no anexo 1.f.i.1.c. e ss.

3.3. Os princípios abordados pelos motivos sistemáticos

Consoante tratado inicialmente, o princípio de irreduzibilidade representa um princípio geral orientador. Por meio dele, uma condição fundamental é assinalada e ela deve ser levada em conta para que o sistema das formas simbólicas seja consistente²²⁶. A condição referida é a forma espiritual característica de cada forma simbólica, condição pela qual cada produto da cultura se caracteriza naquilo que é e se torna irreduzível aos outros. Enquanto atualização do princípio transcendental, a irreduzibilidade tem caráter espontâneo²²⁷ em razão das oposições entre direções espirituais pelas quais os produtos da cultura se determinam.

Sem deixar de funcionar como um princípio geral, a irreduzibilidade se especifica nos produtos da cultura incorporada à forma característica de cada um deles. Enraizados nesse princípio geral, uma série de princípios específicos ordenam cada forma simbólica na medida em que especificam os membros relativos à sua respectiva abertura de mundo. Relembrando o método da filosofia das formas simbólicas, o procedimento comparativo permite, em atuação com o suposto diferencial, que esses princípios sejam assinalados de uma forma simbólica para outra. Funcionam de modo similar às categorias na teoria modal²²⁸ do programa. Assim como as categorias, eles devem ser passíveis de se coordenar por uma lei imanente à forma simbólica. Essa lei é a função simbólica. O enraizamento desses princípios na irreduzibilidade evidencia a continuidade com a espontaneidade do espírito, comum a toda forma simbólica, ao passo que a subordinação deles à função simbólica estabelece a espontaneidade em termos diferenciais.

Nas considerações sobre os motivos históricos da forma simbólica da arte, Cassirer apresentou a função estética pela tensão entre a imitação e a invenção. Ele conseguiu justificar esse conflito pela condição simbólica necessária a toda forma e função simbólica. No caso específico da arte, a imitação considerada sem a invenção excluiria a espontaneidade do processo estético, além de excluir a própria imitação, já que haveria uma jurisdição que lhe escaparia. Além disso, a espontaneidade *no* sensível não pode admitir a imitação independentemente da

²²⁶ Para irreduzibilidade com relação à consistência do sistema das formas simbólicas, consultar o anexo em 1.a., 1.f.i.3. e 1.f.ii.2.d.

²²⁷ Para direção espiritual e espontaneidade, consultar anexo em 1.f.i.1.d.

²²⁸ Para teoria modal das categorias, consultar anexo em 1.f.i.2.d.

invenção. Já a invenção considerada sem a imitação não garantiria uma arte puramente expressiva. Ao contrário, a expressão considerada isoladamente na arte redundaria na representação. O paradigma imitativo não é superado pela invenção. Muito diferentemente disso, do conflito entre eles consiste o fenômeno da arte. Se a função simbólica estabelece a espontaneidade em termos diferenciais, antes de se abordar os princípios da arte propriamente, a consideração da função estética a partir de seus motivos históricos deve ser projetada sobre seus motivos sistemáticos. Por esse caminho, o movimento centrípeto na arte deve ser mais bem distinguido a fim de firmar a maneira específica pela qual a função estética coordena seus princípios em uma unidade direcional.

3.3.1 Consequências sistemáticas do conflito entre imitação e invenção

Conforme discutido anteriormente, a função entre imitação e invenção oferece contribuições para a reflexão sistemática do fenômeno da arte. Embora possua maior relevância para os motivos históricos, segundo os critérios do sistema das formas simbólicas, essa função deve se projetar sobre os motivos sistemáticos sem com eles se confundir. Não se trata, todavia, apenas de uma exigência do programa. Ainda que não tão relevantes como para os motivos históricos, as consequências da função entre imitação e invenção não podem ser desprezadas, seja para o sistema das formas simbólicas como um todo, seja para os benefícios do estudo da arte.

3.3.1.1 Retomada da reflexão de Capeillères sobre a pintura

De acordo com o que foi exposto anteriormente, Cassirer reflete o processo histórico em *An Essay on Man* partindo da predominância imitativa para a inventiva. Ele compreende o arco das teses estéticas da antiguidade ao Romantismo. Também já foi apresentada nesse trabalho a pesquisa de Fabien Capeillères, ainda que procure pensar esse arco por meio das funções simbólicas elaboradas na década de vinte e não a partir da transição da imitação para a

invenção. Mas Capeillères inova em relação a Cassirer também em outro sentido²²⁹. Em vez de considerar as teses estéticas, ele analisa diretamente as obras das artes plásticas, procurando refletir o processo histórico de suas escolas e períodos.

Como já visto aqui, a direção na pintura dos motivos expressivos para os puramente significativos não é a única possível. Há outras direções, até mesmo porque, ao se considerar membros específicos em uma determinada abertura de mundo, todas as funções simbólicas estarão presentes em diferentes configurações. O que importa é sempre considerar a direção e função específicas relativas a uma forma simbólica em particular para, a partir da aplicação do método transcendental, ressaltar o que nas pesquisas pertence à forma característica daquele produto cultural. Se a plasticidade for considerada esteticamente, o conflito entre imitação e invenção deve ser assinalado não apenas no processo histórico, mas também em seus motivos sistemáticos, ainda que não seja a maneira que se encontra mais evidenciada.

3.3.1.2 Hipóteses para a arte musical

Hipóteses nessa perspectiva sobre a arte da música ocidental europeia devem permitir uma abordagem similar. No início da Idade Média, o predomínio do canto no meio institucional pode ser compreendido pelo paradigma imitativo. O texto do canto se encontrava estabelecido pelas escrituras, e a melodia da monofonia modal consistia da melodia-tipo dos modos eclesiásticos. Havia pouco

²²⁹ É difícil saber se Cassirer aprovaria o empreendimento de Capeillères em pensar os períodos recentes das artes plásticas pelas três funções simbólicas elaboradas na década de vinte, ou se aprovaria pensar quase um milênio da música ocidental pelos termos de invenção e imitação, conforme irei propor em seguida. É preciso lembrar que Cassirer permaneceu no domínio da filosofia da arte. Ele não trabalha diretamente com as ferramentas das estéticas particulares. Sua preocupação se dirige ao que é belo e artístico em geral, e não como cada expressão artística articula a beleza. “Mesmo a distinção entre arte trágica e cômica é muito mais convencional do que necessária. Relaciona-se com o conteúdo e os motivos, mas não com a forma e a essência da arte.” Cf. *Ibidem*, p. 149. Considerada isoladamente, essa passagem poderia ser tomada como tese estritamente formalista, o que não é o caso de Cassirer, conforme pretendo demonstrar sob a noção de resistência do material. Não obstante, ele mesmo fornece esclarecimentos sobre isso, opondo-se tanto à filosofia da arte espiritual e desencarnada de Croce (cf. p. 141) quanto ao racionalismo platônico de Shaftesbury (cf. p. 162). O mesmo faz quando denuncia o “dualismo kantiano” de Schiller, que identifica a liberdade com o inteligível em oposição ao natural e fenomenal (cf. p. 165). Eu vejo Cassirer preocupado exclusivamente em demonstrar a autonomia da arte em lugar de pensar suas consequências para as estéticas particulares. A tentativa de evidenciar as consequências de um domínio para o outro tem um ótimo representante em Capeillères. Entendo que a sistematização da filosofia das formas simbólicas fornecida por Lofts tem contribuições importantes a oferecer nesse sentido.

espaço para a invenção. Mas a invenção foi pouco a pouco se fazendo presente no órgão²³⁰, cujas convenções improvisadas foram gradativamente cedendo espaço para a composição musical, por meio da sofisticação das técnicas de registro que conduziram ao período da prática comum²³¹.

É possível assinalar sistematicamente, no entanto, o conflito entre imitação e invenção em cada período da música ocidental. Se no órgão, por um lado, a forma imitativa proveniente do cantochão e os recursos incipientes e pouco usuais de escrita musical não contribuía para a invenção composicional, por outro lado, os improvisos sustentados pela *vox organalis* permitiam grande inventividade ao executante, em particular se esse contexto for comparado ao do instrumentista erudito no Romantismo, procurando reproduzir fielmente as partituras cada vez mais sofisticadas, precisas e cheias de indicação de seus compositores. É possível imaginar que quanto mais complexa a inventividade composicional, mais a execução musical parece restrita à imitação, ao passo que se pode propor, em contraste, a condição imitativa no cantochão ter contribuído para a inventividade do improviso do cantor medieval.

Esse contraste não esgota, todavia, as relações de conflito entre imitação e invenção. Certamente, as volumosas indicações de uma partitura Romântica para o intérprete são mais orientadas por motivos imitativos que inventivos. Mas seria no mínimo estranho considerar o intérprete Romântico mais alheio à inventividade se comparado ao intérprete medieval. As condições do Romantismo não deflacionam os motivos inventivos da execução musical. Conduzem, em vez disso, sua inventividade para um novo patamar: aquele da interpretação Romântica. Aliada à sofisticação dos instrumentos musicais, a partitura da composição Romântica permite evidenciar sutilezas de interpretação relativas à dinâmica e à intensidade, à textura do ataque do instrumento e à intenção do instrumentista sobre a forma musical, a cujos sentidos a escrita menos cogente nos séculos anteriores ao período da prática comum não oferecia condições de possibilidade.

²³⁰ Estilo de música polifônica medieval em que predominam técnicas de improviso.

²³¹ A noção se refere ao período que compreende o Barroco, o Classicismo e o Romantismo na música ocidental europeia. Cf. ROSEN, C. *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York; London: W.W. Norton & Company, 1997, p. 44. Cf. KONEČNI, V. Mode and tempo in Western classical music of the common-practice era: My grandmother was largely right – but no one knows why in: *Empirical Musicology Review*. Vol. 4, No. 1, 2009. Disponível em: <https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/36604/1/EMR000064b_Konecni.pdf>. Acessado em 23/07/2017, p. 23.

O recorte estabelecido aqui diz respeito especificamente à arte. Não trata das configurações languageiras, memoráveis, religiosas ou rituais da música. Nesses casos, outras funções simbólicas entrariam em cena, em que a matéria musical se encontraria sobre outro regime de enformação. As questões específicas sobre a música há pouco consideradas devem, contudo, aguardar confirmação das pesquisas particulares, já que o método transcendental não as realiza diretamente; ele parte delas para ascender às suas condições transcendentais de possibilidade que, na perspectiva de Cassirer, compreende também evidenciar sua irreduzibilidade.

Pertinente para este trabalho é a possibilidade de considerar o conflito entre imitação e invenção operando não somente no processo histórico, mas sistematicamente em cada período e aspecto relevante em contexto artístico. O contraste entre improviso e composição musical é exemplo disso. Ainda que a inventividade do improviso ou, no caso, do executante, pareça constrangida pela maior sofisticação e complexidade da inventividade da composição, em cada caso a oposição entre imitação e invenção se atualizarão em novas questões. Para o intérprete Romântico, a invenção na interpretação não apenas permite pensá-la sem reduzi-la ao desempenho – ou *performance* – mas explicita como sua autonomia pode revelar o que há de mais genuíno na inventividade da composição. Tal arte do intérprete não pode, contudo, romper com a forma composicional. A criatividade da interpretação consiste em fazer florescer a criatividade da composição. Os motivos imitativos não são excluídos, mas assumem uma posição determinada em relação à invenção nesse caso. Retomando a colocação de Cassirer, imitação e invenção não podem ser suprimidas, mas não se trata apenas de uma diferença de acento entre elas. A infinidade de relações que este conflito pode assumir determinará ou, ao menos, contribuirá no determinar desde escolas e períodos artísticos a gêneros e estilos mais particulares.

3.3.1.3 O movimento centrípeto estético

Não se trata da predominância da invenção na arte. A invenção é sempre parte do conflito funcional em que se constitui. Ela é decisiva enquanto funtivo da

função porque justamente está ausente no mito²³². O fato do conflito na arte e na linguagem não se verificar no mito mostra que seus motivos expressivos, predominantes nessa forma simbólica, não se apresentam apenas pela intensidade resultante da predominância de sua função simbólica, mas por uma peculiaridade que somente nessa função é verificada. Na função da expressão, os processos imitativos não se determinam reciprocamente pela invenção, e são, por isso, outros e diferentes daqueles determinados por ela. Os episódios nos quais o conflito entre motivos expressivos e representativos parece suspenso quando incorporado à obra, ao ser considerado um aspecto de irreducibilidade da arte, pode camuflar a imitação na função da expressão ser outra coisa que a imitação enquanto furtiva da função estética. Essa reflexão satisfaz por outra perspectiva a condição simbólica do conflito entre imitação e invenção, segundo já afirmado na consideração de seus motivos históricos. A expressão depende de seu conflito com a representação na arte porque, sistematicamente, a imitação resultante da função da expressão no mito é distinta daquela furtiva da função estética. A irreducibilidade entre mito e arte também se evidencia por essa diferença de inflexão no movimento centrípeto de ambos. Capaz de fundir tanto as categorias de tempo e espaço como palavras e coisas, o movimento centrípeto predominantemente imitativo do mito atua diversamente do movimento centrípeto estético, no qual a invenção é centrípeta em seu conflito com a imitação e assim reciprocamente. Por isso a expressão é formativa na arte, dependente de seu material, mas cuja particularização resultante não serve à tarefa prioritariamente centrífuga da representação.

A função estética em seu movimento centrípeto promove a determinação recíproca entre imitação e invenção. A arte não consiste do que eventualmente referencia pelos motivos representativos. Nela, todo conteúdo representado se encontra já transfigurado contra a inventividade que ele apresenta e que a determina. Em outras palavras, em vez de referenciar um conteúdo, a arte o absorve por seu movimento centrípeto e o subverte segundo o regime do conflito pelo qual se configura. Não fosse assim, a representação passaria da imitação das coisas exteriores apenas para aquelas interiores ao sujeito, conforme já fora considerado há pouco. Por um lado, quando a condição simbólica do conflito entre imitação e

²³² “Embora o mito seja ficcional, é uma ficção inconsciente, não consciente. A mente primitiva não estava ciente do significado de suas próprias criações.” Cf. CASSIRER, E. *An Essay on Man*, p. 74.

invenção não é pressuposta no estudo, os juízos não serão capazes de assinalar os fenômenos estéticos na perspectiva da autonomia da arte estabelecida por Cassirer. Por outro lado, quando essa condição não se verificar no fenômeno estudado, a própria irredutibilidade da arte não estará assegurada, tratando-se, seguramente, de outra forma simbólica. Tanto em um caso como em outro será verificada a já mencionada redundância da representação. Sempre que a redundância da representação for identificada, ou a função estética não foi levada em conta, ou não é ela que estabelece o ordenamento da forma simbólica considerada. Sob outra perspectiva, o que não se está verificando dessa maneira é a também já mencionada espontaneidade *no sensível*. Aprofundar melhor essa relação oferece oportunidade para abordar um dos traços da forma característica da arte, a saber, a condição específica de sua concreção simbólica.

3.3.2 Os traços por contraste no contorno da forma espiritual da arte

Antes de se abordar alguns dos princípios da arte em *An Essay on Man*, é preciso dizer como os traços do contorno da forma espiritual serão trabalhados. Já que o capítulo sobre os motivos sistemáticos foi iniciado pela reconsideração da função segundo seus termos – função essa considerada inicialmente no capítulo dedicado aos motivos históricos –, as condições relativas ao trabalho com a forma espiritual devem ser estabelecidas, ainda que não se possa pensá-las em separado de sua relação com a função simbólica.

3.3.2.1. O contínuo e a conectividade do contorno espiritual

Conforme há pouco colocado, os princípios estéticos atualizam o princípio de irredutibilidade no “ângulo de refração²³³” específico da arte. Esse recurso é

²³³ “Aqui não estamos preocupados com a uniformidade das leis, mas com a multiformidade e diversidade de intuições. Até mesmo a arte pode ser descrita como conhecimento, mas a arte é um conhecimento de um tipo peculiar e específico. Podemos muito bem subscrever a observação de Shaftesbury de que ‘todo belo é verdade’. Mas a verdade do belo não consiste em uma descrição ou explicação teórica das coisas; consiste antes na ‘visão simpatética’ das coisas. As duas visões da verdade estão em contraste umas com as outras, mas não em conflito ou contradição. Como a arte e a ciência se movem em planos totalmente diferentes, elas não podem contradizer ou frustrar umas às outras. A interpretação conceitual da ciência não impede a interpretação intuitiva da arte. Cada uma tem sua própria perspectiva e, por assim dizer, seu próprio ângulo de refração. A psicologia da percepção sensorial nos ensinou que, sem o uso de ambos os olhos, sem uma visão

capaz de produzir resultados do mesmo tipo daqueles que o “‘índice de modalidade’ especial²³⁴” já alcançara na década de vinte, por meio da teoria modal das categorias²³⁵. Mal comparada, tal especificação pode ser considerada a causa formal de uma abertura de mundo, caso se raciocinasse pela Doutrina das Causas de Aristóteles. Em seu caráter espontâneo, é possível reinterpretar a forma do entendimento kantiano pela fenomenologia do conhecimento de Cassirer. Não mais a estrutura da consciência, mas uma lógica da diferença²³⁶ é requerida, em que a condição simbólica do contraste colabora com a condição de possibilidade de todo sentido possível.

Enquanto peculiar atualização do princípio de irreducibilidade, os princípios estéticos podem ser compreendidos enquanto traços imanentes da arte ou, melhor dizendo, imanentes ao contorno de sua forma característica. Eles representam os diversos momentos da continuidade desse contorno que se evidenciam no contraste com outro momento, presente no contorno de outra forma simbólica, justamente no ponto em que um traçado determinado se exerce na direção reciprocamente oposta. A condição contínua desse contorno sugere quantidade indeterminável de traços. Uma alegoria dessa condição pode ser pensada pelo contorno de uma ilha. Sempre que se ampliar a rugosidade de sua linha costeira, cada vez mais traços nesse contorno serão revelados.

Mas cada um desses traços não pode ser encontrado por análise. A condição simbólica orienta que eles sejam identificados por contraste. É pela conectividade entre uma forma simbólica e outra que um traço do contorno se revela. Não se deve pensar, todavia, tal conectividade de maneira estática em sentido topológico. Trata-se de uma conectividade evidenciada pela modulação entre as formas simbólicas. As formas se permutam, porque estão sempre em combate umas com as outras, recordando ser essa a condição pela qual podem ser

binocular, não haveria consciência da terceira dimensão do espaço. A profundidade da experiência humana no mesmo sentido depende do fato de sermos capazes de variar nossos modos de ver, de podermos alternar nossas visões da realidade.” Ibidem, p. 169, 170.

²³⁴ CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen: Erster Teil: Die Sprache*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923, p. 30, 31.

²³⁵ Para “teoria modal das categorias”, o item já indicado no anexo 1.f.i.2.d.

²³⁶ Uma discussão sobre isso pode ser acompanhada em anexo. Lá se discute a proposta do princípio transcendental formulada por Kant no lugar do princípio de contradição da lógica aristotélica, para os fins de seu programa. A distinção entre a concepção tradicional de lógica e a reformulação contemporânea do conceito está em nota desde o início do texto. Para “lógica da diferença”, conferir em anexo 1.f.ii.

reconhecidas. É condição fenomenológica da filosofia da cultura de Cassirer um mundo não se abrir simultaneamente por meio de duas formas; a forma simbólica é a forma característica da própria abertura de mundo. Isso obriga a conectividade entre as formas simbólicas não se dar por uma espécie de “alegoria espacial”, conforme já visto. A forma simbólica não consiste de uma “região” do mundo, mas somente se “dá” mundo por meio de uma forma simbólica característica. A conectividade entre formas simbólicas somente pode se exprimir por uma “alegoria temporal”. O modo específico de transformação de uma forma simbólica em outra é mais bem assinalado pela ideia de modulação. No caso de, por exemplo, um determinado traço ser dividido em dois, esse procedimento teórico não pode se operar por análise. São necessários traços em outras formas simbólicas que contrastem os dois novos segmentos, evidenciados pela comparação que a modulação possibilita.

Por esse raciocínio, novos traços, ou seja, novos princípios podem ser encontrados no conjunto dos membros de uma determinada forma simbólica, mas eles sempre se encontrarão sob a coordenação de sua respectiva função simbólica. O contínuo de uma forma espiritual característica tende a sempre revelar novos traços em seu contorno, conforme o contraste sistemático com outras formas simbólicas proporcionado pelas transformações históricas de cada uma delas. É nesse sentido que seu contorno apresenta transformação no processo histórico. Não é possível decidir se uma forma simbólica de fato se transforma fundamentalmente ao longo da história ou se essa não passa de uma impressão causada pela descoberta de traços insuspeitados em seu contorno. Mas essa decisão não é requisito para operar o sistema das formas simbólicas. A mudança de paradigma em uma forma simbólica pode ser entendida como a descoberta de um traço que altera a conjuntura de todo o contorno ao qual pertencia, mas que até então era compreendido sem ele.

No campo da estética, a filosofia da arte identifica novos princípios a cada época. Consoante a isso, as próprias obras de arte se transformam não apenas por meio de escolas e movimentos, períodos e estilos, mas pela compreensão que em cada época se elabora delas. Desse modo, o lema neokantiano “não há fato sem teoria” poderia se especificar na arte sob o lema “não há obra sem elaboração”, por

meio da qual a obra continua se transformando. Todavia, cada transformação deve ser encontrada no contorno da forma simbólica da arte. Esse contorno não se altera porque os traços anteriores se modificaram, nem porque alteraram sua direção ou seu sentido. Ele se modifica porque novos traços são encontrados entre aqueles já identificados, resultando a totalidade do contorno assumir uma nova configuração. É possível pensar este como processo indeterminado de totalização. Cassirer considera a forma simbólica compreensível somente nesse processo. Rupturas de paradigma nessa perspectiva são marcadas pela identificação de traços que, articulados com os anteriores, oferecem dialeticamente uma nova forma sobre o prolongamento da anterior²³⁷. Por essa razão, a diferença entre períodos artísticos pode indicar o predomínio de um dos traços da forma espiritual da arte sobre o todo de seu contorno. Ao conhecer cada período, o esteta se instrumentaliza para identificar a variedade dos traços identificados pela modulação em novas configurações fornecidas no tempo presente. Por outro lado, as vanguardas estéticas podem revelar traços nas obras do passado que, ofuscados pelo predomínio de outros, ainda não foram apreciados pela fruição nem identificados pela crítica. Essa condição será justificada mais adiante pelo princípio de inesgotabilidade, em 4.3.6.

3.3.2.2. Fenômenos de difração e refração entre formas e funções simbólicas

É a partir dos traços do contorno da forma espiritual que os princípios estéticos devem ser formulados. Espera-se do programa das formas simbólicas que sua respectiva filosofia da arte seja capaz de configurá-los para compreenderem tanto o processo histórico das artes quanto sua multiplicação em modalidades e gêneros. Tal polimorfismo não deve diluir, senão aprofundar a forma da arte. No entanto, somente por meio do método transcendental essa expectativa poderá ser verificada. Aqui é preciso, a partir das indicações de Cassirer, elaborar o mais sistematicamente possível essa hipótese para possibilitar os trabalhos seguintes. A partir do bom andamento dessa verificação, cada estética em sua respectiva

²³⁷ Assim Cassirer se apropria da noção de totalidade concreta da fenomenologia de Hegel. Cf. *Ibidem*, p. 15. Cf. CASSIRER, E. *Filosofia das formas simbólicas. Primeira parte: a linguagem*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 27, 28. Cf. discussão em anexo 1.f.i.2.d.

expressão artística deve tornar esses princípios relevantes nos conceitos que lhe são pertinentes, adaptando e colocando-os a serviço de seus problemas específicos. Os princípios estéticos nunca estão em conflito entre si, diferentemente dos furtivos da função estética. Os princípios estéticos se esclarecem e condicionam mutuamente, configurando o contínuo do contorno da forma espiritual característica na medida em que a coordenação da função estética os unifica²³⁸.

Em resumo, o princípio de irreducibilidade é atualizado na medida em que é especificado no contorno característico de uma forma espiritual. É possível, por essa razão, propor que a esse ângulo específico de refração corresponda um processo de difração, pelo qual se configuram os traços do contorno característico. Os traços, por sua vez, enquanto princípios, são coordenados pela direção espiritual específica da abertura de mundo: a função simbólica. A função coordena os princípios em uma unidade característica, cuja unidade configura o contínuo do contorno espiritual. Os traços desse contorno são identificados pelo contraste com traços relativos a outras formas simbólicas. O princípio geral de irreducibilidade, comum à toda forma simbólica, é difratado nos princípios característicos do contorno espiritual, os quais, por sua vez, são coordenados pelo específico ângulo de refração personificado pela sua função simbólica. A comunidade formada pelas formas simbólicas decorre da irreducibilidade, princípio responsável pela unidade desse sistema. Essa unidade se faz indeterminadamente múltipla no contínuo da forma simbólica, cuja caracterização específica responde à unidade de outro

²³⁸ “A extensão do ser espiritual somente pode ser identificada e determinada como resultado de acompanhá-lo em seu processo. É da natureza desse processo que o seu começo e o seu fim não apenas se partam, mas que eles pareçam lutar um com o outro – conflito esse que não é outro senão o de ato e potência, entre a mera “potencialidade” lógica de um conceito e o seu completo desenvolvimento em seus efeitos. Desse ponto de vista, a Revolução Copernicana iniciada por Kant assume um novo e mais amplo significado. Ela não se refere mais tão somente à função lógica do juízo; ao contrário, com a mesma razão e direito, ela se estende em todas as direções e em todos os princípios do traçado (Gestaltung) espiritual. A questão decisiva sempre está em saber se procuramos entender a função (Funktion) da imagem (Gebilde) ou a imagem da função, se consideramos esta ‘fundamentada’ naquela ou aquela ‘fundamentada’ nesta. Essa questão estabelece a fronteira espiritual que conecta diferentes regiões problemáticas entre si: ela representa sua unidade metodológica interna, sem nunca deixá-la colapsar em uma identidade factual. Assim, o princípio fundamental do pensamento crítico, o princípio da ‘primazia’ da função sobre a do objeto, assume uma nova figura (Gestalt) em cada região especial e exige um novo restabelecimento autônomo. Além da função do conhecimento puro, é necessário compreender a função do pensamento linguageiro, a função do pensamento mítico-religioso e a função da intuição artística, de tal modo que se revele em todos eles um traçado (Gestaltung) muito definido não somente *do* mundo, mas um traçado *para* o mundo, a fim de que um objetivo contexto significativo e uma objetiva contemplação da totalidade aconteça.” CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen: Erster Teil: Die Sprache*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923, p. 10, 11. Cf. *Filosofia das formas simbólicas. Primeira parte: a linguagem*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 21, 22.

sistema, agora particular, imanente à própria forma simbólica e expressada por sua função. É possível pensar a forma simbólica enquanto a proporção entre a unidade geral da irreduzibilidade que ela difrata e a unidade particular da função cuja refração tem por resultado a própria forma.

Cassirer frisou em citação apresentada neste capítulo as formas dos produtos culturais estarem em contraste, não em conflito. Ele parece querer evitar a interpretação de um conflito lógico entre as formas simbólicas. Elas permanecem em combate, mas não entram em contradição. Como cada forma simbólica estabelece sua lógica, não há base comum para esses diferentes sistemas entrarem em contradição. O contraste entre as formas atua de maneira determinante e espontânea. Já os funtivos da função simbólica, imitação e invenção, estão em conflito. Todavia, não se trata aqui de um conflito entre dois princípios racionais em termos tradicionais. Esses funtivos devem ser considerados pela lógica da diferença, conforme apresentada em anexo. Eles se organizam por relações de dependência, recíproca determinação e permuta, por meio das quais, na presença de um, o outro está ausente, mas determinado por essa ausência de maneira específica.

A condição simbólica da razão entre forma e direção espirituais poderia ser expressada da seguinte maneira: por meio do conflito entre imitação e invenção, a função simbólica estabelece sua direção específica e sistemática, compreendendo os motivos históricos que aprofundam a peculiaridade da forma. Por meio do contraste pelo qual os princípios se evidenciam no contínuo, a forma simbólica se transfigura através do tempo, mas sempre na direção estabelecida pelos motivos sistemáticos de sua função. No caso específico da arte, os fenômenos de difração e refração são assinalados ao se identificar o contraste de seu contorno com outras formas, desde que os princípios de sua forma simbólica se encontrem sistematizados pela função estética. Como resultado, as situações de mais evidente contraste são em primeiro lugar selecionadas enquanto princípios da arte no respectivo capítulo de *An Essay on Man*.

3.3.3. Princípio do processo contínuo de concreção

O processo contínuo de concreção já fora indicado há pouco em pelo menos duas oportunidades. Ele foi sugerido entre as condições que excluem a redundância da representação e uma das consequências da espontaneidade *no* sensível. Antes disso, o estado de conflito entre os funtivos da função estética foi relacionado a esse processo. Mas a definição geral de concreção simbólica, sem relacioná-la com qualquer forma simbólica particular, é estabelecida como passo para a formulação do conceito de função simbólica no anexo deste trabalho. Progressivamente o raciocínio avançou pelas definições de enformação simbólica e pregnância simbólica, até chegar à conceituação da função²³⁹. Desses quatro conceitos, é no conceito de pregnância simbólica que Cassirer reformula mais especificamente a espontaneidade kantiana²⁴⁰. A estratégia assumida no anexo procurou sempre se conduzir pelo pressuposto da espontaneidade²⁴¹, mas priorizou explicar as condições de sua diversificação nas formas simbólicas. A espontaneidade peculiar a cada forma simbólica certamente é assinalada pela função simbólica. Cada função pode ser considerada uma das formas possíveis em que a pregnância simbólica se estabelece. Mas se a pregnância simbólica atualiza a espontaneidade do espírito em termos cassirerianos, a concreção simbólica atualiza a relação entre matéria e forma que o próprio Kant, por sua vez, já havia tomado de Aristóteles e reformulado em termos transcendentais. Como Cassirer recupera sua noção de concreção para especificar um dos traços da arte, vale a pena retomar sumariamente a explicação de concreção simbólica e seu papel entre os outros conceitos do sistema para então abordar o contínuo processo de concreção como princípio da arte.

3.3.3.1. Concreção, pregnância, mediação, enformação e funções simbólicas

Concreção, pregnância, mediação, enformação e função não são conceitos absolutamente distinguidos no sistema das formas simbólicas. Eles

²³⁹ No anexo, respectivamente em 1.f.i.1.c., 1.f.i.1.d e 1.f.i.2.c.

²⁴⁰ Cf. PORTA, M. A. G. *Estudos Neokantianos*. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 64, 65.

²⁴¹ Foi por essa razão que o anexo apresenta o funcionamento do sistema das formas simbólicas desde a reflexão kantiana sobre a relação entre matéria e forma. Cf. no anexo 1.d.iii.

indicam aspectos e momentos do processo simbólico, mas podem, a rigor, ser integrados pelo conceito de função. Cada um tem, entretanto, melhor condição para explicar diferentes momentos do processo de simbolização²⁴². A ordem proposta nesse parágrafo compreende o conceito de função como feixe que parte de suas propriedades mais genéricas até sua especificação em cada forma simbólica.

Definida conjuntivamente, função representa a relação entre dois conjuntos segundo algumas condições determinadas. Conforme a epistemologia que o utiliza, os conjuntos assumem papéis determinados. Algumas epistemologias realistas compreendem essa relação entre entidades empíricas ou sensíveis e sua função é descrever fenômenos de interação, ou causalidade, assim por diante. Outras epistemologias atribuem papel maior à racionalidade, sejam elas realistas ou idealistas. Então, um dos conjuntos relacionados pode ser a razão, e a função se determina entre entes observacionais e entes teóricos. Kant não se utilizou desse conceito, mas se o tivesse feito, é provável que recolhesse para a esfera da consciência ambos os conjuntos da função em seu programa crítico.

O objetivo de partir da relação entre matéria e forma foi colocar em novo patamar a discussão com o empirismo sem com isso tomar partido da especulação. Kant pretendia antes de tudo partir da necessidade da matéria ser constituída por uma forma, trocando nessa relação “forma” por entendimento e “matéria” por sensibilidade. Não foram poucos os autores que consideraram problemático a matéria do sensível indicar um conteúdo fora da consciência que somente podia ser acessado por meio da representação, ainda que esse conteúdo não fosse compreendido enquanto coisa-em-si. O neokantismo também parte dessa crítica, e propõe como superação desse dualismo kantiano recusar uma realidade que não seja estruturada pelo conhecimento. Em verdade, uma realidade que não é produto dessa estruturação termina por ser mais especulativa que qualquer proposta elaborada por pelo idealismo.

²⁴² O processo de simbolização em Cassirer pode ser entendido como a atualização do processo de objetivação neokantiano da Escola de Marburgo. Por essa razão, ele usa com frequência o conceito de objetivação, entendendo-o como resultado de toda simbolização. Se o lema da Escola de Marburgo é “não há fato sem teoria”, para Cassirer poderia ser “não há realidade que não seja simbólica”. Somente através do processo de simbolização os objetos são possíveis, são sempre relativos a um mundo e podem ser reconhecidos porque a totalidade de seus aspectos se modula em cada abertura de mundo. Para processo de objetivação, ver anexo 1.f.i.2.a.

É nesse sentido que Cassirer retoma a relação entre matéria e forma. Ambos são conceitos e entidades culturais. Por isso a função para ele se dá sempre entre essas entidades, cujo papel não é mais conectar a razão com os conteúdos sensíveis, mas assinalar precisamente “sentidos” por meio do contraste. A relação entre matéria e forma passa a ser uma relação de concreção capaz de identificar em cada caso uma força formadora e uma potência disponível à materialização, em um sentido evidentemente *a priori*. A oposição kantiana entre sensibilidade e entendimento é apenas uma possibilidade de concreção entre outras. Em sua máxima abstração, o simbólico opera por um ato criativo e uma potência que a ele se oferece. Na linguagem, a relação entre forma e matéria pode ser compreendida como a relação entre significante e significado²⁴³. De qualquer forma, a concreção simbólica compreende a relação básica de matéria e forma simplesmente por estender o simbólico a tudo. A relação simbólica é, portanto, concreta. O simbólico não se opõe ao concreto, senão que é o próprio concreto, porque a tudo reúne. O problema aqui é o fato de não necessariamente o ato formativo ser o mesmo que a forma e a potência materiável ser o mesmo que a matéria. Nas várias possibilidades da condição simbólica, a espontaneidade não pode estar confinada em um dos furtivos da função, mas pertencer à relação integralmente. Isso exige assinalar a espontaneidade *no* sensível, e na fenomenologia do conhecimento de Cassirer essa tarefa é da arte por excelência.

Não pode mais haver, portanto, entes sensíveis que se unam a entes racionais ou por eles são ordenados *a posteriori*. Mas também não basta conceber ordenamento *a priori* apenas enquanto ato da razão. É preciso agora que todo sentido seja compreendido enquanto unidade indissolúvel e complexa, em que toda experiência sensível já se constitui “pregnante” de um significado não intuitivo, encontrando-se, por isso, tal experiência sempre já representada de forma imediatamente concreta. Tratada dessa maneira, a espontaneidade não depende necessariamente da “estrutura” da consciência para ser concebida. Ela está presente tanto nas próprias coisas quanto em suas representações, porque ambas passam a ser fenomenologicamente o mesmo. A noção de pregnância simbólica tem

²⁴³ Não se ignora aqui a maneira como Hjelmslev desenvolveu essa perspectiva, mas sem romper com a formulação inicial de Saussure.

por objetivo determinar a condição espontânea do fenômeno em seus termos mais básicos.

A fim de não ser mal interpretado enquanto solipsismo, o processo simbólico é descrito por Cassirer sempre como um processo de mediação. A mediação entre compreensão e mundo sempre é posta em relevo na simbolização. Mas ela não deixa de ser espontânea. A mediação simbólica não retrocede a uma dualidade epistemológica. Ao contrário disso, afirmar que todo fenômeno é uma mediação simbólica é o mesmo que dizer que todo fenômeno é mediado pelo símbolo. Frente a isso, cabe perguntar de que forma acontece essa mediação e o que é mediado por ela.

A forma e os termos da mediação simbólica são respondidos pela enformação e pela função simbólica. A enformação simbólica retoma o quesito de não haver mundo ou realidade que não seja enformado pelo processo simbólico. Tal enformação somente pode ser identificada pela sua peculiaridade. A forma de um produto cultural é sempre uma forma peculiar, característica. A enformação consiste dessa peculiaridade, o que implica todo ente consistir da forma característica do mundo que o enforma. A espontaneidade é considerada pela enformação simbólica em sua complexidade, na qual coincidem constituir e caracterizar. No sistema das formas simbólicas, a espontaneidade somente pode dar-se em uma diversidade de mundos. Um mundo de conhecimento, um mundo que possa ser conhecido, somente é possível sob a condição da diversidade.

Caracterizando cada mediação de uma maneira única, a lei imanente à forma simbólica é expressada pelo conceito de função simbólica. A função simbólica não apenas particulariza os termos da concreção, mas particulariza todos os entes de uma determinada abertura de mundo, ao mesmo tempo em que os constitui por uma rede de relações recíprocas. Tudo em uma forma simbólica é constituído pela mediação, ou seja, é constituído por uma relação, e a especificidade dessa relação é conceituada pela função simbólica.

3.3.3.2. Um processo ininterrupto

Se a função especifica a maneira pela qual os termos da concreção se relacionam, a condição “contínua” da concreção, assim adjetivada por Cassirer, na função estética deve indicar essa maneira específica. A caracterização da concreção é proposta por Cassirer no raciocínio em que apresenta outros princípios da arte. Tomados enquanto contorno da forma característica, não é de espantar estarem encadeados tão proximamente nesse raciocínio. Em última análise, eles se encontram no contínuo da forma. O que os ilumina de modo aparentemente discreto são os contrastes com outras formas. Cassirer está em particular opondo as formas da linguagem e da ciência à forma simbólica da arte, quando afirma que “linguagem e ciência dependem de um mesmo processo de abstração;” ao passo que “a arte pode ser descrita como um processo contínuo (*continuous*) de concreção²⁴⁴”.

Em Cassirer, “concreção” foi um conceito utilizado contra a possibilidade de abstrair, ou seja, de separar percepção sensível e entes puramente racionais, procurando uma maneira lógica de expressar essa impossibilidade. Isso não quer dizer que a abstração não exista; ela apenas não se atesta em termos metafísicos. Em outras palavras, isso quer dizer que não há abstrações *do* mundo ou que existam *fora* do mundo, mas que há mundos que operam por abstração e outros não. A abstração também é imanente à forma simbólica e constituída pela mediação simbólica. A abstração aqui é considerada nos entes de uma abertura de mundo, impressa em seus produtos. Como as formas simbólicas da linguagem e da ciência não estão em foco, o contraste específico é assinalado em sua relevância para a arte.

Dado que a linguagem, ciência e arte se constituem pela concreção simbólica, o processo contínuo de concreção não pode ser o mesmo conceito que concreção simbólica. Ele certamente deve indicar uma diferença na concreção da arte, já caracterizado na função estética. Mas como ele representa um traço no contorno da forma, ele vai impresso nos produtos da arte. Deve-se perguntar a partir disso qual o contraste específico entre essas formas.

²⁴⁴ CASSIRER, E. *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 143.

Não se trata apenas do contraste entre abstrato e concreto. O contraste recai sobre seus processos, que vão qualificados. Em oposição ao processo de abstração, o processo de concreção é contínuo. O oposto de “contínuo” não vai assinalado. Não se sabe se “contínuo” se opõe à meramente “descontínuo” ou especificamente “discreto”. No último caso, a discriminação em oposição à continuidade resultaria necessariamente em abstrações. Discriminar implicaria abstrair para as formas simbólicas que contrastam com a arte. Essa maneira de ver aproxima a continuidade da concreção à continuidade do próprio contorno espiritual. Acredito, todavia, haver outra maneira mais oportuna de interpretar o adjetivo “contínuo”. No lugar de uma alegoria espacial, Cassirer vincula a continuidade ao tempo, adjetivando não diretamente a concreção, mas o seu processo. Além desse motivo, a relação com os outros princípios indicados por Cassirer parece corroborar nesse sentido. Considerando a relação de unidade e consequência entre eles, eu proponho a hipótese de que o processo de concreção na arte, em sentido temporal, seja ininterrupto. Desse modo, a continuidade qualifica a concreção estética como processo sem interrupção. Resta saber por qual razão a concreção se comporta dessa maneira e quais as consequências desse comportamento específico. Procurarei desenvolver essas questões e corroborar essa hipótese nos passos e princípios seguintes.

Em oposição ao processo ininterrupto da concreção nos produtos da arte, os produtos da linguagem e da ciência partilham a semelhança de se constituírem por processos que encontram culminância, fim, *télos*. Os fúntivos da linguagem conforme já mencionados tem um fim claro na designação. O significante pode ser compreendido como a reunião das condições de possibilidade de enformar o significado, embora somente nesse significado as relações significantes possam ser pensadas. A concreção simbólica não permite essa separação, mas, na unidade concreta dos produtos da linguagem, os termos da concreção são constituídos pela função da representação na direção da abstração. Essa é uma das condições necessárias para a linguagem designar. Justamente fins desse tipo o processo contínuo de concreção exclui nos produtos da arte. O processo estético não encontra nenhuma culminância. O conflito percorrido entre direções imitativas e inventivas é sempre reiterado. Ele não visa se pacificar ou qualquer tipo de

conclusão, mas se perpetuar, dado que sua concreção somente existe caso seu processo seja contínuo.

3.3.3.3. A redundância da representação

É possível propor que a redundância da representação recusada pelo conflito entre imitação e invenção tenha por condição o caráter ininterrupto do processo de concreção. A arte nunca culmina nem na representação nem na expressão. Não se pretende afirmar com isso que a arte não alcance nenhum desses polos. Não se trata de uma incapacidade da arte. Diferentemente disso, a arte os recusa, resistindo encerrar o tráfego de seu percurso em uma dessas direções. Ao negar seus predomínios, pode parecer, conforme a perspectiva considerada, que a arte harmonize esses polos. Mas ela permanece em estado contínuo de resistência. Os furtivos de sua função se encontram em constante conflito. Onde quer que os motivos representativos aparentem predominar, é a resistência da invenção que os determina, assim como o contrário também é verdadeiro, e sempre nas mais diferentes proporções de um para outro. O abstracionismo da pintura também é enformado pela função estética. Mesmo sem qualquer paisagem ou pessoa representada, é a representatividade do movimento, da pincelada, das proporções que resistem na medida em que determinam a predominância da expressão²⁴⁵ “abstrata”. Nesse caso, não é relevante esteticamente considerar um período artístico pela função do significado puro, mas

²⁴⁵ “Expressivo” aqui foi tomado apenas enquanto “não representativo”. Entretanto, Cassirer frequentemente relaciona a expressividade à emotividade, principalmente quando ela não vem em função com a representação. Nesse caso, Cassirer diz: “Neste mundo todos os nossos sentimentos passam por uma espécie de transubstanciação em relação à sua essência e seu caráter. As próprias paixões são liberadas de seu fardo material. Nós sentimos sua forma e sua vida, mas não seu estorvo. A calma da obra de arte é, paradoxalmente, uma calma dinâmica, não uma estática. A arte nos dá os movimentos da alma humana em toda a sua profundidade e variedade. Mas a forma, a métrica do ritmo e do movimento não é comparável a nenhum estado de emoção. O que sentimos na arte não é uma qualidade emocional simples ou única. É o processo dinâmico da própria vida - a contínua oscilação entre os pólos opostos, entre a alegria e a dor, a esperança e o medo, a exultação e o desespero. Dar forma estética às nossas paixões é transformá-las em um estado livre e ativo. No trabalho do artista, o poder da paixão foi transformado em poder formativo.” Ibidem, p. 148, 149. Em razão disso, a própria estrutura da arte é mais bem representada da expressividade da pintura abstrata, revelando com isso também o aspecto formativo da receptividade afetiva.

precisar a proporção específica do conflito entre imitação e invenção que ele atualiza²⁴⁶.

A redundância da representação pode também ser pensada como atualização do juízo reflexivo estético kantiano²⁴⁷ quando reformulado pela forma simbólica da arte. Em Kant, a indicação da lei de um juízo determinante representa o final de um processo que o juízo reflexivo não possui. Tanto a ausência de um conceito, relativa às categorias de quantidade e modalidade, quanto a da representação seja de um fim seja de um interesse, relativa às categorias de qualidade e relação, podem ser consideradas interpretações kantianas do processo contínuo de concreção. Não se trata do conceito ser inalcançável para a arte; é a arte que se faz capaz de produzir conhecimento independentemente de conceitos. Em outras palavras, a força estética não se detém pela finalidade conceitual. Conceituar não é tarefa da arte porque seus produtos se comportam como se mantivessem o movimento de sua construção. Por essa razão pode haver representações na arte, mas sem que estas a esgotem. Pode haver até mesmo conceitos, mas eles não comportam o estético; estes, ao contrário, são estetizados por ele. Já na filosofia crítica kantiana, a faculdade da imaginação põe o entendimento ao seu serviço. Aqui, isso não significa a precariedade do entendimento, senão o entendimento quando, conservado em suas máximas possibilidades, é transbordado pela atividade contínua da imaginação. Conceitos e representações são operados pela arte juntamente a outros fenômenos, mas não são capazes de cobrir toda a extensão do incessante conflito entre imitação e invenção.

Kant viu nisso apenas a ausência de um conceito, mas porque considerou o estético pelos juízos determinantes da ciência. O que não podia aferir é a condição do produto cultural da arte ser incompreensível segundo os parâmetros do produto cultural da ciência. A força deste último reside na capacidade de compreender o primeiro não à luz de seus parâmetros, mas em sua diferença. Dito de outra forma,

²⁴⁶ O contínuo processo de concreção, expresso no conflito incessante entre imitação e invenção, explica porque “uma distinção nítida entre o objetivo e o subjetivo, o representativo e as artes expressivas é, portanto, difícil de manter. O friso do Partenon ou uma missa de Bach, a ‘Capela Sistina’ de Michelangelo ou um poema de Leopardi, uma sonata de Beethoven ou um romance de Dostoiévski não são nem meramente representativos nem meramente expressivos. Eles são simbólicos em um sentido novo e mais profundo.”
Ibidem, p. 146.

²⁴⁷ Cf. Anexo, 3.3.13.

tal capacidade consiste em capturar diferenças específicas, inclusive deles, ainda que muitas vezes não o façam. A captura da diferença formula o mundo enquanto um fenômeno em constante escape, compreendido de modo sempre precário e aproximativo, mensurado na finalidade da fórmula. Mas justamente essa forma de constituir o mundo é o que possibilita a ciência e todas as suas realizações. Uma epistemologia orientada pela filosofia da cultura visa garantir o uso dessa capacidade²⁴⁸. Dela a estética se utilizará enquanto área do estudo científico da arte. A filosofia da cultura deve fornecer uma epistemologia que previna falsos problemas oriundos da confusão de não distinguir as fórmulas abstratas concluídas pela estética das formas em contínuo movimento da arte que aquela é capaz de descrever.

A fórmula científica não pode comportar, sem mais, o belo formativo segundo seus termos, porque enquanto aquela se constitui por um processo que alcança seu objetivo, esta se constitui pelo objetivo de manter o seu processo. Dessa inversão de direções resulta que, enquanto o produto cultural das ciências se dirige à produção de fórmulas que abarquem o maior número de casos sob o menor número de leis, a respeito da forma da arte deve estar atenta antes de tudo em condicionar suas variáveis para que cada singular expresse suas leis particulares de maneira não casual²⁴⁹. Portanto, no caso da estética, suas fórmulas serão mais adequadas quanto mais variáveis forem capazes de articular, e não o contrário. Mais adiante se verá que tal condição é adequada ao princípio de inesgotabilidade, sendo este reciprocamente condicionado pelo processo contínuo de concreção.

Por essa razão, o princípio do processo contínuo de concreção é a primeira condição sobre a qual a estética deve estar atenta. Não importa quais leis

²⁴⁸ Cf. em anexo 1., 1.b., 1.e. e ss.

²⁴⁹ “De um ponto de vista meramente teórico, podemos concordar com as palavras de Kant de que a matemática é o ‘orgulho da razão humana’. Mas, por esse triunfo da razão científica, temos que pagar um preço muito alto. A ciência significa abstração e a abstração é sempre um empobrecimento da realidade. As formas das coisas, como são descritas nos conceitos científicos, tendem cada vez mais a tornarem-se meras fórmulas. Essas fórmulas são de uma simplicidade surpreendente. Uma fórmula única, como a lei newtoniana da gravitação, parece compreender e explicar toda a estrutura do nosso universo material. Parece que a realidade não era apenas acessível às nossas abstrações científicas, mas esgotável por elas. Mas assim que nos aproximamos do campo da arte, isso se mostra uma ilusão. Pois os aspectos das coisas são inumeráveis e variam de um momento para outro. Qualquer tentativa de compreendê-los dentro de uma fórmula simples seria em vão. Heráclito dizendo que o sol é novo todos os dias é verdadeiro para o sol do artista, se não para o sol do cientista. Quando o cientista descreve um objeto, ele o caracteriza por um conjunto de números, por suas constantes físicas e químicas. A arte não tem apenas um objetivo diferente, mas um objeto diferente.” Cf. *Ibidem*, p. 144.

vigorem em uma obra em particular – se a seção áurea em uma pintura renascentista ou o *semissimbolismo* em uma narrativa fílmica –, elas devem se revelar condicionadas por esse princípio. Kant ignora essa condição por identificar a espontaneidade nos juízos determinantes apenas. Ao não transformar os motivos imitativos pelos inventivos na função estética, ainda que não recaia em uma teoria clássica da imitação, os motivos representativos sempre resultam alheios ao fenômeno artístico²⁵⁰.

Outra consequência da inversão de direção desse traço estético com relação ao da ciência, o processo de concreção não apenas se torna contínuo na arte, senão que tende a se intensificar. Dito em outras palavras, é possível propor como consequência da não interrupção do processo de concreção a resistência à corrupção de seu estado contínuo de movimento. Tal condição costuma ser confundida com um de seus eventuais efeitos: a emoção²⁵¹. A emoção chegou até mesmo a ser considerada ora objetivo ora causa do fenômeno artístico. A dificuldade dessas hipóteses reside no fato de as emoções não serem restritas à arte. Ainda que seja modificada esteticamente, não o é por sua própria força, e a proposta de dedicar um domínio específico das emoções à arte, como se fez com o prazer, carrega consigo as mesmas dificuldades²⁵². Embora as emoções, que frequentemente acompanham a vivência estética, possam ocorrer como efeito da

²⁵⁰ “Como podemos melhorar nosso modelo sem desfigurá-lo? Como podemos transcender a realidade das coisas sem transgredir as leis da verdade? Do ponto de vista dessa teoria, a poesia e a arte em geral nunca podem ser uma falsidade agradável.” Cf. *Ibidem*, p. 139.

²⁵¹ “A tentativa de caracterizar uma obra de arte por alguma característica emocional particular deve, portanto, inevitavelmente falhar em lhe fazer justiça. Se o que a arte tenta expressar não é um estado especial, mas o processo muito dinâmico de nossa vida interior, então qualquer qualificação desse tipo dificilmente poderia ser mais do que negligente e superficial. A arte deve sempre nos dar movimento (*motion*) ao invés de mera emoção (*emotion*).” *Ibidem*, p. 149.

²⁵² “A extrema simplicidade desta solução parece recomendá-la. Por outro lado, todas as teorias do hedonismo estético têm os defeitos de suas qualidades. Elas começam com a afirmação de um fato óbvio, simples e inegável; mas depois dos primeiros poucos passos elas ficam aquém do seu propósito e chegam subitamente a um impasse. O prazer é um dado imediato de nossa experiência. Mas quando tomado como um princípio psicológico, seu significado se torna vago e ambíguo ao extremo. O termo se estende a um campo tão amplo que abrange os fenômenos mais diversos e heterogêneos. É sempre tentador introduzir um termo geral suficientemente amplo para incluir as referências mais díspares. Contudo, se nos rendermos a essa tentação, corremos o risco de perder de vista diferenças significativas e importantes. Os sistemas de hedonismo ético e estético sempre tenderam a obliterar essas diferenças específicas. Kant enfatiza esse ponto em uma observação característica na *Crítica da Razão Prática*. Se a determinação de nossa vontade, ele diz, repousa sobre o sentimento de amabilidade ou desagradabilidade que esperamos de qualquer ocasião, então não faz diferença para nós por quais tipos de ideias devemos ser afetados. Relevante para a nossa escolha passa a ser apenas o quão grande, por quanto tempo, o quão facilmente pode ser obtido, e quantas vezes repetida pode ser esta agradabilidade.” *Ibidem*, p. 158, 159.

intensificação enquanto consequência do contínuo processo de concreção, nem sempre isso se dá dessa forma. Por essa razão, tomar o traço de intensificação por ele mesmo distingue melhor o que concerne ao contorno espiritual da arte.

3.3.4. Princípio de intensificação da realidade

Conforme há pouco mencionado, não há realidade que não seja simbólica, mas a realidade estética se configura em um processo de intensificação contínua. Trata-se de uma condição do princípio do processo contínuo de concreção que ela não alcance uma estabilidade semelhante àquela do processo de abstração. Ao contrário do caráter conclusivo deste último, a realidade aberta pela forma simbólica da arte se desestabilizaria caso não se intensificasse continuamente. Mais diretamente do que isso, sua estabilidade nada mais é do que a própria continuidade dessa intensificação, condição esta determinada – vale frisar mais uma vez – pelo seu respectivo processo de concreção.

A continuidade tem a intensificação como consequência, justamente porque consiste de tensões que não podem ser diluídas nem solucionadas. A tensão entre imitação e invenção compreende esse conflito na própria função estética. Contudo, ele pode ser também assinalado em momentos relevantes do contorno espiritual. Importa agora salientar que, em razão de essas tensões não admitirem distensão de nenhum tipo, a intensificação, por nunca alcançar termo, progride indeterminadamente como consequência do princípio anterior. Compreendo como conclusão obrigatória, portanto, que, nesse caso, tensão contínua implique intensificação contínua, evidenciando, desse modo, aquela outra forma de continuidade: a continuidade do contorno espiritual característico da forma simbólica. Na forma simbólica da arte, a continuidade de seu contorno somente existe em um processo contínuo de intensificação. Se a intensificação se arrefecer, a função estética cede sua atuação para outra função. Por causa disso, não são pelas emoções casualmente provocadas pela arte, nem pelos conteúdos eventualmente

por ela enunciados, que a medida de sua fruição é revelada²⁵³. Tal medida é revelada pelo seu grau de intensificação contínua²⁵⁴.

As emoções não são indicadores dessa medida. Na arte, tomada por essa perspectiva, a emoção é subjetiva, particular e não necessária. A objetivação artística não concerne de emotividade porque a emoção não integra nenhum momento formativo de seu processo. Todavia, embora ela não concirna à objetivação, nada impede que participe do processo. Isso quer dizer que, em vez de integrá-lo, ela sempre e tão somente deriva dele. É possível se emocionar em cada caso por tonalidades diferentes, e reagir a ele de maneiras diferentes, enquanto o processo de objetivação permanecerá o mesmo. Isso não quer dizer que as emoções devam ser excluídas da experiência, mas que são moduladas pelo princípio de intensificação, e não a intensificação, modulada por elas²⁵⁵. Ao atualizar o processo de concreção contínua em um “feito definido²⁵⁶”, justamente essa forma em sua peculiaridade é intensificada. As emoções acompanham essa intensificação conforme correspondem a sua forma, de maneira mais ou menos aproximada; mas, se não correspondem, rompem o próprio processo. Nesse caso, os afetos se transformam em reações a estímulos muito diferentes da vivência estética. Mesmo a obra presente não se tratará mais de arte, senão de um ente constituído por outra abertura de mundo. Portanto, não se trata das emoções do espectador provocadas

²⁵³ Alguns comentadores reduziram a intensificação em Cassirer ao eventual efeito da emoção. É o caso de Merquior, já citado nesse trabalho. Mas a emoção vivenciada perante uma obra pode não provir da intensificação. Nesse caso, se surgida de alguma representação não enformada pelo processo contínuo de concreção, ela não se encontrará convertida na imitação determinada pela oposição com a invenção. Tomada em si mesma, ou enquanto integralidade de seus funtivos, a representação é propriamente linguageira, não estética. Mas ainda que emoções intensificadas protagonizem o processo de objetivação, bem mais um processo de infecção do que de confecção será vivenciado. O momento propriamente formativo não pode ser abarcado prioritariamente pelo aspecto reativo da emoção. “Tolstoi vê na arte uma fonte de infecção. ‘A infecção’, diz ele, ‘não se resume apenas a um sinal de arte, senão que o grau de infecciosidade representa a única medida de excelência na arte’. Mas a falha nessa teoria é óbvia. Tolstoi suprime um momento fundamental da arte, o momento da forma.” Cf. *ibidem*, p. 147.

²⁵⁴ “O poeta que representa uma paixão não nos infecta com essa paixão (...). Transmite uma consciência das coisas humanas e dos destinos humanos, da grandeza e miséria humanas, em comparação com as quais nossa existência ordinária parece pobre e trivial. Todos nós sentimos, turva e vagamente, as infinitas potencialidades da vida, que aguardam silenciosamente o momento em que devem ser transferidas da dormência para a luz clara e intensa da consciência. Não é o grau de infecção, mas o grau de intensificação e iluminação que é a medida da excelência da arte.” *Ibidem*, p. 147, 148.

²⁵⁵ “Mesmo na poesia lírica, a emoção não é a única e decisiva característica. (...) O poeta lírico não é apenas um homem que se satisfaz com a ostentação de sentimentos. Ser balançado pela emoção somente é sentimentalismo, não arte. Um artista que é absorvido não na contemplação e criação de formas, mas sim em seu próprio prazer ou em seu gozo da ‘alegria da tristeza’, torna-se um sentimentalista.” *Ibidem*, p. 142.

²⁵⁶ “definite shape”, *ibidem*, p. 143. Esse tópico será recuperado e aprofundado no princípio de corporificação.

por um estímulo externo, senão das emoções, em um primeiro momento, simpáticas ao contínuo processo de intensificação, mas, em última análise, trata-se do que a concreção move *na* obra. Não se pode esquecer que a intensificação mina da infinita tensão entre imitação e invenção, e reações emocionais a essa força são inevitáveis, embora a reação por si só não seja capaz de compreender o processo que lhe gerou. Como revela seu próprio nome, muito diferente de abarcar, pode tão somente reagir a ele. Também nesse sentido eu entendo Cassirer afirmar não ser “o grau de infecção, mas o grau de intensificação e iluminação que é a medida da excelência da arte”. A intensificação compreende a emoção pela totalidade do movimento da obra, movimento este que não admite parcialidades emocionais.

3.3.4.1. A função entre totalidade e tonalidade afetiva

Modulada pela intensificação, a emoção estética diverge de outras formas pelo menos em dois aspectos consequentes. Segundo Cassirer, na arte “vivemos através de todas as nossas paixões sentindo sua extensão total em sua maior tensão ²⁵⁷”. Em outras palavras, na arte as emoções somente comparecem em sua totalidade, cuja tensão em seu estado máximo Cassirer identifica pela força de seus contrastes, o que pode ser compreendido pela tonalidade produzida pela relação recíproca das emoções.

Em primeiro lugar, as emoções são tomadas em toda a sua extensão. Em vez de uma em particular ofuscar as outras, todas as emoções estarão presentes, mas moduladas pela tonalidade de uma delas. A noção de tonalidade é requerida, já no primeiro aspecto, ao se considerar as emoções em sua totalidade interativa não referencial. Acredito ser esse o primeiro passo para compreender de que maneira na arte “não vivemos mais na realidade imediata das coisas, mas em um mundo de

²⁵⁷ “Pela poesia trágica, a alma adquire uma nova atitude em relação às suas emoções. A alma experimenta as emoções de piedade e medo, mas ao invés de ser perturbada e inquietada por elas, é levada a um estado de descanso e paz. (...) Vivemos através de todas as nossas paixões sentindo sua extensão total em sua maior tensão. Mas o que deixamos para trás quando ultrapassamos o limiar da arte é a pressão dura, a compulsão de nossas emoções. O poeta trágico não é o escravo, mas o mestre de suas emoções; e ele é capaz de transferir esse domínio para os espectadores. Em seu trabalho, não somos influenciados e levados pelas nossas emoções. A liberdade estética não é a ausência de paixões, nem a apatia estóica, mas o contrário. Isso significa que nossa vida emocional adquire sua maior força e que, nessa mesma força, ela muda de forma. Pois aqui não vivemos mais na realidade imediata das coisas, mas em um mundo de formas sensuais puras.” Ibidem, p. 148, 149.

formas sensuais puras²⁵⁸". Em sentido reverso, não apenas a gama total das emoções participa integralmente do processo, mas a tonalidade emocional moduladora depende dessa totalidade para atuar. Sem um todo complexo no qual existe ao se exercer enquanto tom, apenas restaria a simplicidade substancial da cor, e não a dinâmica formal da tonalidade. De certo modo, isso é um harmônico da força da unidade da própria obra de arte, que mais adiante será considerada. A obra modula todas as suas forças segundo a particularidade de sua unidade, e não segundo partes unitárias e seus critérios. Com toda energia da arte empregada em modular o conjunto que lhe constitui e significa, não se dirigindo, por isso, a um objeto alheio à relação estética, a emoção não padece do fardo do objeto referenciado, mas, ao contrário, se anima pela força recíproca das emoções que a arte vivifica. Logo mais, tal estado de coisas poderá ser compreendido como corolário de outros traços do contorno espiritual, em particular por condicionar as emoções segundo os regimes estéticos de condensação e concentração. A continuidade entre os traços do contorno espiritual parece colocar a inesgotabilidade, a pureza formal e a corporificação igualmente como condições desse estado.

Em segundo lugar, a intensificação contínua preserva os termos da extensão emocional em sua mais alta tensão. Portanto, a tensão é sentida em seu mais alto grau por meio da escala total das emoções humanas, e não por meio de somente uma delas²⁵⁹. Além de a intensificação da realidade ser progressiva, em cada momento de sua progressão ela se mantém em máxima tensão. Isso não é surpreendente em um estado progressivo de intensificação, mas não deixa evidente por que necessita de toda gama das emoções para ser dessa maneira. A meu ver, conforme citado de Cassirer há pouco, a elucidação desse raciocínio se dá admitindo a oposição entre o fardo emocional e a forma da emoção estética, esta última identificada pelo seu contínuo estado de intensificação. Sabemos isso acontecer porque a emoção não encontra seu termo, consoante ao processo estético que não encontra seu fim. Aquilo que lhe mobiliza continua em jogo na

²⁵⁸ Isso será retomado e aprofundado pelo princípio das formas puras, mas a partir de outro momento do processo de objetivação estética.

²⁵⁹ "Todos esses contrastes devem estar presentes e devem ser sentidos em toda a sua força. Em nossa experiência estética, eles se fundem em um todo indivisível. O que ouvimos é toda a escala das emoções humanas, da mais baixa a mais alta nota; é o movimento e a vibração de todo o nosso ser." *Ibidem*, p. 150.

função estética. Caso a emoção se destine a um objeto, ainda que parta da fruição, outro mundo já se abriu nessa destinação. A intensidade da arte pode ter servido de estopim, mas fenomenologicamente ela já fora abandonada por um chamado memorial, político ou investigativo, e cada tomada de consciência move seus afetos correspondentes. Nessa comparação, o fardo relativo a cada tomada de consciência frequentemente é mais pesado que a emoção estética, mas não mais intenso.

É possível concluir a partir do que foi dito que, esteticamente, a intensidade se opõe ao fardo emocional. Se ela é contínua, seu movimento somente pode ser mantido evitando que se encerre em uma emoção particular. Nesse caso, a emoção pode aumentar seu fardo, e alimentar outras formas de movimento, mas não compreenderá o movimento em si, pois o aumento do fardo fixa em vez de mover um determinado sentimento. Caso fosse movido, esse sentimento tenderia a se transformar e poderia se perder, o que não ocorre se o fardo emocional aumentar. Em comparação à emoção estética, sentimentos de outras formas parecem corresponder quantidade de peso à fixação de sua qualidade. A emoção em sentido psicológico é assinalada por uma cadeia de entes diversos, entre eles acontecimentos, afetos, memória, sentimentos reiterados e ações resultantes. A emoção pode ser compreendida enquanto resultante do movimento *entre* eles; mas não se configurará enquanto movimento *em* um deles. Fora da arte, ela é centrífuga, não centrípeta, e assim precisa ser uma existência encadeada. Os termos da cadeia se afetam e padecem uns dos outros, sem a necessidade do saldo dessas reações ser compreendido sob um feitiço definido. Por sua vez, na arte a emoção é o resultado do peculiar movimento estético, e ela própria não poderia se mover para além dele. O movimento somente ressoa na totalidade, sem movê-la desde fora ou ser movido dela para outro contexto. Eles não se afetam reciprocamente porque são, segundo essa perspectiva, o mesmo. Como será novamente colocado mais a diante no princípio de corporificação, o movimento é da arte.

A emoção estética assim se comporta justamente em oposição ao fardo de outras formas. O fardo necessita da parcialidade emocional. Por oposição, a intensidade necessita da totalidade. A fim de manter seu processo contínuo de intensificação, o movimento estético depende da totalidade da extensão emocional, manifesta numa tonalidade que a ela serve e da qual depende, enquanto o fardo

emocional se verifica em um tipo de movimento que depende necessariamente da concentração apenas numa parte do todo. Poderia mesmo se dizer que esse tipo de concentração se exerce à revelia da totalidade. Ainda que num movimento desse tipo algumas emoções possam se mover juntas e, até mesmo, confundidas, no movimento estético elas se moverão caso todas se encontrem implicadas, mas, ao mesmo tempo, distinguidas pela peculiar tonalidade da obra. Além da relação dinâmica não referencial das emoções sugerida acima, tonalidade também pode ser compreendida enquanto tensão máxima dessas relações, tendo em vista ambos derivarem do mesmo termo grego. Isso parece atender a condição expressa por Cassirer, em que “todos esses contrastes devem estar presentes e devem ser sentidos em toda a sua força”. Parece-me também serem estas as diferenças sistemáticas entre padecer e fruir das emoções, entre a paixão e a fruição propriamente, entre um universo de afetos e outro de “formas sensuais puras”, assim como me parece mais fácil desintegrar da totalidade dessas formas para suas partes do que integrar de uma parte afetiva substancial para a totalidade estética. Essa condição apresenta outra maneira de compreender, a partir das questões relativas à emoção estética, como a fruição depende de seu respectivo grau de concentração, o que será abordado a seguir.

Parece ser a partir da relação estética necessária entre a totalidade emocional e sua máxima intensidade contrastante, manifesta pela tonalidade, que Cassirer afirma o fardo emocional ser aliviado na arte. Dito resumidamente, o alívio do fardo decorre do fato da gama afetiva estar presente em sua totalidade, impossibilitando a vivência individual de uma emoção em detrimento das outras. Esse alívio, entretanto, refere-se ao fardo, porque a fruição estética permanece em sua máxima tensão. O fardo emocional pode ser descrito como a concentração em uma emoção particular ou em um conjunto delas, o que ocorre, necessariamente, em detrimento do todo. A vivência estética compreende necessariamente toda a gama afetiva, aliviando o fardo da parcialidade. Mas isso não deixa de ser uma concentração. Nesse caso, como ela não é parcial, não se trata de uma concentração nessa ou naquela parte, mas de um tipo diferente de concentração. Em vez de se tratar da concentração em um ou em outro objeto, tratar-se-á da concentração da própria obra de arte, em seu labor. Não se trata da concentração

de um sujeito em um aspecto, mas da concentração da obra em seu modo de ser o que condiciona a fruição, e que será abordada logo mais pelo conceito de concentração frutiva.

Retomando a oposição entre o fardo da concentração psicológica e o todo emocional concentrado na obra, o alívio mencionado por Cassirer é em relação ao fardo, mas a vivência estética não perde intensidade. Por essa razão, a calma decorrente da fruição é dinâmica, já que acompanha o processo contínuo de intensificação, exigindo o comparecimento de toda a extensão emocional a fim de permanecer nesse processo. Assim, deixa de ser relevante que emoções são representadas, mas a forma pela qual são objetivadas pela arte. No caso de considerá-las, elas devem ser consideradas em toda a sua gama. A tonalidade específica que modula sua gama é necessariamente formal. Caso contrário, a inflação de uma comprometerá a forma estética do todo no qual se encontra e pelo qual se constitui, além de terminar designando outras formas, destruindo a prioridade formal da função entre aquele que tonaliza e a gama tonalizada. A emoção não é formal na arte porque opera sem conteúdo, mas porque tem por conteúdo outras emoções. Isso não quer dizer que a emoção passe a integrar um momento formativo do processo estético. Ela continua uma reação, mas reage segundo a função entre totalidade e tonalidade, uma forma de reagir que pode ser considerada estética.

A forma estética dessa reação confere objetividade à fruição da obra de arte, objetividade esta que se estende ao sentido geral da contemplação da mesma. Cassirer se refere frequentemente a objetividade por meio da noção de atividade criativa²⁶⁰ entre autor e fruidor. A meu ver, a atividade criativa partilhada por eles resulta numa espécie de unidade criativa. Em outras palavras, a atividade da obra unifica nela aqueles que a contemplam. Além disso, é nesse mesmo estado de unidade que autor e fruidor se encontram na arte. Isso parece ser um corolário da

²⁶⁰ Cassirer equipara ao processo artístico que, por vezes, também chama de processo criativo, a atividade criativa. Por meio dela, ele identifica não apenas a objetividade artística, mas aquela condicionada pela espontaneidade em geral. Por meio da concentração estética se opera a objetividade oriunda da partilha do processo entre autor e fruidor. Mas nela se encontra o elemento que Cassirer afirma depender até mesmo a sistematização científica para construir sua objetividade. É por essa razão que a ciência não é “cópia” de uma natureza não constituída simbolicamente, mas a elaboração de um mundo constante e peculiar, cuja objetividade inerente a toda forma simbólica se evidencia de maneira mais evidente na arte através da atividade criativa. Cf. *Ibidem*, p. 209. Conferir os diversos usos em p. 149, 155, 157, 161, 162, 164.

intensificação já inicialmente indicado pela concentração da tonalidade. A unidade criativa assinala a objetividade do processo de abertura de mundo a partir da objetividade do mundo partilhado por essa abertura. Antes de qualquer coisa, o que é partilhado é a unidade desse processo, como esperado de um programa transcendental. Ela coincidirá, por fim, com a unidade da própria forma das obras em particular, na teoria da arte característica que será considerada no princípio das formas sensuais puras. Não deixa de ser essa uma maneira interessante de desenvolver o princípio transcendental, embora, provavelmente, à revelia de Kant.

Antes disso, contudo, a objetividade deve ser evidenciada por meio da concentração que a arte exige na atividade criativa. Em concordância com o que já foi desenvolvido até aqui, a concentração não poderia depender de um determinado estado emocional característico. Em vez de se dirigir para algo em particular, ela deverá se concentrar *na* ao mesmo tempo em que concentra *a* totalidade, para ser estética. Com a objetividade evidenciada, no princípio da inesgotabilidade dos aspectos das coisas considerado mais adiante, a concentração contribuirá para a condição de universalidade sob o conceito de temperamento estético, proposto por Cassirer. Mesmo lá, contudo, a emoção não será o fio condutor; o que não impediu de, aqui, ela servir para evidenciar o conceito de tonalidade, cuja noção de contraste será retomada no princípio das formas sensuais puras. Somente nessa condição, segundo evidenciado pela condução do princípio de intensificação, a emoção se torna relevante para a arte, embora tal intensificação contínua, a totalidade que ela implica e suas tensões tornem a relação estética especialmente trabalhosa.

3.3.4.2. A concentração fruitiva

Em razão das condições do traço de intensificação no contorno espiritual da arte, Cassirer conclui a fruição estética ser uma tarefa difícil²⁶¹. Sua natureza exige um tipo de concentração que não se articula com um tipo de entretenimento

²⁶¹ “Mas, estritamente falando, o belo na obra de arte nunca é ‘fácil’. A fruição da arte não se origina em um processo de suavização ou relaxamento, mas na intensificação de todas as nossas energias. A diversão que encontramos no jogar é exatamente o oposto daquela atitude que é um pré-requisito necessário da contemplação estética e do juízo estético. A arte exige a mais completa concentração. Assim que deixamos de nos concentrar e cedemos a um mero jogo de sentimentos e associações agradáveis, perdemos de vista a obra de arte como tal.” Ibidem, p. 165.

semelhante ao do jogar em geral. O mesmo serve para entretenimentos de outro tipo, como decodificações da arte em outros sentidos e apropriações exemplificativas que dela se utilizem para fins persuasivos ou pedagógicos. Conforme já visto²⁶², o único jogo que possui alguma relevância para a arte é relativo à estrutura dos produtos do espírito na unidade de seu processo. Ou seja, o sistema das formas simbólicas, que o comportamento da arte parece “imitar” nesse aspecto em particular.

A maneira pela qual as formas simbólicas se relacionam são estetizadas na arte de várias maneiras. Uma delas é pela relação entre as emoções, há pouco citada. Nessa relação, toda sua extensão participa da vivência estética em razão de ser modulada por uma de suas tonalidades, ao passo que essa tonalidade somente existe no ato de modular a extensão na qual se encontra. Assim como a emoção, o jogo nesses termos também depende dessa relação específica com a totalidade na qual se insere para ser relevante ao domínio da reflexão artística. Ele não poderá se orientar por uma motivação que ultrapasse suas próprias relações, vertendo-as no caso em meios a serviço de finalidades que representam o fim de suas atividades. Finalidades sempre condicionam o jogo a objetos que o ultrapassam: uma tarefa por cumprir, um objetivo a se alcançar, um adversário a se vencer²⁶³. As condições da intensificação impedem que ele sirva aos fins da diversão exclusivamente, razão pela qual a arte não poderia ser avaliada nem muito menos reduzida ao entretenimento que eventualmente possa acompanhá-la. Ainda que ela possa entreter de maneira semelhante à diversão encontrada em outros jogos, nestes a forma de conversão que ela retribui está ausente, por meio da qual a concentração que ela exige apresenta uma inconfundível dificuldade. A formulação do livre jogo das faculdades em Kant não parece compreender satisfatoriamente a concentração nesses termos. Em vez de se ver restrita às faculdades da consciência, a filosofia da

²⁶² Cf. anexo, 3.3.13 e 3.3.14.

²⁶³ Em oposição ao entretenimento estrito do jogar em geral, concentração e contemplação estéticas parecem ocupar a mesma posição. Conforme se verá mais adiante, a concentração propriamente qualifica a contemplação como “ativa”. Contrariamente, no jogar em geral, a concentração no entretenimento é mais conduzida do que condutora, provavelmente indicando que o caráter espontâneo nesse produto cultural deve ser procurado em outro lugar. “A contemplação ou reflexão estética, segundo Schiller, é a primeira atitude liberal do homem em relação ao universo. ‘Enquanto o desejo toma imediatamente seu objeto, a reflexão remove-o à distância e torna-o inalienável, salvando-o da ganância da paixão’. É precisamente essa atitude ‘liberal’, essa atitude consciente e reflexiva que falta aos jogos infantis, e que marca a linha de fronteira entre o jogo e a arte.” Ibidem, p. 166.

cultura de Cassirer permite compreender concentrado na própria obra o jogo da reflexão estética.

Somente nos termos da espontaneidade a ideia de jogo é compatível com um tipo de concentração que se poderia chamar de estética. Em uma direção oposta, os jogos propriamente ditos se esgotam em suas finalidades ao divertir, sendo essa uma das razões pelas quais não convertem forças para preservar seu estado, conforme exige a condição de contínua intensificação. Talvez também por isso alguém que jogue diariamente longas partidas de azar seja um viciado – quando dominado por certas finalidades psicológicas – ou um profissional – quando atento a certas finalidades fisiológicas –; mas não um fruidor. Condicionada pelo princípio de intensificação, a arte não admitirá nada além de suas relações constitutivas. Pode ser considerada assim essencialmente não centrífuga. Em particular, ela será hostil às recompensas das associações agradáveis e ao jogo de suas referências e memórias afetivas, não concernindo nem do que se desfruta nesse processo, nem de seus possíveis usufrutos.

Ao não se confundir com essas modalidades, a concentração estética é propriamente “fruição”, mas a proximidade com elas pede por melhores precisões. É preciso distinguir fruição, entre outras coisas, do sentido estritamente psicológico de catarse. O divertimento não necessariamente impossibilita a fruição, mas ele não atua nela nos mesmos termos conversivos de sua peculiar concentração. A intensificação no divertimento tem um caráter episódico. Dirigida aos seus fins, sua intensificação antecede um ápice, uma catarse de natureza subjetiva, a qual encerra o seu processo inaugurando outro. Catarses desse tipo servem como uma espécie de finalidade ou *télos* para ela, justamente o que já fora excluído pelo processo contínuo de concreção. A catarse tomada como fenômeno estritamente psicológico é tão somente diluente. Ela consiste apenas de alívio, não correspondendo à iluminação e à clareza que resultam da intensificação, conforme já assinalado por Cassirer. A catarse em termos estéticos, por sua vez, segue a direção da intensificação, abrangendo a totalidade da “alma” e liberando um processo progressivo cuja interrupção ocorre somente na abertura de outra forma simbólica. Nesse caso, não há alívio. Na direção da intensificação, a catarse indica a liberação da própria forma da arte em seu estado de movimento contínuo, único estado no

qual mantém sua estabilidade. Cassirer identifica essa estabilidade alcançada pelo movimento contínuo como um estado de repouso dinâmico, ou seja, um repouso sustentado pela máxima tensão da intensificação progressiva da arte²⁶⁴.

O divertimento, os aspectos dispersivos da catarse, sentimentos referidos e suas respectivas gratificações seriam dificilmente distintos do fenômeno da arte se a função estética operasse simultaneamente pelos movimentos centrípetos e centrífugos. Mesma na suposição de tal simultaneidade ser apropriada tematicamente em uma obra particular, para que esta permaneça distinta em sua forma, a função estética somente poderá operar por um desses movimentos. Por outro lado, como qualquer produto cultural, a obra de arte não monopoliza a abertura de mundo em relação às outras formas simbólicas. Ela não exclui possíveis usufrutos que dela se possa fazer, nem proíbe que nós a desfrutemos, mas a fruição de que consiste sua concentração opera por uma intensificação progressiva e centrípeta. Sua fruição não serve a outros interesses usufruídos além da arte, nem se alinha entre o que se representa como desfrutável em geral. Tal configuração somente se deixa especificar pelo movimento centrípeta da função, e não pela sua união com o centrífugo. Tanto a conformidade a fins sem a representação de um fim quanto o movimento contínuo da concreção são esperados em um movimento centrípeta, pois, contrariamente, a tendência do movimento centrífugo é findar quando alcançado seu objetivo. Pelo movimento centrípeta, a intensificação procura alcançar mais da arte nela mesma, processo pelo qual mais arte se produz para ser alcançada. Embora essa condição já se encontrasse formulada no processo contínuo de concreção, aqui ela condiciona a peculiaridade da concentração frutiva em diferença de outras formas de concentração.

No mesmo raciocínio em que assinalou o princípio anterior, Cassirer mantém sua oposição entre formas centrífugas e o movimento centrípeta da arte.

²⁶⁴ “Se aceitarmos essa visão da arte, poderemos compreender melhor um problema encontrado pela primeira vez na teoria aristotélica da catarse. Não precisamos entrar aqui em todas as dificuldades do termo aristotélico ou nos inúmeros esforços dos comentadores para esclarecer essas dificuldades. O que parece claro e o que agora é geralmente admitido é que o processo catártico descrito por Aristóteles não significa uma purificação ou uma mudança no caráter e na qualidade das próprias paixões, mas uma mudança na alma humana. (...) À primeira vista, isso parece ser uma contradição. Pois o que Aristóteles considera como efeito da tragédia é uma síntese de dois momentos que, na vida real, em nossa existência prática, excluem um ao outro. A mais alta intensificação de nossa vida emocional é vista como se, ao mesmo tempo, nos proporcionasse um senso de repouso.” Ibidem, p. 148. Vale a pena complementar a citação desse momento do texto recuperando aquelas das notas 241 e 253.

Ele comenta aspecto que logo mais será retomado: o aspecto da unidade, embora nessa passagem ele não o aborde como princípio ou traço característico. Isso porque o princípio de unidade não representa um traço distintivo para a arte na coleção de formas simbólicas que Cassirer compara. A comparação escolhida por ele, inclusive, mantém esse traço como semelhança, e não como diferença reciprocamente determinante. Ele afirma que “tanto o belo quanto a verdade podem ser descritos em termos da mesma fórmula clássica: elas são ‘uma unidade na multiplicidade’²⁶⁵”. Portanto, a unidade na multiplicidade enquanto traço carece de uma qualificação relevante para a arte.

Cassirer recorre novamente a uma diferença de acento para modular essa noção de unidade. Segundo já afirmado nesse trabalho, considero insuficiente a noção de acento tanto para os funtivos da função simbólica quanto para o aspecto que será agora apresentado. Sobre a função estética, a meu ver a noção de acento perde a variedade de proporções possíveis no conflito entre invenção e imitação. Sobre as formas simbólicas, não se trata de uma diferença de acento, mas de uma completa reconfiguração da realidade. As consequências dessa reconfiguração são elaboradas pela própria filosofia de Cassirer, e segundo elas compreendo a diferenciação entre as formas simbólicas quando afirma que “linguagem e ciência são abreviações da realidade”, ao passo que “a arte é uma intensificação da realidade²⁶⁶.”

3.3.4.3. A realidade abreviada

Em toda forma simbólica, a forma em que se ordena sua realidade como um todo está em jogo. Na arte, a unidade da multiplicidade do mundo se dá por intensificação por meio de um contínuo processo de concreção. A qualidade da abreviação em oposição à intensificação serve para mais bem esclarecer o princípio anterior, em razão de a intensificação ser consequência da concreção contínua. Esse é o primeiro argumento em favor da hipótese do processo ininterrupto. Consoante constatado anteriormente, se os movimentos de linguagem e ciência representam abreviações da realidade, a intensificação está necessariamente

²⁶⁵ Ibidem, p. 143.

²⁶⁶ Ibidem.

relacionada à qualidade de contínuo no processo estético. Nesse caso, o contínuo enquanto apenas “não-descontínuo” ou “não-discreto” seria menos consequente do que sua interpretação enquanto a não interrupção de um movimento. Embora “processo” sugira “tempo” e “movimento”, mesmo assim poderia o seu contínuo se referir à não separação de suas etapas ou de seus momentos. Em oposição à abreviação, o contínuo do processo é mais consequentemente interpretado enquanto movimento e atuação incessantes, os quais se intensificam, em vez de um processo cujas etapas apenas não são descontínuas.

É possível concluir pelo raciocínio de Cassirer que abreviação e abstração estejam relacionadas, e tal relação se oponha à outra: aquela entre intensificação e concreção contínua. O resultado do processo de abstração pode ser considerado a separação de estratos a partir de uma unidade inicial. Em oposição a isso, o processo de concreção indica movimentos cuja atividade resulta em unificações. Trata-se da unidade do mundo alcançada por um processo de contínua intensificação, em oposição a outro, aquele cuja unidade é alcançada por um processo de abstração e abreviação. Uma atividade do primeiro tipo se explica melhor por um movimento de tipo centrípeto do que de tipo centrífugo. Conforme há pouco mencionado, a unidade da obra de arte não representa um traço tão distintivo em seu contorno, pedindo maiores precisões. Ainda assim, ela contribui para sua forma geral, e a unidade por intensificação parece ser um caminho para qualificá-la. Uma realidade abreviada como se dá na linguagem e na ciência parece indicar a direção contrária do fenômeno artístico.

Organizando os últimos passos do raciocínio, a realidade se intensifica na arte simbolicamente e, por consequência do contínuo processo de concreção, tal intensificação parece progressiva. Ela recusa de modo geral todo e qualquer término. Sua condição se compreende pela manutenção de um estado contínuo de movimento, tendo ela tal movimento por único objetivo identificável. Como resultado disso, a interrupção ou mesmo arrefecimento do progresso de intensificação marca a abertura de outra forma simbólica. A concentração específica necessária para manter seu estado de movimento tem como outra consequência a condensação da experiência de mundo.

3.3.4.4. A condensação do mundo

Conforme já visto, a intensificação não se opõe apenas à abreviação da realidade, mas a infecção na vivência emocional. Partindo do espectador, a razão entre sua relação com o mundo e com os próprios sentimentos apresenta uma proporção. Um parece condicionado pelo outro de maneira específica. O fardo das emoções não é suspenso nas artes porque nestas aquelas são menos intensas, mas, ao contrário, porque são mais. Essa conclusão de Cassirer, há pouco mencionada, não é uma contradição.

Ao tomar diretamente a relação entre emoção e mundo, a vivência estética está a serviço de intensificá-la. Em uma relação empírica, emoção e mundo “infeccionam” um ao outro, e um exemplo dessa relação poderia ser tanto uma desatenta euforia quanto uma vigilante paranoia por parte do sujeito. O que a atenção ou ignora ou foca, no caso desse exemplo, parece sempre ser uma parte em detrimento do todo; esta se inflama ofuscando e, por conseguinte, obscurecendo aquele. Na arte, por sua vez, os eventos emocionais reagem ao que nela se “confecciona” reciprocamente. Sua construção conjunta nunca permite prevalecer uma emoção em separado, como que abstraída das outras, senão que condiciona o temperamento pelo todo da gama afetiva – conforme já mencionado –, ao mesmo tempo em que a obra esclarece e intensifica as formas do próprio mundo aberto por ela. Nas formas simbólicas em geral, os afetos não se reduzem aos sentimentos. Parte do que nos afeta move no sujeito reações, constituindo com elas a unidade complexa do que se conceitua por emoção. Os afetos não se referem apenas às emoções, portanto, mas às formas do mundo em geral que nos chegam por diversas vias, seja pela percepção, pela memória, pela reflexão, pela comunicação, por qualquer meio que uma sensação ou mensagem nos atinja. O afeto assinala a condição passiva dessa recepção, seja qual ela for. Na arte, por sua vez, ela é condicionada ativamente segundo o conceito já mencionado de “perceptualização”, elaborado por Cassirer. Em seu processo, as unificações da concreção se confeccionam em oposição às abstrações que seccionam os fardos emocionais. A abstração não pode ser tomada em sentido geral, consoante a isso. A concreção se opõe antes à abstração da parte pelo todo, somente recusando abstrações de forma

e matéria, de expressão e conteúdo, de imanência e referência, enquanto derivadas da primeira. Uma das consequências da concreção determinada por essa oposição é a impossibilidade de isolar da função estética os motivos sejam imitativos sejam inventivos.

Enquanto a infecção em sua passividade tem viés parcial e tende a tomar a parte pelo todo, a confecção ativa é totalizadora e integrativa, consoante o movimento centrípeto da função estética que a determina. Por esse movimento, a tonalidade emocional se converte em uma vivência compreensiva, já que se reconhece refletida nas demais, na medida em que as demais se compreendem nela refletidas. Faltava ao jogo reflexivo kantiano essa articulação centrípeta da tonalidade, concentrada na obra por meio da confecção²⁶⁷. Se há algum aspecto centrípeto na infecção, ele é marcado pelo ensimesmamento, e, ainda que seja progressivo, aumenta o fardo de sua parcialidade. Nesse caso, o movimento centrípeto se restringe a partes específicas, o que o torna episódico e incapaz de conservar a natureza de seu próprio movimento. A condensação parcial na qual contribui sempre se opera em oposição à condensação da totalidade. Ele representa uma das forças envolvidas, haja vista que a parcialidade também deve atuar pelo movimento centrífugo, na medida em que uma parte ofuscará as demais, procurando dominar o horizonte perceptivo. No movimento centrípeto estético, por sua vez, a intensificação se faz forma e função. A tonalidade afetiva de uma obra nunca é a custa das outras emoções, mas em nome delas, modulando-as segundo a sua luz e resultando também dessa peculiar configuração. Embora a tonalidade estética obrigatoriamente figure de uma maneira ou de outra, tal figuração não representa a parte de um todo, senão que é a totalidade manifesta necessariamente de uma determinada maneira. Para que a manifestação da totalidade se dê em distintiva iluminação – diferenciando-se, assim, do mito – e por contínua intensificação – diferenciando-se, assim, da ciência e da linguagem –, a tonalidade estética parece ser condição necessária, conforme considerado há pouco.

²⁶⁷ Kant também era hostil a passividade da infecção, mas o preço de sua atividade reflexiva era a subjetividade, já que o esquema transcendental era incapaz de produzir objetos e formular conceitos verificáveis por meio do livre jogo das faculdades. A pregnância simbólica, por sua vez, estende a espontaneidade a todos os produtos culturais. Conforme se verá mais adiante, ao se opor ao meramente desfrutável e aos usufrutos predominantemente instrumentais, a fruição estabelece sua própria forma de objetividade.

Segundo considerado a respeito dos afetos, as emoções não representam um caso especial. A tonalidade estética não se atualiza somente por elas. O que nelas se verifica também se verificará em todos os aspectos implicados na concentração frutiva. Se a isso chegamos pelas emoções, é porque acompanhávamos o contorno espiritual da arte a partir do traço da intensificação. Nem elas representam os elementos por excelência da tonalidade, nem a percepção passiva dos afetos se resume às emoções, senão que se estendem a tudo o que é constituído pela função da recepção. O regime da intensificação exige, por sua vez, que a tonalidade estética manifeste uma forma determinada de trabalho, e não se reduza ao resultado de uma impressão. Por maior que seja o fardo de determinados afetos, sua direção sempre será a da simplificação, uma vez que predominará cada vez mais sua própria gramatura, em diferença da direção totalizadora da perceptualização. No jogo compreensivo da estética, os aspectos estão sempre a compreender uns aos outros. Como esse processo não se interrompe, ele se intensifica. Os elementos envolvidos permanecem em movimento por causa desse processo, mas não se trata de um movimento que se perde, pois não objetiva nada para fora de si mesmo. A continuidade do processo intensifica o movimento em uma mesma conformação característica, consolidando sua unidade por exuberância. O caráter unitário do mundo é resultado desse processo no qual suas formas não apenas se revelam e se iluminam, mas se condensam²⁶⁸. Fruto dessa exuberância centrípeta, o mundo condensado impede que a iluminação de sua forma sirva às tarefas de ciência; esta oferece a unidade das partes no todo por abreviação, ao passo que a arte oferece a unidade das partes no todo por intensificação. Na medida em que o processo se intensifica, o mundo se condensa progressivamente, desde que o fruidor mantenha a concentração necessária.

²⁶⁸ “[A arte é] um dos caminhos que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade. No entanto, não descobrimos a natureza através da arte no mesmo sentido em que o cientista usa o termo “natureza”. A linguagem e a ciência são os dois principais processos pelos quais determinamos e verificamos nossos conceitos do mundo externo. Devemos classificar nossas percepções sensoriais e colocá-las sob noções gerais e regras gerais, a fim de dar-lhes um significado objetivo. Essa classificação é o resultado de um esforço persistente em direção à simplificação. Por um processo tão objetivo quanto, a obra de arte implica atos de condensação e concentração. Quando Aristóteles quis descrever a verdadeira diferença entre poesia e história, ele insistiu nesse processo. O drama nos dá, diz ele, uma única ação (*mia práxis*) enquanto um todo completo em si mesmo, com toda a unidade orgânica de uma criatura viva; considerando que o historiador tem que lidar não com uma ação, mas com um período e tudo o que aconteceu nele para uma ou mais pessoas, não importando o quão desconexo podem ter sido os vários eventos.” Ibidem, p. 143.

Isso não quer dizer que a ciência não possa usufruir dos frutos da arte. Identificada a diferença, ela aproveita em sua própria abertura essas contribuições²⁶⁹. Mas tal usufruto não se dá pela vivência estética, nem submete a arte aos seus fins. A condensação da experiência de mundo não é oportuna para esse uso. Tão logo a ciência passa a usufruir das sugestões estéticas, o ordenamento artístico já se encontra de todo perdido, seguindo esse novo mundo na direção da abstração e da simplificação, tão necessários às fórmulas. Somente a fórmula pode seccionar o mundo e se especializar nas parciais articulações resultantes. Sem esse processo, o mundo não permaneceria aberto às construções da ciência que, ao tentar integrar suas partes, mais parcialidades ela promove, e, em razão desse resultado, maior é sua ânsia de integralidade. Por essa razão, os programas de união de campo da ciência talvez estejam fadados a aprofundar os abismos que procuram superar, mas justamente por isso a ciência expande indeterminadamente e de maneira imprevisível suas descobertas. A arte, diferentemente, nada conhece desse movimento expansivo. Desde o princípio, seu movimento opera a totalidade. Ela nunca conheceu partes, somente integrações e reiterações que se dão nela, encontrando na obra da confecção a condensação de sua própria realidade.

A condensação do mundo estético, em que se multiplicam e se adensam as formas, não pode deixar de considerar o problema do espectador. É preciso verificar em qual relação o tema do espectador se faz relevante para a arte. Cassirer recusa a abordagem psicológica das emoções como guia para a vivência estética, assim como toda forma de sensualismo. A passividade dos afetos representa uma variável que deve ser excluída da equação. Embora a passividade possa ter sua direção enformada em uma obra de arte particular, ela não conserva sua grandeza vetorial. Por meio dessa perda, no entanto, sua grandeza se torna estética à medida que é revelada pela tonalidade. As direções articuladas nesta se operam à proporção em que conservam formalmente as grandezas anteriores, mas não atuam

²⁶⁹ “Se não fosse essa síntese anterior efetuada pelas próprias ciências, a filosofia não teria ponto de partida. A filosofia não pode, por outro lado, parar por aqui. Deve procurar alcançar uma condensação e centralização ainda maiores. Na infinita multiplicidade e variedade de imagens míticas, de dogmas religiosos, de formas linguísticas, de obras de arte, o pensamento filosófico revela a unidade de uma função geral pela qual todas essas criações são mantidas juntas. Mito, religião, arte, linguagem, até mesmo ciência, são agora vistos como tantas variações sobre um tema comum - e é tarefa da filosofia tornar este tema audível e compreensível.”
Ibidem, p. 71.

em nenhum momento constitutivo da forma. Esta se elabora por meio da ação frutiva, e não de recepções ou representações empíricas. A capacidade frutiva consiste da intensificação que condensa a realidade, ao passo que as emoções não constituídas pela função estética tendem a interromper esse processo, comprometidas com outros fins. Vertida em meio para um fim, a confecção se vê destituída de seu labor estético. O feitio se perderá pela impessoalidade dos muitos feitos, enquanto os laços da confecção serão desatados pela secção dos afetos. Certamente o espectador pode ter toda sua alma dominada por uma infecção em particular, mas à custa de uma realidade diluída no peso dessa parcialidade. Cessado o estado contínuo de trabalho, as tensões são aliviadas, e a condensação do mundo cede sua matéria à abertura de outras formas da cultura.

Pelas mesmas razões, Cassirer também recusa o intelectualismo estético. Embora a filosofia das formas simbólicas faça oposição a toda forma de dicotomia entre sensação e entendimento – e às suas tendências independentes –, na estética fica mais evidente como eles partem do mesmo equívoco. Ao formular a condição de conformidade a fins sem um fim, Kant já havia tangenciado a condição ininterrupta da concreção estética, que tem a contínua intensificação por consequência. Assim como o sensualismo, o intelectualismo estético fere essa condição da mesma maneira. As especulações anteriores à contemplação somente permanecerão as mesmas caso coloquem a obra a serviço de fins que a ultrapassem. Segundo essa perspectiva, não há propriamente “espectador” na arte. Não se trata de meramente receber o que se obra na obra, nem sujeitar sua peculiaridade a expectativas prévias. Os princípios estéticos respondem à direção vetorial de sua função, mas justamente por isso formalizam no feitio da obra outras direções, de maneira imprevisível e surpreendente: ninguém mais senão a obra instruirá sobre sua própria peculiaridade. Em razão disso, a arte admite a existência apenas do “fruidor”. Ele existe por meio da atividade criativa, assim conceituada por Cassirer, a qual se manifesta no que proponho chamar de “unidade criativa”. Os poderes ativos do fruidor nela revelados não operam segundo a recepção comunicativa. Eles devem agir no sentido de assumir a própria atividade do autor. Ao mesmo tempo, seus poderes ativos não poderiam se resumir a uma simples imitação dos passos já cumpridos pelo artista, o que reduziria o feitio apenas a um mero feito. Não é isso o

que Cassirer quer dizer quando sugere que se deve “sentir com o artista”. A ênfase nessa sentença recai sobre a “cooperação”. Caso contrário, a confecção não é conservada pela reciprocidade ativa da unidade criativa, passando a ser mais bem descrita enquanto infecção. Os poderes ativos do fruidor são opostos a possessões afetivas desse tipo, assim como ao transe midiático ou algum estado hipnótico que supostamente a arte pudesse nos causar. Não se trata de uma entrega contemplativa, mas de uma contemplação decorrente desses poderes ativos. A contemplação, nesses termos, equipara-se a um ato de julgamento²⁷⁰. Dito mais claramente, trata-se mais de um trabalho do que de uma entrega. A consciência não é perdida ou atenuada, mas intensificada pelo processo que a concentra e com o qual colabora. De acordo com o que já fora abordado, Cassirer considera esteticamente concentração e contemplação ocuparem a mesma posição contra a oposição entre os conceitos de contemplação e ação. Muito diferente de um estado de passividade, o que se poderia conceituar por “contemplação ativa” terá aqui apenas o início de seu esquadrejamento, cujas coordenadas restantes serão apresentadas na explicitação da universalidade da forma da arte, por meio da elaboração do conceito de temperamento estético.

3.3.4.5. A objetividade da fruição enquanto unidade criativa

A concentração frutiva guarda proporção com a condensação do mundo, a qual pode ser expressa pela unidade criativa. Concentração e condensação são aspectos da intensificação da realidade, mas uma realidade que compreende homem e mundo na unidade de sua relação²⁷¹. Homem e mundo não são, todavia,

²⁷⁰ Nessa passagem do capítulo, Cassirer tece uma crítica direta a concepção de intuição elaborada por Bergson. “Nossa experiência de beleza não é, no entanto, de um caráter tão hipnótico. Por hipnose, podemos induzir um homem a certas ações ou podemos impor-lhe algum sentimento. Mas a beleza, em seu sentido genuíno e específico, não pode ser impressa em nossas mentes dessa maneira. É preciso cooperar com o artista a fim de sentir com ele. Muito mais do que simpatizar com seus sentimentos, é necessário entrar em sua atividade criativa. Se o artista conseguisse adormecer os poderes ativos de nossa personalidade, paralisaria nosso senso de beleza. A apreensão da beleza e a consciência do dinamismo das formas, não podem ser comunicadas dessa maneira. Pois a beleza depende tanto de um tipo de sentimento bem específico quanto de um ato de julgamento e contemplação.” Ibidem, p. 161, 162.

²⁷¹ Segundo o trecho de Cassirer há pouco citado, condensação e concentração são aspectos da intensificação que conduzem à unidade, auxiliando na sua especificação estética. Seria possível daqui seguir diretamente ao problema da unidade e promover a integração dos traços considerados até agora no contorno espiritual da arte. Contudo, nesse momento é preciso recusar tal convite a fim de concluir os aspectos mais oportunamente evidenciados pelo princípio da intensificação. O trajeto alcançará o ponto de chegada pretendido à medida que

os termos mais adequados para se pensar a objetividade da fruição. A condensação do mundo é corolário da fruição, e a concentração, sua condição. Mas, ao se considerar uma obra de arte em oposição a traços fortuitamente estéticos presentes em objetos que não são propriamente uma obra, as relações entre aquele que a realiza e aquele que com ela se depara parecem relevantes.

“Mundo” é inadequado para se considerar a unidade criativa nos termos propostos porque nenhum objeto dele é determinante por si mesmo para a arte. Ele se torna relevante ao ser capturado pelo movimento centrípeto da função estética, mas não se atualiza enquanto frutivo dela. As representações e reações afetivas de um sujeito também já haviam sido descartadas. Embora a tonalidade afetiva compreenda toda a gama de seu espectro, a emoção não constitui nenhum momento formativo da vivência estética. Antes de qualquer coisa, a obra de arte implica um “fazer”. Ela foi “feita”. Não é fruto de uma força involuntária que não seja vivenciada enquanto confecção cultural. Consistir da confecção que, de fato, é, vem fenomenologicamente em primeiro plano na arte. Por essa razão, uma das virtudes mais peculiar da força da arte é atualizar em seu procedimento básico e concreto os aspectos mais genuínos da espontaneidade. Se há um produto cultural em que o poder criativo da cultura se revele tal qual ele é, esse produto é a arte. Tal poder não desaparece ou se ofusca pelo uso como nos utensílios, delimitados pelo cumprimento das tarefas às quais servem. Em uma direção diametralmente oposta a essa, a arte é capaz de personificar inclusive a força que cria os fins nos quais

retome o processo de concreção através dos traços de inesgotabilidade e de corporificação. Como os traços não se dão distintamente uns dos outros em termos absolutos; ao se falar de um, vemo-nos obrigados a contar com o complemento do outro. Por sua vez, Cassirer não se vê em condições de recusar esses convites. A condução do método transcendental não o permite, mas justamente por isso o capítulo sobre arte não enfrenta esse problema. Cassirer se desloca de um aspecto a outro da forma simbólica sem priorizar um trajeto sistemático, segundo já dito. Basta que motivos sistemáticos e históricos não se sobreponham um ao outro. Mantida essa condição, a pesquisa oferece um lastro verificável no confronto com outras pesquisas. A prioridade do método transcendental continua sendo mostrar que o suposto ideal, além de não poder ser refutado, é, mais do que isso, exigido. Isto se cumpre no produto cultural da arte evidenciando a espontaneidade no sensível. A cada pesquisa, a cada autor considerado, Cassirer cumpre essa tarefa, e os traços relativos ao contorno espiritual da arte representam um resultado derivado dela. Mesmo assim, continuo defendendo que o sistema exposto aqui está presente lá em sua maior parte, apenas não contando com essa elaboração sistemática. Condizente ao já exposto, tal elaboração é possibilitada pela estratégia de considerar a forma simbólica pela razão entre seu contorno e sua direção espirituais, e pela hipótese da exclusividade do movimento centrípeto na função estética. Além disso, parece ser uma condição abstrair os motivos sistemáticos do método transcendental para elaborá-los. Como é possível verificar, apesar das referências constantes ao texto de Cassirer, o raciocínio aqui se desenvolve sem abordar as diversas pesquisas com as quais lá se debateu para confeccionar seus argumentos.

outras forças terminam, justamente porque sua força em particular não serve à finalidade alguma, nem à da representação.

Especificamente na oposição com a linguagem, a personificação estética segue direção oposta à representação linguageira. Enquanto esta abrevia, aquela intensifica a realidade. Se uma faz de seus meios recursos para atingir os fins mais inumeráveis, outra tem por único fim a manutenção da atividade de seus meios. Semelhante à espontaneidade do espírito, que torna toda experiência possível sem ser inteiramente comportada por nenhuma delas, o que se personifica na arte não se esgota na representação. Mais do que designar, a arte intensifica o próprio mundo que personifica à medida que renova suas formas mais peculiares; os traços de inesgotabilidade e pureza formal, expostos adiante, poderão mais bem evidenciar essa questão. Daí a identidade há pouco estabelecida entre os dois jogos infundáveis: o jogo entre as formas simbólicas em geral e o jogo entre os traços estéticos em particular. Garantir as condições dessa intensificação contínua e sem fim, tal qual se verifica nessa peculiar identidade, talvez seja a tarefa básica do artista. Ele deve dar ocasião para que a espontaneidade não se esvaia em um produto que encerre o seu fazer, vertendo-o em um meio para um fim. Em vez disso, o produto da arte implica personificar esse fazer, perpetuando o ato de criação em um feitiço determinado.

Consoante visto anteriormente, por meio da fruição é possível entrar na atividade criativa. Cassirer não pretendia, entretanto, que isso fosse compreendido como uma espécie de “transmissão” por parte do artista, o que feriria a condição de inesgotabilidade. A ênfase recai sobre a partilha da atividade criativa tanto pelos autores quanto pelo público. Não se trata, tão pouco, da emulação dessa atividade. Nesse caso, os funtivos da função estética se desarticulariam e, logo, não estaríamos mais constituídos na abertura de mundo da arte. Mais do que emulação, a espontaneidade entre esses dois polos deve ser evidenciada como a mesma. Procurando satisfazer essa exigência, a direção que assumimos ao cooperar com o trabalho do artista deve ser reversível para se deixar disponível ao próprio artista. Em outras palavras, a atividade criativa, por meio da qual, ao entrar, evocamos o artista, não pode ser fundamentalmente diferente daquela que ele mesmo entra. Mas o que o artista evoca? É possível propor a partir do raciocínio de Cassirer que o

passo decisivo para o autor dar ocasião ao processo artístico é assumir a posição de primeiro fruidor da obra que se elabora. Isso talvez seja uma condição da espontaneidade. Personificado seu aspecto criativo, ele não poderia apresentar diferença entre autor e fruidor. De certo modo, é como se a vivência estética não fosse capaz de distingui-los, ou que essa distinção fosse irrelevante para a arte. Onde quer que a obra se dê, ela “está em obra”. Ela consiste não de um estado inacabado, mas de um fazer contínuo, que se poderia nomear “perfeição”. Aqui, perfeição estética pode ser considerada em oposição ao bom acabamento de outras formas. Justamente a arte é perfeita ao sustentar contínuo o seu fazer. O próprio fazer se constitui obra, e isto se verifica na continuidade do fazer no fruidor. Se as próprias paixões se transformam em ações na fruição, segundo afirma Cassirer, todo o processo criativo do autor é atualizado no fruidor²⁷². Mas não como representação²⁷³. Não se trata de um espectador sendo capaz de identificar os processos artesanais da confecção da peça. O modo pelo qual a contemplação se faz ativa nas condições de uma intensificação contínua exigem que a arte continue em obra no fruidor. O artista deve perseguir este estado, e ele somente pode fazê-lo pela concentração fruitiva. É no processo de fruição, ou seja, sendo o seu primeiro fruidor da obra, que a obra transforma artesão em criador.

Do que foi dito, é possível concluir que a obra consiste de sua continuidade criativa, seja no autor, seja no fruidor. Se o autor se constitui como tal ao fruir o processo que o criou, como consequência da própria criação da obra, e se o fruidor se constitui como tal ao assumir a própria criação da obra, correspondendo

²⁷² “Pode-se objetar que tudo isso se aplica ao artista, mas não a nós mesmos, aos espectadores e auditores. Mas tal objeção implicaria uma incompreensão do processo artístico. Como o processo de fala, o processo artístico é dialógico e dialético. Nem mesmo o espectador é deixado para um papel meramente passivo. Não podemos compreender uma obra de arte sem, até certo ponto, repetir e reconstruir o processo criativo pelo qual ela surgiu. Pela natureza desse processo criativo, as próprias paixões se transformam em ações.” Ibidem, p. 149.

²⁷³ A distinção feita por Cassirer a esse respeito já fora citada na parte anterior desse trabalho, mas talvez valha retomá-la nesse trecho especificamente. “A obra se converte em mediadora entre o ‘eu’ e o ‘tu’; mas não no sentido de transferir um determinado conteúdo acabado de um para outro, senão no sentido de atear a atividade do primeiro no segundo.” Cf. CASSIRER, E. *La ciencias de la cultura*. Trad. W. Roces. 3ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 166. Importa para Cassirer aqui diferenciar “atear a atividade do primeiro no segundo” de “transferir um determinado conteúdo acabado de um para outro”. Nesse último caso, trata-se de um fenômeno meramente comunicativo, representativo, que pode ser transmitido segundo a natureza dos afetos, dos fenômenos que consistem de afecções, os quais são incapazes de subsistir nas confecções unificadas pela arte em razão da parcialidade que os definem. No primeiro caso, por sua vez, trata-se da objetividade do processo, e não de um conteúdo transmitido. Nessa objetividade, contudo, evidencia-se a espontaneidade.

ao ritmo de sua intensificação, eles estão em função, mas sem que se trate de uma oposição entre passividade e atividade²⁷⁴. Uma oposição desse tipo parece não ser relevante para a arte. Mais adiante, essa condição será completada pela contribuição do princípio de corporificação, à medida que ele mesmo fornecerá os dados faltantes ao esclarecimento da concreção adjetivada por contínua.

A arte parece compreender tudo em seu movimento criativo. Se esse movimento não se altera relevantemente nem no autor nem no fruidor, se ele pode ser considerado constante, provavelmente é porque incorpora esses termos. A meu ver, autor e fruidor são incorporados pelo movimento criativo da obra porque esse movimento é centrípeto. O autor também deve fruir a atividade criativa para adentrá-la, e a obra faz artistas de ambos. Nenhum espectador sofre uma transformação desse porte constituído por outra forma simbólica. Mesmo quando o observador das ciências sociais é contado entre os atores dos eventos estudados, isto circunscreve um regime particular da ciência cujos métodos decorrentes preservam as condições do observado. O interesse nesse caso está em verificar a maneira pela qual os fúntivos sujeito e objeto interagem sem se confundirem um com o outro. Além disso, as leis estáveis e universalmente abstratas buscadas pela ciência estabelecem sua soberania vertendo em uma espécie de vassalo tanto fenômenos quanto pesquisadores, tornando inadequada e frequentemente perigosa a autonomia do elemento criativo nesse ambiente. Surpreendentemente pelo mesmo raciocínio, seria possível até mesmo questionar se o autor é mesmo ativo perante a obra. Todavia, como a função entre atividade e passividade não é relevante para a arte, a criatividade da obra se obra no autor na mesma medida em que se obra no fruidor. Isso porque a autonomia do criativo se realiza na obra antes de em qualquer um deles²⁷⁵. O sentido originário na arte é a própria obra. Na medida em que a obra surge, ela cria, em consequência, seus artistas. Isso quer dizer que, ao entrarem em concentração, ao entrarem na atividade criativa, autor e fruidor estão entrando na obra, ou seja, concretamente no labor de que ela consiste. De que maneira eles então estabeleceriam uma função? Eles não substituem os fúntivos de imitação e invenção, mas atualizam ambos no jogo de sua relação.

²⁷⁴ Cassirer também procurará negar essa possibilidade, mas por meio de uma estratégia diferente da que aqui será experimentada.

²⁷⁵ Isto ainda será retomado e mais bem explicado no princípio de corporificação.

A imitação deve ser agora considerada enquanto momento da concentração frutiva. Determinada pela invenção, a imitação se atualiza no fruidor por meio do “processo de perceptualização²⁷⁶”. Nesse processo, toda a realidade está se elaborando por meio da obra. Perceber se torna criar em um sentido muito específico, e tal sentido também é partilhado pelo autor²⁷⁷. Não são os possíveis conteúdos elaborados na obra que são comunicados ao espectador pelo artesão. Autor e fruidor partilham a forma da criação²⁷⁸, o que introduz os termos pelos quais a objetividade da arte poderá ser verificada. Se os motivos inventivos parecem mais evidentes no autor, e os imitativos, no fruidor, isso não passa de um momento na continuidade do processo, porque a obra equipara seus frutivos igualmente nos dois. Eles adentram a mesma concentração frutiva em que a realidade se condensa e tal condensação se dá num feitiço definido. Em outras palavras, a realidade se condensa da mesma forma para ambos. A diferença entre eles é no máximo a qualidade do momento em que entram da fruição. Certamente a qualidade do artista no momento de sua entrada é mais predominantemente inventiva, ao passo que, o momento do fruidor, mais imitativa. Mas essa entrada não passa de um momento, e

²⁷⁶ Já citado. Cf. CASSIRER, *Essay*. Idem, p. 151.

²⁷⁷ Nesse ponto eu proponho uma diferença na estratégia de Cassirer. Vamos retomar um trecho do que já fora citado aqui em outra oportunidade. “Nós, que recebemos [a obra artística], não medimos com os mesmos parâmetros com o qual o criador mede seu trabalho. Onde ele encontra pouco, parece-nos haver muito; onde ele tem a sensação de uma insuficiência interior, somos assaltados pela impressão de uma plenitude inesgotável, que cremos nunca ser possível assimilar plenamente. E ambos terminam por ser ilegalmente legítimos e igualmente necessários, porque é precisamente essa interdependência peculiar que permite a obra cumprir sua própria missão.” Cf. CASSIRER, E. *La ciencias de la cultura*. Idem, p. 166. Não pretendo aqui me opor a essa formulação, mas sofisticá-la. Cassirer divide os papéis entre autor e fruidor sem unificá-los na obra. Depois fica difícil compreender de que maneira o primeiro consegue “atear” sua atividade no segundo, já que, de saída, o segundo não mede do mesmo modo que o primeiro seu trabalho. Para fazer valer essa tese de Cassirer, a reconstrução elaborada pelo fruidor da atividade criativa do autor deve ser muito similar ao labor do próprio autor, senão essa reconstrução apenas os diferenciaria. Foi por essa razão que passei a defender a atividade criativa supor uma unidade criativa, a qual se manifesta na forma da concentração frutiva. Adjetivei o conceito de “concentração”, apresentado por Cassirer, por “frutiva”, com a finalidade de a atualização da atividade criativa não ser unidirecional. Ao mesmo tempo em que o fruidor reconstrói a atividade criativa do autor, este só é capaz de realizá-la na medida em que antecipa o fruidor. Desse modo, procuro não me opor à diferença formulada por Cassirer, mas atenuá-la e sofisticá-la em nome de corroborar a sua tese da atividade criativa. É o que procuro fazer agora por meio do recurso dos frutivos da função estética.

²⁷⁸ De algum modo, isso já se encontrava estabelecido na filosofia transcendental de Cassirer, mas somente a arte pode por excelência evidenciá-lo. Cassirer não apenas amplia o programa kantiano, mas o reelabora sob novas bases. Uma delas é a retirada da espontaneidade da esfera exclusiva da consciência, tendo em vista que “a pregnância simbólica não é propriamente um fenômeno da consciência, mas também uma condição de possibilidade da própria consciência. Não um sujeito, muito menos ainda uma consciência pura, e sim o simples (impessoal) ‘há sentido’ constitui o irreduzível e não derivável ‘fenômeno originário’ (*Urphänomen*)”. PORTA, idem, 2011, p. 65. Mas isso ainda será completado ao final do trabalho, no capítulo da elaboração material do artista.

mesmo nela eles não estão separados. O predomínio da invenção na entrada do autor na concentração nada mais é que a antecipação do fruidor, o qual, por sua vez, atualiza o autor no predomínio da imitação. É o fruidor quem deve ser antes de qualquer coisa “inventado” no seio da obra para que esta permaneça em obra na fruição. Mesmo pensando nesses termos, os furtivos não podem ser isolados porque somente existem por meio de sua determinação recíproca. Pode levar muito tempo tanto para o autor quanto para o fruidor entrarem nessa concentração. Todavia, ultrapassado o breve momento da entrada, a função estética passa a atuar, articulando os furtivos de imitação e invenção em ambos.

Ainda que se diga que o artista testemunha sua elaboração, trata-se do mesmo testemunhado pelo fruidor. Ainda que se suponha o autor se deparar com a infinita possibilidade no ato de criação, uma das coerções que certamente sente é a necessidade de antecipar o fruidor, constituindo-se nele. Ainda que se diga que o artista tome caminhos equivocados e perca a obra, o fruidor estará sujeito às mesmas perdas de concentração. Poderia se argumentar que as consequências para o mundo seriam incomparáveis da perda da concentração por um e por outro. No primeiro caso, se o artista desistir, ou morrer, não haverá obra no mundo, e, no segundo caso, o fruidor apenas abandona o museu, podendo retornar em outra oportunidade. Não há como discordar disso, mas isso diz pouco a respeito do fenômeno estético. Afinal, somente podemos falar de arte na medida em que ela é realizada e fruída. O que se afirma aqui é a comunidade entre a feitura e a apreciação da obra. Há outros perigos no mundo da arte. A quinta sinfonia de Camargo Guarnieri pode nunca mais entrar em sua perfeição estética em razão de interpretações lamentáveis. Obras podem ser esquecidas. A forma da arte pode perder sua autonomia considerando grandes arcos de tempo na história da cultura, como outrora já não teve. Os problemas considerados no início do parágrafo são da mesma natureza. Todavia, aberto o mundo da arte em presença da obra, excetuando no máximo o momento inicial com que artista e fruidor entram em sua participação, a obra reúne a ambos na sua concentração específica, em que cada qual procurará manter o mesmo processo contínuo de intensificação.

Talvez a concentração frutiva possa ser mais bem compreendida enquanto a concentração da própria obra em seu contínuo labor, do qual se participa

à medida que se vê incorporado por ele. Independentemente da maneira particular com que se busque entrar na concentração, ela vai se conformando à peculiaridade da própria obra. Se no fruidor predomina, ainda que por breve momento, os motivos imitativos, ao “repetir e reconstruir o processo criativo” do autor, essa reconstrução é menos uma imitação e mais um desenvolvimento das formas que lá se encontram, laboradas na concentração fruitiva em que a obra continua a ser criada. Por sua vez, mesmo no breve momento predominantemente inventivo do artista, ele não se encontra num estado leviano e sem forma de liberalidade. A criação estética deve corresponder à forma da própria liberdade, e ela é difícil de ser retesada e mantida. Conforme já visto, ela exige permanecer em máxima tensão. O artista deve se coordenar pela identidade de processos inerente ao jogo das formas, ou a obra não se concretizará. Mas, então, ela já se encontra no mesmo processo do fruidor, porque a obra deve se constituir para ambos. A função estética concentra tanto autor, que atualiza a forma da espontaneidade, quanto fruidor, em quem as paixões se tornam ações. Dito mais precisamente, é a obra quem nela os concentra, por meio do movimento centrípeto da arte. Ambos se encontram na mesma “contemplação ativa”.

Essa pode ser considerada uma das unificações da concreção, pela qual a unidade da arte se faz irreduzível à da linguagem e à da ciência. De uma forma semelhante à qual o grau de excelência de uma obra de arte é dado pela sua intensificação e iluminação, a objetividade irreduzível da obra é mais bem verificada na unidade criativa, em que o fruidor se faz o último autor, à medida que o autor pode fazer-se o primeiro fruidor. Desse modo, o trabalho da obra é constantemente reiterado e renovado, conformando a fruição ao modo de ser da obra, o que consiste concentrar todos em sua atividade²⁷⁹. Do enlace ininterrupto desse laborar se frui e se evidencia a inesgotabilidade das coisas.

²⁷⁹ Vale a pena recuperar aqui toda a citação referendada pela nota 170, para se acompanhar como o raciocínio de Cassirer avança da concentração fruitiva para a inesgotabilidade do aspecto das coisas. Esforço-me aqui para mostrar ser consequente essa passagem.

3.3.5. Princípio de inesgotabilidade dos aspectos das coisas

Antes de entrar propriamente nesse princípio, alguns apontamentos introdutórios são necessários. Os traços do contorno espiritual da arte não são aqui abordados na mesma ordem que em *Essay on Man*. A diferença desse trajeto oferece ocasião para assinalar aspectos oportunos aos objetivos desse trabalho, mas também algumas condições relativas ao próprio trabalho de Cassirer. Elas são determinadas pelo método transcendental, das quais vale destacar seu caráter epistemológico específico. Em seguida, deve-se apontar um dos resultados do trajeto modificado. Em Cassirer, a proposta da inesgotabilidade conduz ao problema da subjetividade expressiva do artista e representativa do espectador, ao passo que a diferença aqui proposta alcança o princípio pelo tratamento desse problema. Como o caminho de Cassirer permite evidenciar outras consequências, elas serão aqui brevemente recuperadas. Reunindo os recursos dos resultados do trajeto de Cassirer nesse trecho aos nossos, a objetividade inicialmente apontada pela concentração fruitiva será articulada à universalidade explicitada pelo temperamento estético, enquanto este retomará a condensação do mundo por outra perspectiva, desenvolvendo esse conceito e aprofundando suas consequências. O conceito de contemplação ativa será completado como resultado disso, conforme já indicado.

3.3.5.1. Muitos trajetos possíveis

Cassirer faz um trajeto diferente do que aqui é realizado ao delinear o contorno da forma espiritual da arte no nono capítulo de *Essay on Man*. Conforme já indicado, ele opera o método transcendental mantendo motivos históricos e sistemáticos interdependentes. Por essa razão é necessário permanecer ancorado em seu texto todo o tempo. No presente trabalho, a tentativa de abstrair e evidenciar mais pormenorizadamente a consistência dos motivos sistemáticos do programa não resulta em um texto independente. Ele não carrega consigo o anterior, nem parte da aplicação do método transcendental. Tão somente ele procura desenvolver o sistema que lá se encontra com o fim de justificá-lo.

No meu entender, as verificações do programa cassireriano se dão em âmbito exclusivamente epistemológico. Apesar de compreender a filosofia das formas simbólicas todas as questões relativas à epistemologia, ela sempre priorizou o esclarecimento do sistema do conhecimento humano e, particularmente, a maneira pela qual a ciência supõe diversas formas de pluralismo para ser consistente. O método transcendental se adequa aos objetivos desse programa, uma vez que tem como ponto de partida as pesquisas em áreas diversas a fim de ascender às suas condições de possibilidade. A verificação dos avanços da epistemologia simbólica se dá no confronto com as pesquisas que compreende, critica e reordena pelo seu programa idealista; e ela somente pode se experimentar em relação às pesquisas consideradas. Nesse caso em particular, o suposto ideal deve ser mais eficiente do que suas alternativas para os objetivos assumidos nos trabalhos estudados. Consoante dito anteriormente, a autonomia é condição do tipo de idealismo que as formas simbólicas integram, e seu sistema depende dessa condição para ser consistente. Por essa razão, ela já se encontra indicada, junto a outros supostos do programa, no primeiro parágrafo do capítulo sobre a arte. Este realiza um trajeto bem diferente do que é realizado agora.

No momento em que Cassirer alcança o princípio da inesgotabilidade das coisas, vê-se enredado em problemas relativos às subjetividades do artista e do espectador. Ele argumenta simultaneamente tanto sobre eles quanto sobre a inesgotabilidade objetiva da obra de arte. Isso ocorre porque, em seu raciocínio, ele passa muito rapidamente do traço da intensificação – o qual já havia apresentado em contiguidade ao da concreção contínua – para o princípio das formas puras. Grande é a dificuldade de se deter e desenvolver um traço entre os demais, levando em conta que eles se conduzem uns aos outros com a força do movimento ininterrupto no qual a forma da arte se estabiliza. Procurar fazê-lo operando o método transcendental parece impossível. Cassirer se vale de uma estratégia bem diferente e eficiente para seus fins. Ele procura concentrar o melhor que pode as indicações sobre a função estética e os princípios da arte na primeira divisão do texto, preferencialmente no início deste²⁸⁰. Mantendo-se em concordância com

²⁸⁰ Talvez valha a pena aqui esboçar melhor estas porções do texto, a fim de preparar um futuro mapeamento mais detalhado. Na primeira página, Cassirer delinea os pressupostos do programa com relação à arte. A configuração da função simbólica cobre as páginas 138 e 139. O que se poderia chamar de princípio do todo característico cobre as páginas 140 e 141, mas mescla ao princípio de corporificação, que alcança a página 142.

método transcendental, Cassirer pode apenas indicar os traços da função espiritual, recuperando-os em discussões posteriores conforme a oportunidade se apresente.

3.3.5.2. Temperamento como universalidade da forma estética

Ao passar muito rapidamente pelo princípio de intensificação, ainda mais apresentando este junto ao de concreção, Cassirer não encontra oportunidade de desenvolver as reflexões sobre artista e espectador. Além disso, como não se conduz da intensificação para a inesgotabilidade, intercalando esse trajeto pelo princípio das formas puras, a oportunidade de desenvolver a reflexão relativa ao que aqui foi nomeado de concentração frutiva e unidade criativa precisou ser produzida mais adiante, ao passo que outras discussões permitiam retomar aspectos dessa temática. No presente trabalho, o trajeto adotado – a partir do processo contínuo de concreção para a intensificação, alcançando a inesgotabilidade sem passar pelas formas puras – permitiu atingir esse princípio pelo tratamento dos problemas relativos aos meandros subjetivos e privados que se desdobram entre artista e espectador, ao menos de maneira sumária. Com isso, recuperar a questão pelo tópico do temperamento se torna possível.

Do que foi visto, é possível concluir que a obra de arte deve permanecer em obra para consolidar a obra de que consiste. Independentemente o peculiar feitio de uma obra entre outras, todas se identificam pelo estado de labor que sustentam e que vai impresso nelas em forma de movimento. Este é centrípeto e conforma as propriedades da concentração frutiva, por meio da qual se estabelece a objetividade da arte. Trata-se de uma condição de seu contínuo processo de intensificação; e a condição que implica a concentração de autor e fruidor no mesmo processo também exige a vivência da inesgotabilidade, como consequência. Desse modo chegou-se

No presente trabalho, vou incorporar o princípio do todo característico ao das formas puras, já que seu traço me parece menos marcante para a arte em comparação aos outros, ao passo que Cassirer o introduz por meio dele o princípio de corporificação. Vale notar que, ao fazer isso, Cassirer aproveita o argumento do todo característico para contribuir na especificação da unidade estética, o que aqui se engendrou pelos aspectos da intensificação. O princípio de intensificação é abordado na página 143 junto ao de concreção contínua, mesclando-se organicamente ao das formas puras e alcançando o princípio de inesgotabilidade na página 145. Como dito no corpo do texto, Cassirer não os apresenta sistematicamente. Os motivos sistemáticos são oportunamente destacados de uma ou outra pesquisa, das quais decorrem comentários, críticas e desenvolvimentos. Na continuidade do capítulo de *Essay on Man*, estes traços são retomados ainda que não tematicamente, ou são, pelo menos, pressupostos.

há pouco à conclusão: do enlace ininterrupto da concentração frutiva resulta a inesgotabilidade dos aspectos das coisas. Isso se dá porque, perante o próximo fruidor, a obra está sempre sendo novamente elaborada desde sua origem, considerando ser restaurado objetivamente o labor de sua confecção. Por isso, principalmente, não é possível retroceder agora à concepção realista das indeterminadas representações do expectador. Como Cassirer seguiu um percurso diferente, realiza um trajeto relativamente longo para chegar ao problema. Ele se demora na oposição das percepções de mundo do cientista e do artista. Segundo seu raciocínio, o procurado pelo último é oposto ao que procura o primeiro, tendo em vista a arte ter “não somente uma meta diferente, mas, também, um objeto diferente.” Ao artista interessa a variedade de momentos em suas formas mais peculiares para se imprimir na obra. Cassirer apela ao mesmo tempo para o contínuo temporal e a infinita variedade que cada aspecto pode oferecer como modelo para a obra. Em última análise, nessa elaboração se identificam os princípios de concreção contínua e de inesgotabilidade, assim como é possível antecipar que Cassirer pretende vê-los atualizados na própria obra. Mas essa atualização não se realiza. As qualidades de fisionomia individual e momentânea sofrivelmente apontam para os princípios da arte. Elas parecem permanecer ainda no horizonte empírico, como se a diferença que mantém com o olhar do cientista fosse somente de grau. Apesar do raciocínio duvidoso, a formulação é clara. No feitiço definido da obra o infinito é compreendido na forma de labor, e aprazido por meio da inesgotabilidade dos aspectos das coisas.²⁸¹

Cassirer parece aqui subscrever a formulação de outro autor influenciado pelo círculo neokantiano, a respeito da arte, proposta vinte anos antes da sua: “a

²⁸¹ “Se dissermos de dois artistas que eles pintam ‘a mesma paisagem’, descrevemos nossa experiência estética muito inadequadamente. Do ponto de vista da arte, tal pretensão mesmice é bastante ilusória. Não podemos falar que uma única e mesma coisa é o assunto de ambos os pintores. Pois o artista não retrata nem copia certo objeto empírico – uma paisagem com suas colinas e montanhas, seus riachos e rios. O que ele nos dá é a fisionomia individual e momentânea da paisagem. Ele deseja expressar a atmosfera das coisas, o jogo de luz e sombra. Uma paisagem não é ‘a mesma’ no início do crepúsculo, no calor do meio-dia ou em um dia chuvoso ou ensolarado. Nossa percepção estética exhibe uma variedade muito maior e pertence a uma ordem muito mais complexa do que a nossa percepção sensorial ordinária. Na percepção dos sentidos, nos contentamos em apreender as características comuns e constantes dos objetos do nosso entorno. A experiência estética é incomparavelmente mais rica. Ela está prenhe de infinitas possibilidades que permanecem não realizadas na experiência sensorial ordinária. No trabalho do artista, essas possibilidades tornam-se atualidades; elas são trazidas para a abertura e assumem um feitiço determinado. A revelação de tal inesgotabilidade dos aspectos das coisas é um dos grandes privilégios e um dos mais profundos encantos da arte.” Cf. Cassirer, *Essay*. Idem, p. 144, 145.

infinita possibilidade imolada no altar da forma²⁸²". A meu ver, alcançar esse princípio por meio da intensificação permite que a inesgotabilidade seja compreendida em decorrência da concentração fruitiva, em que o ato de criação se vê sempre renovado na contemplação. Trata-se ao menos de um início, o qual será aprofundado logo mais. Cassirer peca, por sua vez, ao exagerar nos argumentos imitativos. Ele apresenta a inesgotabilidade pela condição de continuidade do tempo e pelas variações luminosas e climáticas sofridas pelo dia. Caso fosse essa a diferença, não haveria nada que a arte realizasse que a ciência não equiparasse. O raciocínio de Cassirer poderia ser contemplado por uma filmagem, por exemplo. Mas Cassirer parece propositalmente ter se enredado nessa dificuldade. Para compensá-la, vai ao extremo oposto e, procurando socorro na inflação dos motivos inventivos, apela para o recurso do temperamento individual. Não se trata apenas da variação empírica do ambiente sujeitado pelo tempo cronológico. Multiplica-se a isto os estados mutantes e psicológicos do artista. Cassirer lança mão das memórias do pintor Ludwig Richter para elaborar o problema. A partir de uma experiência, esse artista acredita demonstrar a impossibilidade da visão objetiva na arte. Ao propor a quatro pintores retratar a mesma cena o mais fielmente possível, a disparidade entre os resultados provaria que forma e cor seriam sempre apreendidas pelo temperamento individual do artista.²⁸³

Considerado nesses termos, o problema sequer poderia ser delimitado. Se tal resultado fosse universal, a apreensão privada de forma e cor se estenderia ao temperamento individual do espectador na apreciação dos quadros. Não haveria como saber se ele capta a impressão do artista sobre o contínuo multiforme empírico das coisas, ou se simplesmente projeta o próprio temperamento. Em outras palavras, ficamos sem saber se não teríamos acesso apenas às nossas próprias representações. Ao se partir do primado da subjetividade privada, ou de outras tendências solipsistas, não há nada na obra que lhe socorra de um relativismo hermenêutico absoluto. Seria duvidosa a possibilidade, inclusive, da conceituação do fenômeno da arte e seu desenvolvimento através da história. Ao passo que aqui já se havia retirado a possibilidade de um temperamento psicológico de cena,

²⁸² Refiro-me a Martin Buber, discípulo de Georg Simmel e a quem declarou dever, juntamente com Wilhelm Dilthey, as bases de sua filosofia dialógica. Cf. BUBER, M. *Eu e Tu*. Trad., intr. e notas Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo, Centauro, 2001, p. 56.

²⁸³ CASSIRER, *Essay*. *Idem*, p. 145.

Cassirer o fará expressamente mais adiante em seu texto²⁸⁴. Nenhum dos conceitos de classe tradicionais da psicologia é capaz de distinguir entre a individualidade subjetiva de um temperamento e a propriedade de manifestar o feitiço da obra na forma de um mundo. O conceito de tonalidade estética iniciou esse trabalho ao se distinguir do fardo emocional. Mas Cassirer chega ao temperamento estético peregrinando entre os furtivos da imitação e da invenção, compreendendo-o pela função como um todo, e para isso recorre à autoridade de Kant:

Kant distingue nitidamente entre o que ele chama de "universalidade estética" e a "validade objetiva" que pertence aos nossos julgamentos lógicos e científicos. Em nossos juízos estéticos, ele afirma, não estamos preocupados com o objeto enquanto tal, mas com a pura contemplação desse objeto. A universalidade estética significa que o predicado da beleza não está restrito a um indivíduo especial, mas se estende por todo o campo de julgamento dos sujeitos. Se a obra de arte não fosse nada além de fantasia e frenesi [*freak and frenzy*] para um artista individual, não se participaria dessa forma universal. A imaginação do artista não inventa arbitrariamente as formas das coisas. Ela nos mostra essas formas em seu verdadeiro feitiço, fazendo-as visíveis e reconhecíveis. O artista escolhe certo aspecto da realidade, mas esse processo de seleção é, ao mesmo tempo, um processo de objetivação. Uma vez que entramos em sua perspectiva, somos forçados a olhar o mundo através de seus olhos. Parecerá, então, que nunca tínhamos visto o mundo a partir dessa luz peculiar. No entanto, estamos convencidos de que essa luz não é apenas um lampejo momentâneo. Em virtude da obra de arte, tornou-se durável e permanente. Uma vez que a realidade nos foi revelada desse modo particular, continuamos a vê-la sob esse feitiço.²⁸⁵

O feitiço não decorre da seleção de um fugaz aspecto do real, mas pelo feito de torná-lo durável. O que se estabiliza, conforme já visto, é a inesgotabilidade dos aspectos das coisas. O caráter efêmero da realidade sujeita ao tempo foi compreendida pela permanência do movimento incessante da obra. O verdadeiro feitiço revelado por ela nada mais é que a objetividade desse processo estendida a

²⁸⁴ Ibidem, p. 150.

²⁸⁵ Ibidem, 145, 146. Se escolher certo aspecto da realidade consiste no processo estético de objetivação, o temperamento estético compreende sob o mesmo ato situações que foram consideradas bem distintas pela história da arte. Ele compreende a escolha de um modelo, de uma paisagem, de um assunto, de uma forma geométrica, de um contraste de cores ou de textura sobre a mesma perspectiva, mas também o *ready-made*, a colagem, a *assemblage*, a *Pop art*, a arte conceitual, entre outros. Embora nos últimos tal propriedade seja mais evidente, uma vez assinalada, pela condição de universalidade é possível retroceder sistematicamente pela história e evidenciá-la em todos os momentos de forma constante, por menos relevância que apresentasse em alguns. Não caberia nos objetivos desse trabalho iniciar essa discussão, mas eu apenas quero deixar registrada aqui a possibilidade destes princípios poderem abarcar problemas da arte moderna. Embora numa direção diferente deste trabalho, Aud Sissel Hoel e Muriel Van Vliet propõe recentemente pesquisas apostando nessa possibilidade.

todo campo de julgamento, manifesta na forma da peculiaridade de um temperamento perene. Aquilo que confere universalidade à arte não poderia, portanto, decorrer do temperamento subjetivo de um artista, mas da forma da contemplação pura que a obra libera. O que Cassirer está diferenciando aqui é o fardo afetivo do feitiço peculiar de uma obra. Este feitiço se manifesta, entretanto, tanto no autor como no fruidor por meio do temperamento. O temperamento é necessário à forma de uma obra em particular. A obra só existe em um feitiço que, por sua vez, personifica na contemplação a forma singularíssima da confecção, na qual a força da arte já atualizava os aspectos da espontaneidade. Essa personificação é o temperamento. A outra face disso é a forma característica, que logo mais será abordada. Por ora, o temperamento deve ser entendido enquanto o modo pelo qual a pregnância se faz estética. A obra de arte é prenhe em razão de sua peculiaridade, manifestada enquanto temperamento²⁸⁶. O temperamento é consequência direta da espontaneidade no sensível; contudo, o lugar mais apropriado para retomar esse aspecto é no princípio deixado por último, o de corporificação. Aqui, a prioridade é assinalar sua universalidade. A arte se manifesta na contemplação sempre por meio de um temperamento específico. Ele testemunha a autonomia estética da forma. Chega a parecer paradoxal a universalidade de um objeto ser constituída pela singularidade. Todavia, assim pareceria a outro tipo de objetividade. É preciso compreender de que se trata o temperamento estético.

Enquanto consequência da inesgotabilidade, um dos efeitos do temperamento foi ampliar a esfera de atuação da obra. Ela agora parece abarcar mais do que artista e fruidor. Não mais apenas a relação entre eles na unidade da concentração, mas entre indivíduo (seja artista, seja fruidor) e mundo é o que se contempla na obra. O testemunho da realidade como um todo se vê condicionado pelo peculiar feitiço revelado por ela. Esse é o momento oportuno de se retomar o

²⁸⁶ Ao propor o temperamento como universalidade estética, Cassirer compreende dessa forma a pregnância operar na função estética. Esse passo é decisivo para o programa das formas simbólicas. Uma de suas maiores diferenças com relação ao programa kantiano é deslocar a espontaneidade do entendimento para a própria relação em si, e isso se opera evidenciando, antes de tudo, que a sensibilidade também atua espontaneamente. A arte não foi trabalhada por Cassirer apenas porque sua filosofia da cultura ofereceu oportunidade para isso. A arte é necessária ao sistema das formas simbólicas de forma muito mais central. Sem ela, a espontaneidade no sensível não pode ser evidenciada. “A tese da pregnância simbólica também se opõe, assim mesmo, ao intelectualismo kantiano segundo o qual espontaneidade seria unicamente obra do entendimento. A intuição sensível não proporciona uma pura multiplicidade, mas nela já estão presentes modos de ordenação especificamente sensíveis.” PORTA, M. A. G. *Estudos Neokantianos*. São Paulo: Loyola, 2011, p. 64, 65.

conceito de contemplação ativa, segundo fora anunciado. A contemplação ter se tornado uma forma de ação vai além da transformação do espectador em fruidor. A contemplação indica o próprio modo de trabalho da obra, a forma espiritual de sua concreção. Justamente isso torna imprecisa a descrição subjetiva da contemplação. A arte se conduz de tal modo que torna pouco relevante para sua reflexão – ou até mesmo um problema – os conceitos “objetivo” e “subjetivo” enquanto elementos por ela articulados²⁸⁷. A peregrinação entre os furtivos de imitação e invenção também visou esgotar as estratégias de assinalar a contemplação por motivos expressivos ou representativos²⁸⁸. O simbólico na arte parece opor-se tanto a um quanto a outro, e não harmonizá-los. Trata-se de uma direção completamente diferente. Cassirer já havia advertido, caso se assuma essa dicotomia como ponto de partida, o perigo de “todo o processo construtivo que é pré-requisito tanto da produção quanto da contemplação da obra de arte ser completamente menosprezado²⁸⁹”.

Não somente o processo construtivo, no qual se revela a unidade entre a produção e a contemplação da obra de arte, senão que o tempo operado pela obra nesse processo, também ameaça ser menosprezado. O tempo cronológico – que multiplicava aspectos tanto empíricos quanto subjetivos das coisas – fora transfigurado pela contemplação da inesgotabilidade dos aspectos das coisas laboradas no feitio determinado da obra, por meio de seu movimento centrípeto. O tempo passa a ser da própria obra assumindo a forma de contemplação. É nesse sentido que se pode dizer ele deixar de ser cronológico para ser contemplativo. Mas, na perspectiva da arte, ele está deixando de ser passivo para se tornar ativo, está deixando de ser mera passagem para se tornar compasso. Ele não mais será mensuração e demarcação impessoais e se tornará a exigência do ritmo da concentração. Ele deixa de ser o meio pelo qual as forças de esgotam para se transformar no princípio que as conserva. A contemplação transforma o tempo de mera passagem em renovação. Não se esgotar em finalidades de qualquer tipo já implicava tudo se renovar continuamente. Portanto, também a contemplação tem por

²⁸⁷ “O que é referido aqui como temperamento não é apenas singularidade ou idiosincrasia. Quando absorvidos na intuição de uma grande obra de arte, não sentimos uma separação entre os mundos subjetivo e objetivo. Nós não vivemos em nossa realidade comum das coisas físicas, nem vivemos totalmente dentro de uma esfera individual. Além dessas duas esferas, detectamos um novo reino, o reino das formas plásticas, musicais e poéticas; e essas formas têm uma universalidade real.” CASSIRER, *ibidem*, p. 145.

²⁸⁸ Conforme já citado, *ibidem*, p. 146.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 142.

condição a intensificação contínua. Ela se opõe a processos que poderiam ser vivenciados como decaimento. Não é possível se decair em presença da obra, mas, tão somente, da arte para outra forma simbólica. Qualquer decaimento representaria o afrouxamento das relações estéticas. De acordo com o que já foi visto, elas duram esteticamente somente em sua máxima tensão. A tensão dessas relações específicas atualiza em uma obra, de formas sempre particulares e variadas, a tensão geral da função entre imitação e invenção. Esta, por sua vez, evidencia historicamente o que o contínuo processo de concreção opera sistematicamente. Por esse raciocínio, a intensificação opõe ao decaimento a qualidade de renovação, encontrando-se esta entre as consequências do princípio de inesgotabilidade.

No princípio das formas sensíveis puras será retomada a temporalidade estética pela coincidência de intensificação e inesgotabilidade. A intensificação do labor exige tempo, mas a categoria de tempo estetizada pela obra modula sua duração sob o regime da intensificação. Na medida em que a concentração se intensifica, o tempo se torna mais denso. Todavia, em vez de assumir a extensão do espaço, como acontece no mito, é a extensão da obra que o verte em forma por meio de seu movimento centrípeto. O tempo feito forma na obra corresponde à forma de sua própria atividade, sendo esta fenomenologicamente a primeira a ser contemplada. Não é esta ou aquela forma o que se contempla primeiramente na obra, mas a forma da totalidade de suas relações, ou seja, sua tonalidade específica. A tonalidade, por sua vez, é fruto da atividade da obra e, por isso, somente pode existir em movimento. A obra “tem” sua contemplação à medida que se move numa tonalidade específica. A contemplação é da obra não no sentido que seja ela quem contemple algum outro, mas no sentido que, em ser obra, estabelece um tempo que lhe é próprio, na forma de um temperamento específico. Dito de outra forma, o temperamento é regido pela contemplação segundo o ritmo específico do trabalho de uma obra em particular. Se, na obra, o tempo se manifesta enquanto labor de seu feitio, a contemplação é a regência manifesta no temperamento estendido a todo campo de julgamento. Um juízo equivocado nesse caso seria confundir o feitio da obra com o critério de novidade histórica. Aqui, singularidade e novidade não são o mesmo. A singularidade da obra não é forte porque nunca foi apresentada antes. Ao contrário, ela é nova porque é apresentada sempre, e, em

cada apresentação, tem suas forças renovadas. Intensificado na contemplação, o tempo que se adensa na obra não a torna mais velha e conhecida, senão que mais nova, exuberante e surpreendente. O temperamento revela a conservação do labor estético se dar por um processo de contínua renovação. Quanto mais se prolonga uma contemplação, quanto mais se revisita uma obra, o que empiricamente se conta como a última leitura está, fenomenologicamente, se aproximando cada vez mais da primeira. O frescor do primeiro encontro na arte é fruto da contemplação e somente poderia ser oferecido enquanto laborioso resultado da têmpera do feitio. Na obra de arte, o próprio tempo no qual se encontra é constantemente renovado por meio de seu labor.²⁹⁰

Conforme antecipado na seção anterior desse trabalho, a objetividade da obra consiste desse movimento ser o mesmo tanto dela quanto do fruidor, em um primeiro momento, quando se verifica o movimento criativo continuar no fruidor de tal modo que não pode ser separado satisfatoriamente do autor. Mas isso ainda pode ser dito de maneira mais radical e, talvez por isso, mais acertada. Ao avaliar as condições do temperamento estético, vê-se que ele não pode ser considerado propriamente nem do artista, nem do fruidor, pois isso verteria a obra em um meio de transmissão de características. A concentração fruitiva já havia transfigurado o fruidor pela fruição, de modo que se faz pouco relevante para a estética considerar sujeitos em relação à obra. Essa questão apresenta oportunidade para evidenciar em que termos a pregnância simbólica não consiste de um fenômeno da consciência, senão que é sua condição. Um sujeito pode fazer associações privadas a partir de uma peça, comparar impressões com seus pares, alimentar expectativas com relação à exposição, exemplificar por meio de determinadas coleções rupturas e prolongamentos históricos ou tentar formular os princípios da arte. Em cada um desses casos, o sujeito é diferente, constituído por uma forma simbólica diferente, lidando de forma diferente com objetos diferentes. Na abertura de mundo da arte, todavia, não há propriamente um sujeito observando um objeto, como não há imagens se oferecendo a uma consciência. A consciência inteira se tornou fruição. O

²⁹⁰ “Pois é um dos maiores privilégios da arte que nunca pode perder essa ‘era divina’. Aqui, a fonte da criação imaginativa nunca seca, pois é indestrutível e inesgotável. Em todas as épocas e em todos os grandes artistas, a operação da imaginação reaparece em novas formas e em novas forças. Nos poetas líricos, em primeiro lugar, sentimos esse contínuo renascimento e regeneração. Eles não podem tocar uma coisa sem impregná-la com sua própria vida interior.” Ibidem, p. 154.

mundo da arte somente permanece aberto ao fruir. Nessas condições, o fruidor talvez não seja um sujeito, porque perante ele não se colocam objetos. Tudo se torna uma mesma e única atividade, e por meio dela todos os elementos da fruição se veem concentrados na obra. Por isso Cassirer afirma não haver separação entre os mundos subjetivo e objetivo, nem se pode distinguir viver entre as coisas físicas ou em uma esfera individual. Mas caso se tratasse apenas de indistinção entre esses domínios, provavelmente estaríamos na abertura de mundo do mito; não da arte. A exigência estética de intensificação progressiva e concreção contínua eliminou polaridades desse tipo na conservação de seu labor. Em última análise, o temperamento manifesta a regência da contemplação concentrada na obra. Pertencendo ao processo como um todo, ele conduz a objetividade da contemplação à universalidade da forma estética. Sem isso, não se poderia falar da unidade criativa enquanto perfeita coincidência entre confecção e descoberta, mas apenas do que um sujeito descobre ao ser afetado pelo que lhe foi transmitido por outro.

Por essa razão, a objetividade também decorre do temperamento permanecer em trabalho. O trabalho do artesão encontra, ao contrário, seu fim na comunicação de seu estado subjetivo, ou do cumprimento de outros objetivos determinados por compromissos parciais. O temperamento estético nada mais é que a obra manifestada por meio da concreção na têmpera de sua totalidade. Em virtude da eficiência da concentração frutiva, aspectos da realidade, não importa de que natureza eles sejam, são trabalhados pela têmpera continuamente, de forma cada vez mais intensa. Formalmente, os motivos imitativos são mais evidentes nessa apreensão centrípeta de aspectos, mas os motivos inventivos não respondem centrifugamente. A invenção mais se evidencia no momento da forja em que a concreção faz do mundo um feitio particular na forma da própria obra.

Absorvido pela forma, os aspectos do mundo que o temperamento trabalha se tornam distintos segundo esse temperamento. Não haverá aqui uma distinção genérica e estática entre claro e confuso. A confusão é clarificada pela obra sem deixar de ser o que é. O impreciso, o misterioso, o insuspeitado, a arte os revela por meio de uma iluminação que nenhum mistério factual poderia sustentar fora dela. Isso porque tudo na arte se dá distintamente segundo uma peculiar regência da forma, conforme se verá do princípio das formas puras. Por hora, vale

dizer ser à disposição da totalidade dos elementos trabalhados na têmpora da forma que conferem essa distinção. Seu modo de operar já foi visto. Ele é similar a tonalidade das emoções. Na verdade, as emoções não compreendem o fenômeno da tonalidade estética. Ela não fora mais que a ocasião de introduzir esse tema. Todos os aspectos forjados na obra se ordenam segundo uma tonalidade. A tonalidade é sempre uma relação de contraste que ilumina os elementos de uma obra na distinção própria que cada um joga na totalidade, e o movimento do jogo por meio do qual se elabora a distinção é nada mais que a própria espontaneidade na arte, ou seja, o temperamento. Mas de que modo o mundo assume o feito trabalhado na obra? O que significa os motivos inventivos não responderem centrifugamente? A meu ver, tais questões somente permitem elaboração caso se tome a função estética por um movimento exclusivamente centrípeto.

3.3.5.3. Obra e mundo

A contemplação jamais se verterá em meio para um fim, sob o risco de se resolver a tensão necessária à arte noutra forma simbólica. A fruição se vê concentrada na obra. Ela não pode sob nenhuma hipótese ser considerada uma modalidade do sujeito. Antes, ela encontra na contemplação suas condições de possibilidade. O tempo se torna o tempo da obra, não importa a maneira peculiar na qual ele se dê. A condição de universalidade do temperamento consiste em manifestar o feitiço peculiar que faz as obras irredutíveis entre si²⁹¹. A contemplação de uma pintura é irredutível à contemplação de uma sinfonia, mas aqui a modalidade artística não é tão relevante, pois a contemplação continua tão irredutível entre a quinta de Beethoven e a primeira de Mahler quanto entre *La Promenade* de Monet e *La Loge* de Renoir. Cada obra labora a seu modo seu próprio tempo. A contemplação transforma o tempo num processo imanente da obra. O processo de seleção, por meio do qual o artista escolhe certos aspectos da realidade, revela-se um processo de objetivação na medida em que os motivos imitativos já vêm ‘pregnados’ dos inventivos, conforme o movimento centrípeto da arte vem

²⁹¹ “Cada arte tem seu próprio idioma característico, e eles se estabelecem de modo inconfundível e impermutável entre si. Os idiomas de várias artes podem ser interconectados, como, por exemplo, quando se coloca uma letra em uma música ou quando um poema é ilustrado; mas eles não são traduzíveis um pelo outro.” Ibidem, p. 154.

mostrando até agora. Mas quando predominam os motivos inventivos, não se verifica na arte um movimento centrífugo. O artista faz as formas, em seu verdadeiro feito, visíveis e reconhecíveis na obra; não no mundo. O movimento centrípeta é verificado sem composição com seu contrário tanto nos motivos imitativos quanto nos inventivos. Em vez de a função estética consistir da harmonia pacífica desses movimentos, ela consiste da reciprocidade da contenda travada entre imitação e invenção, na forma de uma harmonia centrípeta. Por meio dela, tempo e espaço não se mesclam, como no mito, mas passam a existir somente enquanto imanentes à obra. O movimento centrípeta termina por arrebatá-la a própria realidade à medida que dela se utiliza e por meio do labor estético a renova. Por essa razão fica difícil compreender o fenômeno estético por categorias oriundas da ciência da comunicação. Parece ser uma condição, uma vez que o labor da obra, para conservar seu estado, não se verta em meio para um fim, que também nada transcenda ao universo da obra. A obra não representa nem o mundo nem outro mundo. Ao que parece, a obra labora seu próprio mundo²⁹². Dado que tempo e espaço são categorias que se modulam de uma forma simbólica para outra, na abertura de mundo da arte essas categorias apresentam a propriedade de virem imanentes na própria obra, além de se encontrarem singularizadas por cada uma de maneira particular e irreduzível. Esse último aspecto será mais bem considerado no princípio das formas sensuais puras, ocasião em que será mais relevante evidenciar a forma dessa particularização. A seguir, serão abordadas as consequências da imanência às obras dessas categorias em particular.

A obra nada devolve ao mundo. Ela recolhe mundo e apresenta ela própria como horizonte de todo mundo possível. Caso contrário, não se manteria a tensão necessária a seu obrar. A condensação da realidade se revela pela têmpera da contemplação da obra, e a contemplação partilha com a concentração a eficiência do obrar. Recolhidos na obra, artista e fruidor, indivíduo e mundo, não partilham os postos mais relevantes para refletir a inesgotabilidade dos aspectos das coisas que a arte sustenta. A arte não sensibiliza o fruidor para o mundo. Ela

²⁹² “Em suas tentativas de refutar as concepções românticas acerca de uma poesia transcendental, eles reverteram para a velha definição da arte como imitação da natureza. Fazendo isso, eles passaram ao largo da questão principal, pois deixaram de reconhecer o caráter simbólico da arte. Se essa caracterização da arte fosse admitida, pareceria não haver com escapar das teorias metafísicas do romantismo. A arte é de fato simbolismo, mas o simbolismo da arte deve ser entendido em um sentido imanente, não transcendente.” *Ibidem*, p. 157.

condensa a realidade ao mesmo tempo em que concentra o fruidor, e somente nela feita mundo um feitio determinado das coisas se intensifica sem se esgotar. O obrar estético é fruto da concentração frutiva e da contemplação ativa, por meio sempre de um específico temperamento. Se a obra não oferecer contemplação, nenhuma concentração poderá ser frutiva. Se a concentração não for frutiva, a contemplação que houver lá não será correspondida em sua intensidade. Proporcionalmente, caso a concentração responda pela causa eficiente da arte, a contemplação responderá pela causa formal, mas de uma forma condicionada pelo processo contínuo de intensificação, existente tão somente em movimento segundo a compreensão morfológica da epistemologia cassireriana.

Por essa razão, Cassirer fala livremente ora sobre propriedades relativas à obra, ora sobre propriedades relativas ao mundo. Não se trata de uma vaguidade, no caso. Em termos programáticos, arte é uma forma simbólica. A obra de arte e a abertura estética do mundo não são dois fenômenos distintos, e, em razão disso, muito menos seriam diferentes entre si. Mas há formas simbólicas que abrem um exuberante mundo de objetos, como a linguagem, ou de entes puramente posicionais e funcionalizados, como a ciência. Em uma citação anterior, Cassirer faz Aristóteles porta-voz da filosofia das formas simbólicas ao se valer de sua comparação entre tragédia e história²⁹³. Semelhante à linguagem, a história abre um mundo repleto de objetos. Isso não quer dizer que história e linguagem não gozem da propriedade de unidade da forma simbólica. A diferença da arte é que a unidade da estrutura de sua forma simbólica se imprime sensivelmente nos entes produzidos em sua abertura de mundo. Um dos aspectos disso será considerado por último, no princípio de corporificação, e outro, ainda, logo mais no princípio das formas puras²⁹⁴. A consequência para o princípio de inesgotabilidade se refere justamente à unidade característica proposta por Cassirer no início do capítulo.

Por meio da unidade característica, somos obrigados a olhar o mundo pelos olhos do artista, tendo a impressão de nunca termos visto o mundo sob essa luz peculiar. Mas isso não pode se operar da obra para o mundo, visto que Cassirer já qualificara o processo simbólico da arte como imanente à obra, excluindo

²⁹³ Já citado. Cf. *Ibidem*, p. 143

²⁹⁴ Caminho aqui quase ao revés do raciocínio de Cassirer, procurando aprofundar algumas características do sistema dos traços estéticos.

atividades transcendentas, ainda que se dêem de maneira apenas designativa. Satisfazendo essa restrição, a visão se vê condicionada sob a luz peculiar da obra porque não ultrapassa seu próprio horizonte. O horizonte de uma obra particular termina por ser o que condiciona nosso modo de olhar. Como não poderia deixar de ser, dado que a fruição não é modalidade do sujeito, nosso olhar também é forjado na têmpera da contemplação, segundo o peculiar feitio de uma obra determinada. Nenhuma visão se dá como resultado posterior a esse trabalho. Em vez disso, ela é engajada no processo que faz coincidir o feitio peculiar de uma obra com o próprio contorno espiritual da forma simbólica. O horizonte da abertura de mundo da arte sempre coincide com os limites de cada obra em particular. Por essa razão, não é difícil se cometer o equívoco de considerar o mundo da arte tão fugaz quanto às variações empíricas externas e internas ao sujeito. Um equívoco mais grave ainda seria tratar de modo semelhante seu estado mutante, procurando generalizar a diversidade por coordenadas abstratas e menos numerosas. Mas não apenas o movimento da arte é diferente das transformações empíricas como é de sua natureza recusar abstrações. Por fim, a impressão de fugacidade é apenas esquemática, mas pode, contudo, ter uso para a ciência, uma vez que ela se faz aparente no confronto da arte com outras formas simbólicas, podendo destas muito evidenciar.

Por outro lado, no confronto com traços estéticos sustentados por objetos que não abrem o mundo da arte, esta teria pouco a contribuir. O processo de intensificação contínuo da arte não qualifica apenas a diferença específica que ela guarda com outros produtos culturais. Caso fosse relevante fenomenologicamente uma comparação estável entre obras de arte e o fenômeno da sustentação de meros adornos, as primeiras se apresentariam em um estado constante de movimento, enquanto o último pareceria inerte. Mas o movimento não foi evocado aqui genericamente. Ele consiste da peculiaridade da obra em sua elaboração contínua. Ele decorre especificamente de uma intensificação progressiva que não encontra fim. A intensificação progressiva do movimento não resulta somente na intensificação da própria realidade, mas na sua progressiva condensação, e ela não dispõe de outro lugar para se condensar senão na obra. Na vivência estética, o

mundo não abre “obras de arte”, senão que cada obra abre a totalidade de seu mundo, a cada vez.

Não apreciamos as oitenta e duas peças de *Os desastres da Guerra*, de Goya, simultaneamente. Não, ao menos, enquanto gravura. A gravura impõe sua própria forma de maneira impermutável e irreduzível. Ao contemplar a de número 30, “Estragos da Guerra”, ela necessariamente responde por toda abertura de mundo da arte. Isso não quer dizer que a série deva ser recusada. O que consigo leva o indivíduo será apropriado pela têmpera daquela gravura, e toda a série passará a ser manifesta e compreendida por aquela em particular. Isso também não excluiria a contemplação da série como um todo, mas a forma considerada será necessariamente diferente. A série me parece sustentar uma forma específica, nem redutível nem derivado de uma gravura em particular. Dado o processo de singularização próprio à arte, uma série de gravuras e a gravura de uma série são necessariamente irreduzíveis entre si. Elas abrem mundos diferentes a cada contemplação, mas igualmente objetivos. De modo semelhante, não precisamos recusar nem exigir o conhecimento de “Estragos da Guerra” na contemplação da *Guernica*, de Picasso. A ignorância sobre a obra de Goya necessariamente em nada empobreceria a contemplação da de Picasso, em razão da intensificação ser virtualmente infinita. A constância de resultados como esses são esperados entre os termos que se adensam em processos e conjuntos infinitos. Sua cardinalidade nunca se altera; somente se tornando progressivamente mais bem compreendida em sua densidade.

Contudo, a condição do feitiço particular de uma obra coincidir com o horizonte da abertura de mundo da arte permite assinalar o que acontece com “Estragos da Guerra” na contemplação da *Guernica*, do mesmo modo do que ocorre com esta na contemplação daquela. O jogo na tonalidade em cada obra se conduzirá de maneira cada vez mais perceptivelmente diferente. Por mais semelhantes que sejam, ou consequentes na história da arte, para a estética, o que uma determinada obra não é passa a ser forjada segundo seu feitiço, e somente terá existência sob sua luz. Orientada por objetivos diversos, a comparação entre as duas obras pode fazer presente muito das guerras representadas e seus horrores. A arte tem a capacidade de fazer visível nosso mundo mais iluminadamente do que

qualquer outra forma simbólica. Com suas características intensificadas sem serem ofuscadas pelo peso de seus fardos parciais, podemos mais bem conhecer as condições e restrições de cada universo sem sermos aprisionados por ele²⁹⁵. A comparação entre obras é imprescindível também à conceituação das categorias da história da arte, e pode oferecer meios valiosos colocados a serviço de outras aberturas de mundo. Mas essas direções já aliviaram as tensões por meio das quais a obra trabalha, usufruindo de seus recursos para outros fins. Vê-se aqui que, retomando o raciocínio apresentado no capítulo sobre a abreviação da realidade, a unidade do mundo alcançada pelo processo contínuo de intensificação coincide com a unidade da própria obra. Em oposição à unidade de um mundo alcançada por um processo de abstração e abreviação, as unificações promovidas pela intensificação recolhem o mundo concretamente em cada obra particular.

A abertura do mundo da arte encontra seu horizonte nos limites da obra. Por essa razão, também as obras de arte em particular parecem atualizar o jogo espiritual verificado fenomenologicamente entre as formas simbólicas. Assim como elas, as obras de arte são belicosas entre si. De certo modo, muito do que se disse a respeito da harmonia na contenda das formas simbólicas poderia ser adaptado sem muito esforço à relação das obras entre si. Toda obra de arte em particular, por meio da conservação de seu estado contínuo de labor, procura apresentar-se não como parte, e sim como todo, arrogando a si, portanto, validade absoluta, e não meramente relativa. Ela não se contenta apenas em repousar num domínio que lhe pertença, buscando, além disso, aprofundar o seu feitio peculiar na tonalidade de suas relações. Desta tendência à infinita elaboração, inerente a todas as obras de arte, resulta os conflitos entre as escolas artísticas e as antinomias dos programas estéticos. O processo típico deste desenvolvimento repete-se em todas as perspectivas de interesse da arte. As obras particulares “não comparecem pacificamente uma ao lado da outra, no intuito de se complementarem mutuamente, mas, ao contrário, cada uma delas se torna aquilo que é na medida em que se opõe às outras e, na luta contra elas, demonstra a sua força²⁹⁶”.

²⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 150.

²⁹⁶ Cf. anexo 1.f.i.2.d. Teoria modal das Categorias. Cf. Cassirer, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol. I. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 24, 25.

Isso não chega a ser uma surpresa. A arte não poderia manter sua hostilidade à conceituação caso as obras de arte se organizassem na forma de “categoria”. Essa condição implica não partilhar critérios mesmo entre as obras mais próximas. As similaridades entre as obras de um pintor – importante para o estudo do desenvolvimento de sua linguagem – são menos relevantes para a estética nesses termos do que suas diferenças. Não é o que se prolonga de uma obra para outra, mas a forma pela qual ela conserva sua intensificação é que a faz autônoma. A irredutibilidade é condição da obra de arte. Sua unidade deve ser assinalável enquanto um todo característico. Não poderia haver outra consequência decorrente do feitura da obra conservar seu movimento. A não observância dessa condição resultará dificuldades na contemplação. Justamente por isso, no entanto, torna-se possível assinalar o jogo da tonalidade a partir das condições das formas sensuais puras. Conforme já visto, a tonalidade estética coloca na esfera da espontaneidade o que Kant somente pode aferir em seu programa consciencialista enquanto jogo subjetivo das faculdades no entretenimento recíproco de umas pelas outras. Vemos agora que o jogo imanente elaborado pela arte não se resume a formalismos do tipo que for. Quando Cassirer afirma que a arte não joga com coisas empíricas, mas com formas puras²⁹⁷, já sabemos que não pretende propor uma abstração. Ao contrário disso, acompanhando o raciocínio de Cassirer, em comparação às formas puras, são as coisas empíricas que parecem abstratas. Mais uma vez, como isso poderia ser diferente? Os dados empíricos somente são elaborados na perspectiva de sua própria abstração. Eles são sempre correlatos de uma fórmula. Embora a fórmula se teste com eles, uma vez comprovada, ela pode perfeitamente substituí-los. Justamente ser diluída na formulação é o que a força da forma pura é capaz de resistir. Elas não admitem nem esse nem nenhum outro tipo de troca ou permuta. Elas não se determinam por correlações com outras entidades. As formas puras seguem a direção contrária, intensificando sua própria densidade, a ponto de o mundo como um todo ser, sem nenhum correlato transcendente, construído e conservado nas entranhas de sua forja. Imanentes ao labor da própria obra, as formas puras somente podem ser sensíveis.

²⁹⁷ Cf. CASSIRER, *Essay*. Idem, p. 164.

Se, a partir de uma perspectiva sistemática, é a espontaneidade no sensível que adjetiva as formas puras na arte, tal adjectivação articula uma série de propriedades no sistema estético. No caso, o adjectivo “sensível” significa “não abstrato” e “imaneente”. Essas propriedades se condicionam, evidentemente, uma à outra. A propriedade da imanência indica que forma alguma tem existência fora da obra, o que já era esperado pela condição de não abstracção. Mas essa condição se opõe ao primeiro princípio, o da concreção contínua. Relacionando as coordenadas, isso quer dizer que a maneira pela qual as formas existirem imanentes à obra denota um estado contínuo de trabalho. Elas são sensíveis à medida que feitas imanentes pelo labor da obra. Elas são a forma do próprio labor, manifesto, em última análise, no feitio peculiar da obra de arte. É curioso constatar a semelhança entre ciência e entretenimento acerca da maneira pela qual ambos não satisfazem essa condição²⁹⁸. Uma obra em particular consiste de um mundo completo, não podendo nele as formas deixarem de ser sensíveis.

Desse modo, a arte é exclusiva não porque ela exclui elementos que não lhes pertencem. Também não poderia proceder por inclusão, já que não reconhece nenhum mundo além de si para fornecer elementos que porventura lhe pertenceriam. A exclusividade não se relaciona com processos de exclusão e de inclusão porque não se relaciona com outros âmbitos. Na forma simbólica da arte coincide sua abertura de mundo com o feitio específico da obra. O horizonte da realidade em que a obra se dá coincide com a forma dos limites de sua totalidade. O universo da arte vai sempre recolhido na totalidade de uma obra em particular. Nesse recolhimento, ele se concentra e se elabora, e, pelo temperamento, resplandece a força de sua exclusividade. Por essa razão, a exclusividade não coincide em um primeiro momento com os problemas relativos à autenticidade e ao ineditismo. Enquanto labor contínuo, a exclusividade da arte se estabelece em oposição a qualquer tipo de conclusão que resulte na interrupção de seu processo.

²⁹⁸ “Nenhuma troca desse tipo caracteriza genuinamente a atividade artística. Aqui, a condição requerida é muito mais intensa, exigindo que o artista solva o entulho das coisas na forja de sua imaginação, resultando desse processo a descoberta de um novo mundo de formas poéticas, musicais ou plásticas. Certamente, grande número das aparentes obras de arte está muito longe de satisfazer essa condição. O juízo estético tem por tarefa distinguir entre obras de arte genuínas e aqueles outros produtos espúrios que são, de fato, joguetes, ou, quando muito, ‘a resposta por uma demanda de entretenimento’.” Ibidem.

Não se trata, portanto, de fenômenos centrífugos de exclusão, mas da exclusividade centrípeta da unidade de uma obra de arte característica.

O autor e o fruidor também são arrebatados por esse movimento. Conforme visto anteriormente, eles vão concentrados na obra, vislumbrando seu temperamento à medida que respondem à sua contemplação. Assim como a forma pura das coisas se diferenciou das coisas empíricas, não se pode mais falar de uma personalidade empírica do autor a partir disso, mas de uma personalidade estética. De algum modo, a objetividade estabelecida pela concentração frutiva já previa essa consequência. Afinal, somente falamos do artista em relação à obra que lhe é atribuída. Embora se considere esta fenomenicamente um produto daquele, aquele é quem é contínua e fenomenologicamente confeccionado pela obra. Daí o equívoco, segundo essa perspectiva, em se procurar na personalidade relatada do autor as razões de determinado temperamento de uma obra; quando o que se dá é justamente o contrário. Não apenas artista e fruidor são recolhidos e, ao mesmo tempo, elaborados e “recriados” pela concentração; senão que por meio da contemplação o próprio mundo onde eles passam a vigorar é confeccionado.

Que o indivíduo seja constituído, a cada vez, na abertura de mundo em que se encontra, isso é esperado de toda forma simbólica. O que exige o programa é a evidenciação dessa constituição em cada caso. A ciência e a linguagem abrem, por seu turno, um mundo de objetos perante os quais estão confrontados sujeitos, ao passo que a história ordena uma realidade em que o indivíduo se descobre imanente a um contínuo que o antecede temporalmente, ao passo que o contínuo se prolonga em coordenadas que o ultrapassam, em diversas direções históricas nas quais ele se vê constituído segundo cada uma. Ao coincidir a abertura de mundo da arte com os limites da própria obra, entretanto, o mundo no qual o fruidor se concentra é imanente a ela. Fruidor passa a indicar a forma pela qual o entulho do indivíduo é trabalhado pela têmpera da obra, e, capturado pelo movimento centrípeta desse labor do qual é cúmplice, mantém a força de seu talhe à medida que se converte em mais um detalhe da própria obra. Creio ser nesse sentido Cassirer afirmar passarmos a viver no domínio das formas puras²⁹⁹. Não se trata aqui, de acordo com o que fora visto há pouco, das formas puras transcendentais de

²⁹⁹ Ibidem, p. 144.

algumas escolas idealistas, para as quais foi salutar a crítica das escolas realistas³⁰⁰. A função da harmonia centrípeta condiciona que as formas puras sejam necessariamente imanentes. A obra de arte abre um mundo no qual tudo se verte em formas no sentido oposto da abstração. Aquilo de que as coisas consistem é liberado e passa a ser intensificado no jogo da tonalidade.

O princípio de inesgotabilidade corrobora o sentido ininterrupto da intensificação, já estabelecido pelo contínuo processo de concreção. Por isso a arte pede revisitas e releituras. Ela não se esgota quando conhecida, ao passo que o tempo laborado na contemplação frequentemente não se contenta em poucos ou, muito menos, em um encontro. Trata-se sempre apenas do início da relação com a obra, caso se aceite tomar partido ou puder sustentar o seu processo. Essa dificuldade é oposta ao entulho das coisas. Enquanto esta repousa em um emaranhado, esteja ele em movimento ou não, a dificuldade da arte decorre da intensificação ininterrupta e da conservação de suas tensões por meio de seu labor. Por meio dessa dificuldade se fazem visíveis as formas estéticas, assim como por meio dela todas as coisas se vertem em formas no jogo da arte. A inesgotabilidade representa a consequência constante desse estado de coisas, mas ela é, assim como a intensificação, tanto vivência quanto condição na fenomenologia cassireriana da arte. Elas não podem ser verificadas por si mesmas. Elas devem se converter em postulados de uma estética cujos teoremas são elaborados de modo imanente às obras, assinalando sempre o movimento da forma peculiar de seu labor. Em outras palavras, os teoremas devem evidenciar os princípios de intensificação e inesgotabilidade sob as condições do princípio das formas sensuais puras.

3.3.6. Princípio das formas sensuais puras

O sentido estético das formas puras consiste de seu aspecto sensual; mas este não pode ser mais tomado em seu sentido clássico. Também não se trata das formas puras da sensibilidade de Kant. Na *Crítica da Razão Pura*, a conceituação das formas da sensibilidade se operava em distinção às categorias do

³⁰⁰ Ibidem, p. 157, 158.

entendimento. Tal distinção era importante para evitar subordinar uma à outra, guardando o encontro somente para constituição da experiência. Kant visava com isso se opor pelo mesmo princípio tanto ao intelectualismo de Leibniz quanto ao sensualismo de Locke. Por estar em síntese *a priori* com o entendimento, a sensibilidade necessitava salvaguardar um elemento formal, ainda que não fosse capaz de subsumir seus objetos para a formulação de conceitos. Kant é fiel ao seu raciocínio até a última *Crítica*, na qual confirma a universalidade da arte ser subjetiva justamente por essa incapacidade. Apesar de não possuir espontaneidade, a receptividade estabelece os objetos tão somente enquanto coordenadas por meio das formas do tempo e do espaço, as quais permanecem formas porque não são abstraídas das aparências, podendo apenas ser deduzidas pela estética transcendental. No final das contas, como o juízo é quem adapta os conceitos às condições da intuição, ele é uma ferramenta controlada diretamente pelo entendimento, mas não pela sensibilidade. Assim, restam dúvidas se Kant alcançou a síntese *a priori* almejada, livrando-se do intelectualismo leibniziano. A sensibilidade se encontra entre as formulações controversas que alimentarão posteriormente os problemas relativos ao dualismo kantiano.

Curiosamente, não é esta a impressão de Cassirer³⁰¹. Para ele, a não subsunção a conceitos representa uma realização da sensibilidade, e não uma incapacidade. Mais do que isso, afirma que a propriedade “sensual” indica a capacidade da sensibilidade de recusar toda redução a “meras determinações conceituais”, enquanto que a propriedade “pura” indica não necessitar justamente de conceitos para realizar sua função em totalidade³⁰². Portanto, é possível concluir que

³⁰¹ O que se dirá a seguir já teve ao menos o tema dessa discussão apresentado em 2.1.3. Apenas não fora dito naquela oportunidade que Cassirer assume muitas vezes as consequências que elabora de Kant enquanto formulações do mesmo. “Do que foi exposto, torna-se óbvio que as raízes últimas da ‘transformação’ da filosofia transcendental operada por Cassirer encontram-se em sua própria interpretação de Kant, uma interpretação que, ademais, está longe de ser óbvia e inquestionável. A distância que separa Cassirer de Kant é ocultada pelo fato de que ele projeta em Kant sua própria problemática. O que Cassirer nos apresenta como essência da temática kantiana não é nada mais do que a temática da própria *Filosofia das formas simbólicas*.” PORTA. *Estudos*, idem, p. 160.

³⁰² “Com efeito, a intuição do espaço e do tempo – que é necessário reconhecer como um ‘dado’ independente e peculiar do conhecimento – é o que verdadeiramente permite enlaçar as duas exigências que até agora tinham que ser consideradas necessariamente incompatíveis entre si. O fator ‘pureza’ se associa desse modo ao fator ‘sensibilidade’. O espaço e o tempo são sensíveis porque não é possível reduzi-los a meras determinações conceituais, por mais profundamente que se conduza a análise, a coincidência e a sucessão; e são, ao mesmo tempo, “puros”, porque ainda sem necessidade de levar a cabo aquela análise que os reduza a elementos conceituais, chegamos à evidência plena da função que desempenha como totalidade e podemos assim captá-los em sua vigência incondicional, sobreposta a todo puramente real e empírico.” CASSIRER, E.

além de não necessitar dos conceitos para operar de maneira universal e objetiva, nega ser reduzida a eles. Se o que foi dito representa uma conclusão acertada a respeito de Kant, não é o caso de se debater aqui. O que importa é por meio da interpretação de Cassirer acompanhar sua formulação sobre a propriedade sensual.

As problemáticas do fundador da filosofia transcendental e do último representante do neokantismo são muito diferentes. Enquanto para o primeiro, a objetividade consiste do estabelecimento da validade universal de certos fenômenos em face dos problemas colocados pelo ceticismo e pelo empirismo clássico, para o segundo, a objetividade pode ser satisfeita apenas pela explicitação da irreduzibilidade de um mundo – com todos os seus fenômenos – a outro em face dos problemas que epistemologias hostis aos pluralismos teóricos e ontológicos não conseguem trabalhar³⁰³. Cassirer herda da Escola de Marburgo os conceitos de tempo e espaço não mais enquanto formas da intuição, mas categorias. A noção destas se tornara mais flexível, não mais sendo exclusividade do entendimento e guardando tão somente seu fator transcendental. A própria consciência não se encontra mais dividida e as propriedades que antes eram dela passam a não depender mais do anteparo do sujeito. Conforme já colocado, o método transcendental não necessita fundamentar uma epistemologia própria e independente, mas tão somente evidenciar a suposto ideal no curso das diversas pesquisas em suas respectivas áreas. Outra consequência é que o juízo não tem mais a necessidade de adaptar os conceitos às intuições, desaparecendo a diferença entre *esquemática* (transcendental) e *simbólica* (por analogia) ³⁰⁴. Justamente neste último, Kant identificou uma qualidade que se poderia comparar às artes humanas³⁰⁵, em razão de não fazer valer por si a capacidade de constituir um conceito. Pois justamente essa fragilidade é tratada por Cassirer como força e, superada a dicotomia que alimentava, ele pode afirmar que “todo sistema [científico] é uma obra de arte – um resultado consciente da atividade criativa³⁰⁶”; enquanto,

Kant, vida y doctrina. Trad. de W. Roces. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1948 (impr. 1993), p. 134.

³⁰³ Cf. PORTA. *Estudos*, idem, p. 150, 155 e ss.

³⁰⁴ Cf. KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2002, p. 196 (255).

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 25.

³⁰⁶ “A natureza como tal apenas contem fenômenos individuais e diversificados. Se subsumimos esses fenômenos sob conceitos de classe e leis gerais, nós não estamos descrevendo fatos da natureza. Todo sistema é uma obra de arte – um resultado consciente da atividade criativa.” CASSIRER. *Essay*, idem, p. 209.

para Kant, a mera forma do conhecimento era insuficiente para atingir sua forma material, ou seja, objetiva³⁰⁷.

Com isso, nota-se a transformação operada sobre a condição “transcendental”. Em Kant, somente alguns fenômenos atendiam essa condição. A constituição desse grupo restrito de fenômenos estabelecia uma relação específica com a matéria da experiência que condicionavam, abrindo a possibilidade de verificações segundo critérios universalmente válidos. Em Cassirer, toda experiência é constituída de maneira transcendental. A matéria não é privilégio apenas de parte dos fenômenos ou designa em alguns casos algo que escape ao processo de constituição, não possibilitando a verificação segundo os critérios da espontaneidade. A questão transcendental passa a ser identificar de maneira estável a forma particular com que a matéria de cada universo de fenômenos é constituída. A espontaneidade enforma diversos mundos e todos eles são válidos, cada qual, entretanto, segundo as categorias imanentes ao seu modo de abertura. A validade nesses termos é estabelecida à medida que se evidencia a forma pela qual ela permanece irreduzível aos critérios considerados válidos por outras formas simbólicas.

Todo o capítulo de *Essay on Man* pode ser interpretado pelo esforço de assinalar a irreduzibilidade que as formas sensuais alcançam por meio da arte e de determinar as condições de sua espontaneidade. Cassirer inicia colocando em primeiro plano a conceituação usual de “imaginação” e “sensualidade”, assim como suas relações, evidenciando historicamente como a estética teve sua autonomia obliterada por esses meandros. Em distinção à verdade da lógica e, posteriormente, da ciência, esses conceitos somente eram admitidos ou privativamente ou como auxiliares inferiores dela, sem qualquer autonomia³⁰⁸. Diferentemente dessa perspectiva, Goethe passou a considerar o meio sensual não apenas uma condição inevitável para a elaboração da obra, senão o recurso pelo qual a espontaneidade enforma expressivamente³⁰⁹. A expressividade passa a coincidir, nesse caso, com a própria formatividade. A imaginação estética não se perde em fantasia e frenesi em razão de não se expressar impunemente. O meio sensual exige que a liberdade do

³⁰⁷ Cf. KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. M. P. Santos e A. F. Morujão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, B 85.

³⁰⁸ Cf. CASSIRER. *Essay*, idem, p. 137.

³⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 141.

espírito ordene uma realidade cuja autonomia se manifeste na forma da arte. Mais adiante, Cassirer evoca novamente a noção de “formas sensuais” goethiana, procurando explicá-la por meio da evidenciação de suas relações de oposição. Segundo sua explicação, as formas sensuais fixam os “momentos mais elevados dos fenômenos” sem que seja por meio de “uma imitação das coisas físicas nem pelo mero transbordamento de sentimentos poderosos”, resultando em uma interpretação da realidade que não se estabelece nem por conceitos nem por intuições, em sentido clássico³¹⁰.

De fato, essa coordenada auxilia localizar as formas sensuais em oposição simultânea tanto a conceitos quanto intuições. Além de reafirmar a inadequação em considerá-las pelas estratégias representativas e expressivas, mais adiante Cassirer se utiliza desse recurso para caracterizar a própria abertura de mundo da arte; ainda que se aproveite nessa passagem da ocasião fornecida pelas relações emocionais na tragédia. Conceitos e intuições permanecem formas de relação entre sujeito e objeto que não descrevem satisfatoriamente as relações imanentes à obra, evidenciadas pelas formas sensuais puras. A propriedade sensual da forma não indica uma intuição. Muito diferente disso, ela indica sua manifestação imanente a condições que, em vez de remover acidentes para abstrair o acesso seguro da identidade, estabiliza seu movimento pelas diferenças que concreta cada vez mais intensamente. Por meio da intensificação contínua, ao concentrar suas maiores tensões, tudo muda de forma, e passamos da “realidade imediata das coisas” para viver em “um mundo de formas sensuais puras”, em que tudo sofre “uma espécie de transubstanciação com respeito a sua essência e seu caráter³¹¹”. Em decorrência disso, o artista não pode ser descrito como um sujeito reconhecido pela sua extraordinária sensibilidade com relação à cor e ao som. Somente transubstanciado pela concentração frutiva, “o poder de arrancar do material

³¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 146. Em seu sentido clássico, intuição denota o conhecimento direto, sem intermediários, enquanto que a representação fará uso justamente desse recurso. Talvez seja oportuno agora recordar a mediação simbólica. Dado que todo fenômeno é uma construção, ele sempre se estabelece por processos de mediação. Não se pode esquecer, contudo, seu caráter espontâneo, cujos termos mediados são fúntivos da função que os antecede e estabelece. Em alguns casos, a mediação entre um sujeito e um objeto é o mais relevante, principalmente quando o acesso aos fenômenos está em discussão. Não há nesse sentido na obra de arte fenômenos nem a intuir nem a representar. Quando Cassirer se utiliza da noção de intuição pura, ele não se refere ao acesso de fenômenos sensíveis, mas a fruição de um fenômeno que abarca o fruidor por meio do movimento centrípeto, fazendo-o parte do fenômeno. O termo “intuição” do texto de *Essay on Man* não denota um único conceito. É preciso verificar o papel que desempenha no contexto a cada caso.

³¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 148.

estático a vida dinâmica das formas³¹² é liberado. As formas sensuais puras representam, portanto, a maneira pela qual tudo vive em uma obra enquanto resultado da intensificação contínua e manifesto sob o caráter da inesgotabilidade. Sua capacidade de ordenar toda uma realidade por meio das tensões que intensifica é justamente o que falta ao poder da invenção e da personificação, também encontrados nos jogos ordinários³¹³.

A diferença apontada pode orientar a compreensão desses poderes na arte. A personificação na forma estética não indica apenas mera singularidade. A singularização na arte é um processo, conservando seu movimento à medida que se dirige não à simplificação, mas à condensação progressiva de suas tensões. No labor da obra, singularizar significa o oposto de simplificar. Nesse caso, personificar significa a manifestação de uma realidade peculiar em que suas relações são aprofundadas indeterminadamente. O meio sensual na arte parece impor essa condição em duas perspectivas: uma, epistemológica, e, outra, operativa; e Cassirer termina as considerações sobre a forma sensual no capítulo sobre arte indicando ao menos a primeira sumariamente.

A perspectiva epistemológica será tratada no próximo capítulo. Ela reúne em torno de si os elementos da arte característica que Cassirer empresta de Goethe. Assim como a noção de forma sensual, os elementos relativos a esse tema devem ser separados do percurso histórico do capítulo de *Essay on Man* para uma formulação sistemática. Sob o tema da arte característica devem se organizar algumas tarefas. A primeira delas é assinalar a diferença específica que a obra de arte mantém com outras formas legítimas de abordá-la, ainda que não sejam estéticas. A partir disso, deve se estabelecer os meios para se distinguir as categorias da forma simbólica – as quais se conceituaram aqui por “princípio” – daquelas imanentes a cada obra em particular. As categorias imanentes devem evidenciar a condição fundamental do critério contrastante, já antecipado pelo modo de ser da tonalidade. Entretanto, o contraste passa a ser o centro do princípio agora tratado. Ele revela a maneira pela qual as formas sensíveis puras têm a virtude de atualizar a função simbólica, ou, dito em outras palavras, de fazer sensível a própria

³¹² Cf. *Ibidem*, p. 160.

³¹³ Cf. *Ibidem*, p. 164.

forma da direção espiritual, formalizada por Cassirer no conceito de “simbólico³¹⁴”, e que nos deverá conduzir a noção de lei estética enquanto lei particular imanente a cada forma simbólica.

No capítulo a essa exposição, a perspectiva operativa será abordada. Ela deverá mostrar como a diferença específica não se limita a transformação sensível laborada pela obra, mas fornece os requisitos para instrumentalizar análises sobre dados primários em concordância com os princípios estéticos aqui estabelecidos. Por meio desse recurso, o princípio das formas sensuais puras possibilita a verificação da inesgotabilidade, esta, por sua vez, compreendida como consequência do processo contínuo de intensificação. Tal recurso satisfaz os requisitos pelo qual se evidencia a universalidade do juízo estético, ao passo que orienta como ele deve proceder para distinguir pretensas obras de arte daquelas que são genuínas. O sentido pleno das condições do meio sensível, entretanto, somente poderá ser considerado pelo princípio de corporificação.

3.3.6.1. O primado do contraste no todo da arte característica

No raciocínio estético de Goethe a pouco considerado, a expressividade não se estabelecia em oposição aos motivos representativos nem, muito menos, entrava em harmonia com eles. Compreendida pelo domínio da arte, a expressividade sofre uma transformação radical em que passa a ser formativa. Apesar de Goethe procurar assinalar a espontaneidade na expressão por meio disso, a qualidade formativa resultante termina por representar algo completamente diferente. O formativo não se reduz nem à expressão nem à representação, do mesmo modo que não pode ser satisfatoriamente explicado pela interação entre elas. Fosse esse o caso, o representado pela arte deveria encontrar na expressão suas condições de possibilidade. Mas não podem ser compreendidos por essa função nem as formas sensíveis puras nem a contínua intensificação do processo de personificação.

O mundo constituído por excelência sob uma função desse tipo é a linguagem, mas Cassirer recusa que a mesma articule o mundo da arte. Desde o

³¹⁴ Cf. nesse trabalho 1.1., e, no anexo, 1.f.ii.2.d.

princípio do capítulo de *Essay on Man*, ele considerou os motivos representativos pela função geral da imitação, procurando destacar como muitas teorias miméticas se viam em dificuldades perante a criatividade do artista. A inadequação na abordagem do objeto não poderia ter outra razão senão ignorar o fator da espontaneidade³¹⁵, o que, do ponto de vista sistemático, passa a ser inevitável caso a obra de arte seja tomada pelo que eventualmente representa. O mesmo ocorre quando a expressividade procura compreendê-la. O modo peculiar pelo qual o processo construtivo se dá na arte é completamente ignorado pela dinâmica de impressões e expressões articuladas pelo universo do prazer. Assim como as emoções em geral, ainda que algum tipo de prazer possa resultar da criatividade estética, ele não participa de nenhum de seus momentos constitutivos. Caso ele comande, a arte passa a ser mais um dos itens ao seu serviço e a fruição se esgota no anseio das partes desfrutáveis, ânsia pela qual a moção estética é desconcentrada, uma vez que os atos de contemplação não constituem mais a realidade³¹⁶.

Por fim, segundo já antecipado, a união entre expressão e representação não assiste satisfatoriamente o problema. Não é suficiente dizer que um poeta representa as expressões de seu tempo, nem que suas expressões decorrem de um modo original de representar. Na arte, os fatores da originalidade, da individualidade e da criatividade, renovam sua realidade à medida que a preservam, preservando à medida que a renovam³¹⁷. O fenômeno de renovação que o movimento centrífugo concentra no processo criativo supõe a integração de momentos de destruição, sem o qual a intensificação da realidade estética não se conservaria por meio do que dela é solvida na têmpera da contemplação. Sem essa consequência, exigida pelo princípio de inesgotabilidade, a mera passagem do tempo não se modularia em renovação pelos atos de contemplação, decaindo a arte em outra forma simbólica pela atenuação de suas tensões. A harmonia entre expressão e representação não reúne as condições adequadas para explicar as consequências assinaladas pelo movimento centrípeto. Este, a meu ver, somente pode ser compreendido de maneira satisfatória por meio do conflito entre imitação e invenção.

³¹⁵ Cf. CASSIRER. *Essay*, idem, p. 138, 139.

³¹⁶ Ibidem, p. 159, 160.

³¹⁷ Ibidem, p. 225, 226.

Esses problemas surgem nas obras em que motivos representativos podem ser sugestionados. Na plástica abstrata ou na música instrumental eles têm pouca relevância, apesar da sugestão de certas abordagens. Eles auxiliam, entretanto, na compreensão do processo de personificação estética, na medida em que distingue este das finalidades expressivas e representativas. Não se trata fundamentalmente do que a arte representa. O artista antes imita recursos e padrões, técnicas e estilos, gêneros e modalidades, no lugar de representar modelos e valores. O ponto de partida para a reflexão estética é a condição pela qual a invenção não é capaz de agir senão por meio da imitação, nem a imitação é capaz de se conservar senão por meio da invenção³¹⁸.

Do ponto de vista epistemológico e como decorrência das condições do meio sensual artístico, mesmo quando encontramos na obra representações de algum tipo, elas pouco tem a ver com a representação linguageira ou científica. Elas denotam os motivos imitativos na arte que somente existem determinados em seu progressivo combate com os motivos inventivos. Caso esse combate não fosse assinalado pela hipótese da harmonia centrípeta em preferência da perfeita harmonia do espírito de Lofts, não haveria nenhuma diferença entre os fenômenos linguageiros estudados pela semiótica e o estudo estético das obras de arte. Um número representativo de programas tanto estéticos quanto linguísticos parecem se estabelecer, todavia, contra essa diferença. Para eles, o fenômeno artístico pode ser completamente compreendido pelos estudos da linguagem. Mas, considerada sistematicamente, a diferença evidenciada pela fenomenologia do conhecimento de Cassirer se dá entre a função da representação e a função estética. Os funtivos da representação correspondem aos conceitos de expressão e conteúdo, conforme Hjelmslev³¹⁹ estabeleceu orientado por Cassirer, e os funtivos da estética correspondem à imitação e invenção, conforme estudado nesse trabalho. De fato, ao se tomar os motivos imitativos por representação em geral, todo fenômeno artístico se reorganiza pelos funtivos de expressão e conteúdo, ou de significante e significado, representando fenômenos constituídos por uma abertura de mundo na qual não serão mais estéticos. É perfeitamente possível estudar a linguagem da

³¹⁸ Ibidem, p. 227, 228. Algo sobre isso já fora exemplificado anteriormente nesse trabalho, no capítulo a respeito de algumas hipóteses para a arte musical. Cf. 4.3.1.2

³¹⁹ Já mencionado nesse trabalho. Cf. 2.3.1.2. e notas.

música, da arquitetura, da pintura, sem que com isso algo relevante para a arte seja tangenciado. A linguagem não se orienta pela tarefa de assinalar a conservação de sua progressiva intensificação. Mesmo o virtuosismo de desempenho de uma linguagem pode representar um fim transcendente ao labor da obra, razão pela qual a arte popular, rústica e aparentemente simplória pode participar do mesmo grau de validade de qualquer temperamento estético.

Cassirer havia advertido sobre o equívoco da noção de representação. Além de por todo o capítulo evidenciar os resultados insatisfatório em abordar a arte expressiva ou representativamente, culmina em uma longa exposição sobre sua diferença na linguagem e na arte. Embora a arte possa ser definida como uma linguagem simbólica, isso equivale a subsumir linguagem e arte sob um gênero comum em vez de distingui-las pela diferença específica, afirma ele. Mesmo em termos tradicionais, uma definição somente se realiza por meio da diferença específica, em coordenação, evidentemente, com o gênero próximo. Apenas pelo gênero comum, entretanto, não se pode fornecer nenhuma definição precisa. Cassirer acusa toda a estética moderna de se satisfazer com essa imprecisão, mas reputa especialmente como um de seus responsáveis o idealismo combinado de positivismo e historicismo de Benedetto Croce. Segundo esse, distinguir entre arte e linguagem é arbitrário. Estudar linguística geral é o mesmo que estudar os problemas da estética, e vice-versa. Cassirer mais uma vez se esforça para mostrar como as representações verbais e conceituais assumem um comportamento estático quando comparados à conservação de movimento das formas estéticas. A linguagem e a ciência estabelecem sua força ao abstrair o que na arte e no mito se concreta. Toda potencialidade recusada como residual para as finalidades práticas e teóricas, para o recurso dos usos e para as investigações das causas, é atualizada na inesgotabilidade dos aspectos dos traços, matizes, volumes, tramas e atmosferas que uma obra põe em movimento. Embora na maior parte das vezes Cassirer desenvolva seu raciocínio denunciando a insuficiência da lógica identitária tomada exclusivamente – assim como seus recursos derivados, no caso, o raciocínio a partir da relação entre gêneros e espécies –, não se trata de uma oposição ao paradigma da identidade. Cassirer procurou legitimar uma lógica da diferença que fosse independente da lógica identitária. Entretanto, sua intenção nunca foi substituir uma

pela outra. Cassirer foi um pluralista lógico, e sua filosofia da cultura serve, entre outras coisas, para oferecer condições de sistematização a diversidades lógicas e metodológicas. No caso em questão, a lógica identitária é adequada para revelar a perda de interesse da estética em definir o que é arte, preferindo associações orientadas pelo gênero comum em lugar de objetivos orientados pela diferença específica.³²⁰

O critério da diferença específica parece se manifestar de forma sensível na tese da arte característica, meio pelo qual o processo de personificação e os contrastes da tonalidade encontram sua plena teorização. O conceito de tonalidade já havia, inclusive, estabelecido claros obstáculos tanto a redução representativa quanto expressiva da obra. Em razão disso, vale à pena recuperar aqui, resumidamente, o que já fora considerado sobre seu conceito.

Segundo dito no princípio de intensificação, a tonalidade na arte indica a propriedade não referencial da obra, tendo em vista, inclusive pela sua condição de ser um mundo, todos os elementos que poderia evocar ou poderiam a ela serem referidos já se encontrarem nela, em um jogo sem fim, assinalado pelos contrastes decorrentes da totalidade sempre estar implicada. Enquanto resultado do processo contínuo de intensificação, cada contraste mantém tensões nas quais se vê assinalado. Por conseguinte, as tensões também partilham o radical do termo “tonalidade”. Naquela oportunidade, fora formulada por meio da reflexão sobre o contraste a distinção entre um universo dos afetos e outro das formas sensuais puras. Enquanto a presença do contraste no primeiro poderia resultar em estado de conflito e confusão, sua ausência no segundo comprometeria o discernimento e ameaçaria a própria coesão da totalidade. Entretanto, conquanto a fruição não consista especialmente de uma vivência emocional, nada que seja próprio às emoções justifica por si mesmo a tonalidade estética. As emoções foram apenas a ocasião de se apresentar o conceito de tonalidade. Não se trata da força dos afetos, mas de um comportamento específico da arte. Não são apenas as emoções, senão todos os elementos na arte que se relacionam segundo o regime da tonalidade: e a obra não reconhece nenhuma totalidade que não seja a dela. Mundo e fruidor existem recolhidos nela, enquanto elaborados pelo seu temperamento específico.

³²⁰ Cf. CASSIRER. *Essay*, idem, p. 168, 169.

Uma vez florescidos em seu interior, todos os elementos são levados a atuar em suas máximas tensões e a serem revelados pelos contrastes que estabelecem.

Contudo, não há novidade em esperar da forma simbólica que sua totalidade esteja implicada. Na fenomenologia do conhecimento de Cassirer isso é um pré-requisito. Excetuando a abordagem fenomenológica, todavia, a totalidade desempenha um relevante papel nas obras de arte particulares. Sua forma propriamente estética é manifesta pela tonalidade, a qual sempre consiste de relações de contraste e a partir das quais o temperamento estético estabelece sua universalidade. O modo como isso se verifica se verá no próximo capítulo, mas sua condição de possibilidade é a tonalidade. A especificidade do contraste estético é que ele decorre sempre da plena magnitude do universo ao qual pertence. Nele se evidencia a tensão manifesta na totalidade de uma forma característica. Dado que essa forma é mantida pelo trabalho continuamente elaborado pela obra, o contraste estético é dinâmico, não estático. Seu movimento é conservado no feitiço peculiar que representa o resultado do processo de personificação³²¹. Não se trata da personalidade empírica do autor, mas da singularização da obra que constituirá, por fim, a vida do próprio artista³²².

Desde o princípio, a noção de arte característica não se reduzia a concepção expressiva da obra como personalização de uma subjetividade pessoal. Quem está se personificando é a própria obra. Não se trata, tão pouco, de representar a beleza conveniente. Goethe já se precavera desse equívoco por meio da fórmula “a arte é formativa muito antes de ser bela³²³”. Para compreender de que consiste a personificação, é preciso compreender de que consiste o todo característico da obra. Por que ele se estabelece por tensões que devem ser preservadas, tensões pelas quais seu todo sistemático se diferencia daqueles da ciência e da linguagem? Em primeiro lugar, o todo característico revela o modo de ser da própria função estética. Na personificação da obra, o todo característico corresponde à própria vivência da perceptualização³²⁴. “Toda grande obra de arte é caracterizada por uma profunda unidade estrutural”, e a perceptualização consiste

³²¹ Cf. CASSIRER. *Essay*, *ibidem*, p. 153.

³²² Cf. *Ibidem*, p. 169.

³²³ Cf. *Ibidem*, p. 140, 141.

³²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 150, 151.

da reintegração sempre renovada de sua totalidade³²⁵, meio pelo qual as dicotomias entre sujeito e objeto são redimensionadas pela atividade das formas puras³²⁶. O sentido estético de “puro” é justamente não abstrato, integrado e, como não poderia deixar de ser, espontâneo. Mas a espontaneidade na arte exige o fator sensual. Por essa razão Cassirer traz adjetivado o conceito “forma” ao mesmo tempo de “pura” e “sensual”. O fator sensual também indica o estado de ação que as formas se encontram na obra. Em sua condição de totalidade, ela não poderia excluir o movimento. É nesse sentido que entendo Goethe afirma que a arte é “toda e viva³²⁷”. Somente através de seu movimento construtivo, consolidado em “uma estrutura teleológica definida”, cada forma existe enquanto “parte de um todo estrutural coerente³²⁸”, continuamente reiterada pela perceptualização que, a meu ver, nada mais é que a concentração frutiva. Cassirer considera como pressuposto todas as formas se consolidarem em um todo indivisível³²⁹, de modo que tal unidade concreta em cada obra de arte deve representar sua lei particular.

Chamarei de lei estética a força da unidade em uma obra de arte em virtude da qual se condicionam suas partes. Ela denota a apresentação finita do infinito pelas condições imanentes³³⁰ dos princípios de intensificação e inesgotabilidade. A condição do fator sensual se revela, em decorrência disso, idêntica àquela já verificada na coincidência entre obra e mundo. Para conservar seu estado de intensificação, a obra não pode se verter em meio para um fim. Ela satisfaz essa condição à medida que coincide o feitio característico de seus limites materiais com o horizonte da própria abertura de mundo na forma simbólica da arte, condicionando todos os fenômenos de sua realidade como internos a ela. Desse modo, o movimento centrípeto encarna o contorno espiritual da forma simbólica no meio sensual de cada obra particular. O aspecto fugidio e multifacetado dos fenômenos estéticos, de acordo com essa condição, não passa de uma impressão decorrente da avaliação subjetiva desses fenômenos. O mundo da arte não abre uma série de obras de arte. Não se trata da fugacidade dos padrões entre elas. Os

³²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 163.

³²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 164.

³²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 141.

³²⁸ Cf. *Ibidem*, p. 142.

³²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 143.

³³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 157.

aspectos da arte não são fugazes porque não há propriamente “arte”. O que existe é a obra. Se cada obra abre o mundo da arte a seu modo, isso é uma condição de sua forma simbólica. Por essa razão, a abertura de mundo na arte é mais precisamente descrita enquanto “obrada” em cada obra. A obra de arte abre seu mundo à medida que o obra. Não se pode considerar, do mesmo modo, haver um indivíduo, um observador, um sujeito ou um espectador perante a obra. Os atos de contemplação excluem essa possibilidade. Não há propriamente sequer um “perante” a obra. O fruidor no qual se modulou o sujeito na abertura de mundo da arte se constitui necessariamente *na* própria obra; nunca *perante* ela. Ele também é obrado pela obra, assim como o artista, razão pela qual são coordenados pela mesma posição na atividade artística, de cuja unidade se evidencia a objetividade da arte. Como tal unidade tinha por condição o feitiço característico da obra, aliava-se a condição de universalidade do temperamento estético, meio pelo qual se revelou a colaboração recíproca entre a concentração fruitiva e a contemplação ativa imanente à obra. A objetividade e a universalidade da arte consolidam uma unidade artística por meio do todo estético característico³³¹. É por esse todo característico que todas as coisas são feitas formas concretas no labor da obra. A unidade da arte não semelha particularidades de um singular cujo valor deriva da novidade circunstancial que possa apresentar. A unidade de cada obra em particular é consequência da irredutibilidade de cada mundo correspondente.

Assim como cada forma simbólica, cada obra de arte estabelece seus termos segundo seus próprios critérios. A universalidade da obra de arte obedece apenas às condições assinaladas pelos princípios de intensificação e inesgotabilidade, mas é consequência desses princípios que cada obra atenda suas condições necessariamente a sua maneira. O modo particular de a obra atender essas condições pode ser assinalado pela lei estética, e ele denota nada mais que o princípio das formas sensuais puras. Se, por um lado, sua universalidade implica atender as condições dos primeiros princípios, por outro, estes condicionam que cada obra somente poderá atendê-los à medida que se singularize. Justamente essa relação entre universal e singular havia sido assinalada pelo temperamento estético, mas ele a recepcionava pelo raciocínio que vinha do estudo da fruição. Agora ele é

³³¹ Cf. *Ibidem*, p. 154.

recepicionado por meio do todo característico da obra, e suas condições de possibilidade vivenciais passam a ser contempladas pelas relações lógicas entre o todo e as partes. A totalidade estética é imanente segundo as condições do meio sensual no qual o contorno espiritual da forma simbólica se encarna. Por essa razão, a totalidade do mundo da arte somente pode existir ordenada no todo de uma obra. Para atender às categorias moduladas pelo mundo da arte, cada obra de arte deve modular suas próprias categorias, e devem ser tão irreduzíveis entre si quanto uma forma simbólica é de outra, lembrando que a irreduzibilidade estética entre as obras se determina pela impermutabilidade de suas relações. A composição das partes no todo de uma obra não visa, de acordo com isso, satisfazer agrados ou teorias que lhes transcendem. O ordenamento das partes na totalidade da obra visa satisfazer as necessidades de um mundo completo e autônomo. A irreduzibilidade desse mundo o torna único. Por isso sua reprodutibilidade técnica não o dilui. Ela apenas revela mais profundamente a essência sensual da condição de cada material, conforme se verá no último princípio. O que decorre disso é a lei estética não pode ser antecipada. Ela somente pode ser instruída por cada obra particular, ou seja, deve ser evidenciada em cada mundo do qual se configura a lei imanente. Em oposição ao conceito científico, ou a cláusulas contraídas antes de se entrar em obra, é ela quem determina o fruitor não ser um espectador, o qual aprecia as especiarias apresentadas ao seu gosto, nem um expectador, o qual já se encontrava a procura de confirmar certas expectativas.

A condição da lei estética é, além de sua singularidade, ser capaz de arrebatá-la toda a obra segundo o único princípio singular, sem o qual a obra não configuraria uma totalidade³³². Aristóteles já havia antevisto esta força na Tragédia, pelo fato desta poder ser compreendida por uma única ação, como um “todo completo em si mesmo, com toda unidade orgânica de uma criatura viva”, em oposição às ações desconexas que um historiador deve lidar em sua arte³³³. A força da unidade do feitiço característico da obra permite a transformação do entulho cotidiano, purificando da parcialidade de suas abstrações³³⁴. Tal unidade centrípeta como condição de um meio sensual não se verifica em nenhuma outra forma

³³² Cf. *Ibidem*, p. 146.

³³³ Cf. *Ibidem*, p. 143.

³³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 148.

simbólica. Enquanto partes imanentes dessa unidade, todos os membros desse mundo se transubstanciam em formas sensuais. Eles são purificados de toda abstração para se concretizarem reciprocamente. Evidentemente, a lei estética sempre irá configurar a integração contínua dessas concretizações. Se, por um lado, ela nunca as antecipá-la, por outro, também não as encerra. A lei estética tem igualmente por condição se encontrar em movimento com a própria obra. Uma lei desse tipo nunca encontrará um estado de acabamento, assim com a obra. A condição de compreender o infinito em uma forma finita é encontra-se sempre em movimento. Contudo, a forma desse movimento pode ser assinalada por essa lei, desde que se admita que a compreensão da mesma se veja submetida às condições da própria fruição. A unidade criativa assinala a objetividade do processo de abertura de mundo a partir da objetividade do mundo partilhado por essa abertura. Antes de qualquer coisa, o que é partilhado é a unidade desse processo, como esperado de um programa transcendental. Ela coincidirá, por fim, com a unidade da própria forma das obras em particular, na teoria da arte característica que procura instrumentalizar para uma estética os contrastes da tonalidade.

A lei estética deve subsumir a forma dos contrastes sensibilizados pela obra. Essa já era uma condição imposta pela tonalidade, justificada posteriormente pela condição imanente dos fenômenos estéticos. A meu ver, a expressão “formas sensuais puras” assume vários sentidos. Em termos muito gerais, o fator “puro” em Cassirer indica um determinado princípio possuir espontaneidade, enquanto o fator “sensual” indica a espontaneidade residir no sensível. Disso consiste a contribuição epistemológica que a arte tem a oferecer a filosofia das formas simbólicas. A espontaneidade no sensível despolariza a primazia do entendimento a fim de compreender toda a relação do conhecimento. Portanto, é menos a independência do sensível com relação ao entendimento e mais a reconfiguração da relação em uma nova unidade. Uma das mudanças é permitir compreender a sensibilidade não atuar sempre o mesmo papel. De acordo com o que se disse há pouco, se a espontaneidade se estende a tudo, a questão deixa de ser distinguir entre juízos determinantes e reflexivos, entre os fenômenos que são objetivos daqueles que não são, e passa a ser evidenciar a irreduzibilidade entre as várias formas de

objetividade. Por essa razão, a sensibilidade será conforme articulada pela função simbólica em cada abertura de mundo.

De acordo com o princípio do processo contínuo de concreção, o fator sensível da forma na arte recusa qualquer operação de abstração, cuja resistência conceitual é tão somente uma decorrência disso. No princípio de intensificação, um mundo de formas sensuais puras foi considerado em oposição a um mundo dos afetos, em particular pela necessidade de totalidade do primeiro em oposição à parcialidade do segundo. No princípio de inesgotabilidade dos aspectos das coisas, o temperamento estético foi conceituado enquanto consequência direta da espontaneidade no sensível, em que a pregnância é mais bem evidenciada por meio da condição de universalidade. O temperamento estético responde de maneira geral pela irreducibilidade da forma estética, estabelecendo o modo de ser de todos os produtos da arte. Essa condição foi considerada uma consequência da forma dessa abertura de mundo se encontrar impressa nas obras particulares, fato pelo qual a forma se torna sensível e faz com que cada obra particular coincida com sua própria abertura de mundo. Por essa razão a beleza das formas sensuais puras não se reduz a mera impressão. Ela não pode ser adequadamente estudada partindo-se do princípio que se trata de uma beleza meramente percebida ou recebida. Ela consiste da própria atividade constitutiva da realidade, na medida em que convoca o fruidor à intensidade dessa obra³³⁵.

Para os efeitos da arte característica na formulação do conceito de lei estética, a expressão “formas sensuais puras” assume um sentido mais específico. Por “formas” devemos entender o feitiço característico em que a inesgotabilidade é compreendida, mas por “sensuais” devemos entender o primado do contraste por meio do qual o labor da obra conserva seu movimento, intensificando-se indeterminadamente. Na fruição, de um ponto de vista fenomenológico, as formas sensuais se vêem purificadas de sua abstração, cuja concreção atua de modo especial pelo fator sensual, conforme será aprofundado no último princípio. Para a tarefa de uma estética assinalar o caráter genuíno de uma obra de arte, por sua vez, entendo que o termo “puro” da expressão indica a lei capaz de articular sob um único critério a inesgotabilidade e a intensificação contínua singularizadas pelo

³³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 151, 160.

temperamento de uma obra em particular. Disso consiste a relação entre partes e o todo em termos estéticos. Mas é o contraste imanente, seja entre as partes, seja das partes com o todo, o meio pelo qual a tonalidade ilumina um determinado temperamento que pode ser assinalado pela lei estética. A meu ver, o contraste estético atualiza na forma sensual estética a própria condição simbólica, conceituada por Cassirer. Segundo ele, todo sentido somente é possível ser assinalado por uma relação de oposição ou diferença. Mais do que isso, cada sentido possível somente existe constituído em uma oposição específica. O simbólico consiste de uma “direção de conformação e concepção espirituais perfeitamente determinadas, a qual, enquanto tal, mantém diante de si uma direção oposta tão determinada quanto³³⁶”. O contraste estético é a atualização da condição simbólica na arte, o mundo em que ela se faz sensível, em que se manifesta enquanto condição do meio sensual. Todo sentido na arte emana dessa condição. A articulação sob seu regime se manifesta na forma da tonalidade que o feitiço característico permite assinalar. É pela relação de contraste que a intensificação, a inesgotabilidade e a singularização devem triangular a lei estética.

3.3.6.2. A verificação da inesgotabilidade segundo a lei estética

A arte característica ilustra a perspectiva epistemológica da condição do meio sensual. Em oposição a todo tipo de simplificação, ela permite assinalar a forma pela qual a singularização da obra se intensifica em densidades progressivamente mais exuberantes e, no entanto, sempre ordenadas e passíveis de serem coordenadas por um único critério em cada etapa de seu processo. A razão estabelecida entre a progressiva exuberância e a coordenação sob um critério único atualiza a condição da inesgotabilidade de aliar a universalidade do modo de ser do temperamento à particularidade do trajeto que o feitiço característico deve sempre novamente descobrir a fim de não encerrar sua jornada.

A lei estética não poderia, tendo a razão estabelecida como pano de fundo, simplesmente subsumir a obra em um critério; o que, aliás, representaria uma contradição no programa. Ela deve antes preservar a orientação formativa pura do

³³⁶ Já citado no início desse trabalho. Cf. 1.1.

labor da obra. Sua tarefa epistemológica não é explicar nem esclarecer algo sobre a obra, mas evidenciar seu modo de ser. A lei estética será válida, portanto, caso seja capaz de acompanhar o movimento centrípeto da arte, o que somente será possível em uma obra genuína. A verificação da conformidade da lei depende justamente do ordenamento das partes no todo, segundo a tonalidade dos contrastes. Como cada relação de contraste não visa na arte se esclarecer, mas se iluminar progressivamente, a verificação da lei no caso de uma obra genuína é sempre episódica.

Não se pode deixar de constatar, fenomenologicamente, que a verificação de leis se opera pela abertura de mundo da ciência. Entretanto, se a obra de arte for o objeto que a lei procura conformar, o pesquisador se assemelhará a um rapsodo. A descoberta da lei não encontra confirmação em sua verificação, senão que por meio desta tudo o que a lei encontra são novas descobertas. Mesmo em se tratando de uma obra genuína e de a lei lhe ser acertada, sua verificação se opera por caminhos tão novos e inusitados que mais parece ameaçar do que confirmar sua validade. Caso se ignore a peculiaridade do objeto artístico, o pesquisador poderá confundir a irreduzibilidade entre as obras particulares com a fugacidade que resulta do movimento estético na aparência das coisas. Um remédio frequente para tratar tal fugacidade é estabilizá-la tomando a obra por objeto de outra forma simbólica, seguindo motivos sociais, históricos ou políticos. Mas, caso se consiga permanecer no domínio da arte, o pesquisador poderá se sentir como um rapsodo, retirando e entrelaçando trechos de épicos distintas entre si: e justamente este será o sinal de que permanece em presença da obra.

Uma vez que a lei estética deve iluminar o modo de ser da obra no lugar de esclarecê-la, sua verificação se opera à maneira das apresentações, e não por meio de uma representação; ela mais se assemelha ao desempenho do artista em vez do penhor da confirmação das hipóteses; é mais adequada à forma das mostras do que das demonstrações; a responsabilidade que assume é do mesmo tipo da interpretação musical, muito diferente da neutralidade que algumas observações necessitam ao proceder por decomposição e análise. Ao evidenciar o modo de ser da obra, a lei estética exige que o pesquisador entre na concentração frutiva. Mas ele não poderá permanecer nela por muito tempo. A concentração frutiva para o

esteta é semelhante à observação participativa para o antropólogo. Se ambos não retornarem da pesquisa de campo, a etapa de tratamento dos dados colhidos com a subsequente formulação de suas hipóteses não será atingida.

O problema não se reduz, todavia, à condição provisória das hipóteses. O tipo de lei formulada pela estética é diferente. Se ela não visa esclarecer um processo, mas acompanhar seu movimento, cada momento de contemplação que permite assinalar o contraste das partes pelo feitiço característico do todo renovará sua forma em uma nova abordagem. A meu ver, esse é o único meio de considerar adequadamente a categoria do tempo modulada pela forma simbólica da arte. Todavia, a interpretação não é relativizada com isso. Trata-se da interpretação frutiva pela qual a obra se manifesta e, assim como uma peça musical, tal interpretação pode ser objetivamente mal executada. Assim como o artista, o pesquisador deve selecionar momentos cujos contrastes sejam relevantes para assinalar o todo característico da obra. Assim como ele, também se encontra virtualmente perante o infinito, mas deve encontrar um meio finito de formular o fator inesgotável de seu objeto. O aprofundamento do estudo da obra deve confirmar ou não as relações que se intensificam. Muitas vezes, contudo, a singularização pode promover descobertas tão inusitadas que aparentam refutar interpretações anteriores, até o momento em que o feitiço de suas relações possa ser compreendido mais profundamente.

Tudo isso não representa uma deficiência da lei estética. Ao contrário, tudo isso denota a capacidade de assinalar seu objeto. A validade da lei estética depende de seu estado ativo de incompletude por meio do qual é capaz de assinalar a perfeição³³⁷ da obra. Sem deixar de objetivar a formulação de uma lei, o pesquisador deve recusar capturar do movimento estético um instantâneo estático na esperança de, a partir da análise de um momento desarticulado, compreender a totalidade de um labor inesgotável. Por meio da perceptualização, ele deve acatar o seu ritmo e colaborar com seu processo. Uma vez assumida sua participação ativa no labor, o pesquisador deve compor relações a partir dos contrastes objetivos que

³³⁷ O termo aqui é recuperado em oposição ao estado de acabamento, mas em distinção em se considerar a obra de arte como inacabada. Cf. 4.3.5.5. "Onde quer que a obra se dê, ela 'está em obra'. Ela consiste não de um estado inacabado, mas de um fazer contínuo, que se poderia nomear 'perfeição'. Aqui, perfeição estética pode ser considerada em oposição ao bom acabamento de outras formas. Justamente a arte é perfeita ao sustentar o seu fazer. O próprio fazer se constitui obra, e isto se verifica na continuidade do fazer no fruidor."

lá se encontram, procurando avaliar se essas relações intensificam seus laços de modo cada vez mais consequentes ou não. Pode-se objetar que dessa maneira ela proceda mais como um artista do que como um pesquisador. Nesse caso, apenas se deixa ver mais facilmente o componente artístico necessário em toda teorização científica, consoante assinalado por Cassirer³³⁸. Assim como em qualquer pesquisa, expectativas já muito elaboradas podem comprometer a investigação. É adequada para esse caso a afirmação de Martin Heidegger. “A ciência nunca atinge senão o que seu modo de representar admitiu *a priori* como seu objeto possível³³⁹”. Entretanto, assim como a ciência em geral não antecipa um resultado final munido de todas as suas consequências, a estética em especial não deve antecipar uma interpretação em particular. O que a estética admite como seu objeto possível é a coordenação dos contrastes pelo feitio característico, recurso das formas sensuais puras que permite assinalar intensificação e inesgotabilidade como condições para a abertura de mundo da arte. O modo pelo qual essa coordenação se dará em um determinado feitio é imprevisível, e deve ser investigado a cada vez. Por essa razão, as formas sensuais puras não fazem referência a representações nem a impressões essencialmente. Elas condicionam as categorias imanentes a uma obra movidas pela intensificação e pela inesgotabilidade. Todo o restante deve decorrer dessa relação essencial. Para uma perspectiva operativa, essa é a condição imposta pelo meio sensual na arte.

Cassirer segue a seu modo as diretrizes da oposição kantiana às abordagens tanto do intelectualismo³⁴⁰ quanto do sensualismo³⁴¹. Nesse sentido, a conservação do estado de movimento pode ser entendida em oposição tanto às impressões como resultado quanto às representações como causa. Ela pode ser compreendida pela progressiva iluminação que a obra conserva em oposição aos esclarecimentos que pode fornecer em outras aberturas de mundo. A iluminação estética tem a virtude de preservar o jogo singular dos contrastes da tonalidade na

³³⁸ Já citado nesse trabalho. Cf. CASSIRER. *Essay*, idem, p. 209.

³³⁹ HEIDEGGER. M. A coisa. Trad. E. Souza in SOUZA, E. *Mitologia I. Mistério e Surgimento do Mundo*. 2ª ed. Brasília: Ed. UnB, 1995, p. 168.

³⁴⁰ Cf. CASSIRER, *Essay*, idem, p. 160. “O classicismo francês adotou e enfatizou a teoria aristotélica. Cornélio no prefácio de suas peças sempre insistiu nesse ponto. Ele fala com orgulho de sua tragédia *Heráclius* porque sua trama é tão complicada que necessita um especial esforço intelectual para entendê-la e decifrá-la. Todavia, é claro que esse tipo de atividade intelectual e de prazer intelectual não é um elemento necessário para o processo artístico.” Ibidem, p. 155.

³⁴¹ Cf. ibidem, p. 35, 162 e ss.

unidade do processo característico do feito. Mas não se trata de uma recusa pura e simples do esclarecimento. A arte não se opõe à claridade, do mesmo modo que não poderia ser entendida como mais inclinada à obscuridade. A iluminação estética qualifica a grandeza vetorial da direção espiritual, possibilitando que todas as outras grandezas sejam preservadas pelos contrastes estéticos que a tonalidade elabora.

Em um primeiro momento, é importante frisar que quando Cassirer entra no tema da forma estética pela prerrogativa de que a arte nos ensina a ver – e que se trata também de uma compreensão objetiva do mundo –, ela necessariamente deve ser distinta da compreensão objetiva da linguagem e da ciência. Quando afirma que “o artista é tão descobridor das formas da natureza quanto o cientista é um descobridor dos fatos ou leis naturais³⁴²”, das duas coisas que procura indicar, nenhuma delas pretende igualar seus processos. De acordo com o que frequentemente é lembrado aqui, a primeira coisa retomada pela afirmação é o fato de os processos partilharem do mesmo grau de objetividade, mas não do mesmo tipo. A segunda coisa indicada é que, apesar dessa diferença, ambos são capazes de realizar descobertas. Em termos últimos e gerais, a arte descobre o temperamento, e por isso a diferença não recai meramente sobre as coisas descobertas. Não são elas que se diferenciam entre si apenas, senão que se descobrem de forma absolutamente distinta. A arte opera uma forma oposta de descoberta daquela operada pela ciência. Consoante ao já apontado na parte anterior desse trabalho, descoberta e confecção são o mesmo na arte. Na medida em que diversas direções vetoriais são devidamente unificadas pela concreção contínua e intensificadas como resultado, elas se vêem radicalmente transformadas pelos jogos progressivos de tonalidade através dos quais comparecem sensibilizadas em formas. Fica clara, por meio disso, a diferença entre o estudo da forma da sensibilidade, que pode ser muito bem conduzido pela psicologia, e o estudo da sensibilidade da forma, compreendida esta exclusivamente pelos domínios da estética e verificada em cada obra particular por meios de suas formas sensíveis puras.

Por sua vez, as eventuais “descobertas” em cada mundo simbólico não deixam de resultarem da constituição de cada um. Até mesmo a ciência “cria” o

³⁴² Ibidem, p. 143, 144.

mundo que descobre e estuda. Mas o primeiro aspecto em diferença da arte é que a ciência constitui um mundo fenomenologicamente independente dela a fim de descobri-lo. Descoberta e constituição não apenas são diferentes, senão que a descoberta deixa de integrar momentos constitutivos de seu universo. Ela é eventualmente atingida como resultado de seu trabalho, mas não como elemento construtivo do mundo. Ainda assim, quando o pesquisador faz uma descoberta, a qual muitas vezes pode alterar os paradigmas de sua realidade, a forma do assombro reverbera pelo peculiar feitio da novidade, antes de alicerçar os novos pilares da fórmula.

A independência do mundo constituído pela ciência é um requisito indispensável para a validade de suas descobertas. Embora as várias áreas do conhecimento atravessadas pelos diversos programas científicos cheguem a compreender o conceito de independência de maneiras diferentes, localizando e operando esse conceito por métodos que muitas vezes se opõe, ele não pode ser suprimido³⁴³. A ciência constitui sua realidade problematizando um conjunto de fenômenos descritos inicialmente enquanto independentes dessa constituição. A partir disso, grande parte de seus esforços se concentram na elaboração da problemática, porque a ciência somente avança à medida que consegue formular mais questões que sejam cada vez mais pertinentes ao mundo cujos fenômenos foram inicialmente problematizados. A pertinência é medida, portanto, segundo a aproximação dessa realidade independente, ainda que tal independência seja constituída por uma abertura de mundo: a forma simbólica da ciência. Não é, contudo, porque a independência foi constituída que ela deixa de ser válida. Para o programa transcendental, ela somente é válida porque foi constituída de uma determinada maneira estável e irreduzível.

Historicamente, a ciência não procura se independer da subjetividade. A oposição entre objetivo e subjetivo é relevante episodicamente, mas não constitutiva do mundo científico, dependendo inclusive da presença e da conceituação que se

³⁴³ Os fenômenos idiográficos de Windelband, a intencionalidade de Husserl, a facticidade de Heidegger, a hermenêutica de Gadamer, ainda que trabalhem com realidades que são constituídas, sempre devem procurar as condições da constituição que não podem ser alteradas. O mesmo se verifica aqui. Embora toda realidade seja constituída e cada função simbólica se determine em cada caso de uma maneira diferente, em sua determinação recíproca com a forma simbólica, as condições da constituição se atualizam em variáveis cujas posições na fórmula não variam conforma o mundo constituído. A fórmula de abertura de mundo na filosofia da cultura de Cassirer mantém em posições fixas as variáveis função simbólica e forma simbólica.

elabore sobre subjetividade. Mais precisamente do que isso, a oposição se dá entre conhecimento e opinião. Um conhecimento é considerado científico quando se permite verificar independentemente interesses privados. Como a opinião domina a maior parte da vida na existência cotidiana, a ciência deve constituir um mundo que seja independente dessa realidade complexa, um mundo que seja mais simples, embora essa tarefa seja laboriosa e cumprida frequentemente de maneira parcial e provisória. Ele deve abreviar constantemente seu espectro, recusar variáveis impertinentes, isolando outras mais relevantes, a fim de esclarecer através de uma fórmula certo conjunto de fenômenos de maneira estável e com condição de previsibilidade, desde que isso seja e quando isso seja possível, cujos resultados devem permanecer sempre abertos a serem reformulados ou mesmo refutados. Essa possibilidade também é condicionada pela independência dos fenômenos observados, que não devem se curvar sequer a uma possível ânsia de explicação em detrimento das evidências.

A opinião também é perfeitamente capaz de esclarecer as mais variadas questões, todavia de uma maneira bem diferente da ciência. Aliás, a manipulação habilidosa dos recursos linguageiros permite esclarecer virtualmente qualquer coisa. Contudo, tanto na ciência quanto na linguagem, o esclarecimento representa uma conclusão, uma forma de apaziguamento, embora a primeira permaneça preocupada se a conclusão corresponde à verdade dos fenômenos em sua independência. O esclarecimento considerado sob essa perspectiva é atualizado pelos motivos históricos da reflexão de Cassirer na crítica ao intelectualismo de grande parte da estética iluminista³⁴⁴. O elemento conclusivo é objetivo da estética analítica de Locke, por exemplo, que estuda o fenômeno da arte pelo recurso da

³⁴⁴ Conforme já citado, cf. nota 294, embora a crítica romântica do período tenha pecado ao exagerar pelo polo oposto. “O classicismo francês de certo modo havia transformado a obra de arte em um problema aritmético que deveria ser resolvido por meio de uma espécie de regra de três. A reação contra essa concepção foi necessária e benéfica. Mas os primeiros críticos românticos - especialmente os românticos alemães - foram imediatamente ao extremo oposto. Eles declararam que o intelectualismo abstrato do Esclarecimento é uma farsa sobre a arte. Não podemos entender a obra de arte submetendo-a a regras lógicas. Um livro sobre poética não pode nos ensinar como escrever um bom poema. Pois a arte surge de outras fontes e mais profundas. A fim de descobrir essas fontes, devemos primeiro esquecer nossos padrões comuns, devemos mergulhar nos mistérios de nossa vida inconsciente. O artista é uma espécie de sonâmbulo que deve seguir seu caminho sem a interferência ou controle de qualquer atividade consciente. Acordá-lo seria destruir seu poder.” CASSIRER, *Essay*, idem, p. 160, 161. As críticas à possibilidade de um “sonambulismo estético” são similares àquelas feitas ao estado hipnótico de Bergson, cf. n. 270. Nessa passagem não faço a diferenciação entre Iluminismo, Esclarecimento e Luzes, que pode ser relevante em outro contexto.

decomposição ³⁴⁵. Embora o Esclarecimento como um todo não possa ser enquadrado sob essa perspectiva, em particular na estética francesa ela parece ter predominado.

De acordo com o que foi considerado no capítulo “Obra e mundo”, finalidades conclusivas desse tipo careceriam da exclusividade pela qual a arte existe. A lei estética deve, em razão disso, procurar iluminar a condição de movimento de seus contrastes, em vez de esclarecer os seus conflitos. Não se trata, conforme já dito, de uma oposição à função da claridade que eventualmente possa figurar em um contraste da tonalidade estética, mas tão somente da grandeza vetorial do esclarecimento produzido pelas conclusões, fulgurado no final dos processos, em uma direção contrária àquela seguida pela arte. Ao distinguir por meio da conservação de sua contenda imanente, a arte opera por intensificação. Suas tensões nunca se resolvem. Por essa razão, o que fulgura nela se ilumina por contraste. As tensões se mantêm não apenas através de oposições específicas. Suas oposições são sempre garantidas porque não poderiam ser excluídas da totalidade em que se constituem. Justamente essa totalidade sustentada pela intensificação de suas relações é tanto impertinente para a ciência quanto ineficiente para a linguagem. Ainda que essas possam eventualmente se valer da arte como estratégia para promover um ou outro esclarecimento, a autonomia estética se conduz pela iluminação de um confronto insolúvel, cujo sentido se produz sempre na medida de cada enfrentamento.

O estudo da arte pode se valer do comportamento estético a fim de esclarecer a centralidade do contraste para a forma. Na pintura renascentista, as técnicas centrais pelas quais frequentemente o período é delimitado são o *chiaroscuro*, o *sfumato*, o *cangiante* e o *unione*. Desses, o *chiaroscuro*³⁴⁶ talvez

³⁴⁵ “A arte analítica de Locke afirma-se na decomposição das idéias, mas também se esgota nessa decomposição. Ele tende a provar que toda a representação, por complexa que seja, é construída com os materiais da percepção sensorial ou do sentido íntimo, e mostra como esses materiais devem combinar-se a fim de produzir as diversas formas de objetos psíquicos. Mas, objeta Condillac, acontece que Locke deteve-se nessa decomposição. Seu comedimento não visou mais além dessa análise, em vez de estender-se ao conjunto da vida e da atividade da alma, em vez de apurar a origem das diversas operações psíquicas.” CASSIRER, E. *A Filosofia do Iluminismo*. Trad. A. Cabral. Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 1994, p. 37. Cassirer observa como a estética do Iluminismo não se valeu dos avanços científicos gerais do período, permanecendo apegada ao conservadorismo naturalista. Cf. *Ibidem*, p. 59, 76.

³⁴⁶ Cf. WILLIAMS, R. *Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy*. New York: Cambridge University Press, 2017, pp. 47, 150 e ss. DURÃO, M. J. Considerations on colour techniques in Italian Renaissance painting in MONTEIRO, M. R. (ed.) *Utopia(s) – Worlds and Frontiers*

represente a relação contrastante mais intensa e compreensiva, ao menos a partir da perspectiva que reúna as polaridades do clareamento e do escurecimento da cor. Ele permite intensificar a imagem que se esclarece à medida que seu fundo ou espaço conexo se escureça. Uma de suas consequências é um peculiar recurso de modelagem do volume no plano, ocasião em que outras técnicas podem ser instrumentalizadas por esta. Diferentemente do *chiaroscuro*, o *unione*³⁴⁷ não estabelece seus contrastes pela oposição entre o claro e o escuro, mas pela oposição de tonalidades vibrantemente distintas, em uma análise cromática. Em uma abordagem segundo o critério da luz, ele pode ser considerado um contraste no mundo da claridade e, em uma abordagem figurativa, um contraste que não opõe figuras à sua simples ausência, mas figuras a outras figurações com as quais partilham as mesmas condições cromáticas. A imagem permanece unificada por figuras, ao passo que a unidade do *chiaroscuro* depende do escurecimento de parte da imagem para clarificar a figura como resultado. Dessa forma se verifica não haver apenas relações contrastantes entre os pólos da gama cromática, ou os pólos da paleta utilizada, mas alguns membros intermediários dessa paleta também são capazes de sustentar entre si contraste de igual relevância.

Em relação a esses dois, o *sfumato* e o *cangiante* parecem não operar por relações de contraste. Entretanto, a forma estética existe pelos contrastes que exerce e, em uma pesquisa estética, o contraste deve ser sempre suposto em seu objeto possível. Em cada contexto particular, esse exercício é o que deve ser procurado primeiramente. No caso considerado – sem dúvida mais relevante para a disciplina de história dos estilos artísticos –, o *sfumato* e o *cangiante* estabelecem um grupo de oposição àquele do *chiaroscuro* e do *unione*. O que nestes contrastam abruptamente, naqueles contrastam gradativamente. Essa oposição geral descobre dois novos tipos de contraste relevantes para esse contexto: um contraste abrupto e outro gradativo. Conforme a obra considerada do período, não necessariamente possa ser o contraste, por exemplo, entre os tons do *unione* o mais relevante, mas o contraste entre o abrupto e o gradativo.

of the Imaginary. London: Taylor & Francis Group, 2017, p. 190 e ss. EARLS, I. *Artists of the Renaissance*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004, pp. 51, 69 e ss.

³⁴⁷ Cf. WILLIAMS, ibidem, pp. 81, 91 e 175. DURÃO, ibidem, p. 190 e ss.

O *cangiante*³⁴⁸ pode ser considerado em oposição mais evidente com o *chiaroscuro*. Enquanto este destaca a figura em contraste à sombra que escurece a imagem, no *cangiante*, a sombra é figurada pela mudança de matizes da cor, permanecendo na imagem como figura. O mesmo serve como recurso para indicação de volume. Quando as sombras são incorporadas à figura pela cor, uma tonalidade inteiramente nova se estabelece na vivência pictórica. O *sfumato*³⁴⁹ elabora, por sua vez, a diferença cromática pela gradação de um tom para o outro, contrastando com o recurso utilizado pelo *unione*. A gradação entre tons tem a virtude de suavizar o contorno entre as figuras, tornando-as, muitas vezes, cromaticamente contínuas. Descrito dessa maneira, o *sfumato* parece representar mais uma concórdia que um contraste. Entretanto, mesmo as concordâncias mais “harmoniosas” supõem um grau de diferença como condição de todo acordo possível. Não bastasse isso, no sistema das técnicas de pinturas renascentistas, o meio pelo qual o *sfumato* elabora volumes contrasta com o recurso da sombra cromática do *cangiante*, ao passo que o eventual avanço de uma figura sobre outra, por meio da vaporização de seus contornos na gradação, contrasta justamente com o próprio contraste do *unione*. Em consequência dessas novas relações, um novo jogo de contrastes pode ser assinalado. É possível compreender o *chiaroscuro* e o *cangiante* pelas técnicas que enfatizam predominantemente o trabalho com as sombras, ao passo que o *unione* e o *sfumato*, o trabalho com os tons. Esse novo jogo, por sua vez, tem a virtude de estabelecer um complexo contraste com o jogo anterior. Teríamos assim um grande contraste entre a função das sombras com os tons e a função do abrupto com o gradativo.

Apesar do que se esclarece ou se obscurece nas pinturas renascentistas, elas delimitam um período porque suas relações são continuamente intensificadas pelo modo de concreção da arte. Essa é a primeira indicação de sua irredutibilidade. Todavia, elas são irredutivelmente renascentistas pelo que a intensificação ilumina através delas. Não se trata do que por meio da arte se esclarece, mas do eventual papel que pode desempenhar o esclarecimento na tonalidade de uma obra em particular. Tanto a clareza quanto a obscuridade são iluminadas pela arte. O

³⁴⁸ Cf. DURÃO, *ibidem*, p. 190 e ss.

³⁴⁹ Cf. WILLIAMS, *ibidem*, pp. 48, 150 e 160. DURÃO, *ibidem*, p. 190 e ss. EARLS, *ibidem*, pp. 52, 105, 107, 188 e 209.

conceito de iluminação nessa perspectiva estética não se determina por algum oposto não iluminado. A iluminação responde pela maneira da intensificação se fazer forma. Mas o que se ilumina não é propriamente aquela claridade, ou aquela obscuridade, senão o contraste entre elas. Pode-se dizer que o processo contínuo de intensificação lúz através dos contrastes progressivamente. O que se ilumina se mantém sempre na máxima tensão relativa a cada momento de intensificação, e essas tensões se maximizam na forma dos contrastes.

Por isso não se trata de verificar se esse ou aquele pintor correspondeu devidamente a esta ou aquela técnica. Nas obras particulares, elas se penetram e muitas vezes se distinguem com dificuldade. Elas também não permanecem estáticas na história. Para a estética é relevante que tais técnicas não sejam tomadas como categorias anteriores a obra, pois foi esta quem deu à luz aquelas. Somente nas obras elas vêm à vida, porque as categorias na arte são antes de tudo formas. Considerar de um modo diferente implica abstrações que já se encontrarão fenomenologicamente em outra abertura de mundo. Tal condição indica um dos sentidos pelo qual essas formas são sensíveis, sendo o outro sentido relativo à sua materialidade, que logo mais será considerado. Assinalando agora o segundo predicado desse conceito de forma, o sensível na arte é puro em razão de caracterizar a única forma dela se elaborar categorialmente. Nesse último caso, o fator sensual enquanto categoria não poderia simplesmente atualizar tipos de sensações, classificando tipos de experiências sensíveis. O mais importante na atuação categorial do sensível é sua particularização. A categoria sensível fenomenologicamente pertence apenas à obra que lhe deu vida. Para uma pesquisa de estética autônoma, pode ser por esse meio que se elaborem os dados primários do estudo, partindo do suposto da concentração fruitiva, e são os seus resultados que serão recolhidos e classificados pela história da arte. Uma das formas da perda de autonomia da estética corresponde à tomada da tarefa de elaboração dos dados primários pelas ferramentas da história.

Nesse ponto se revela uma propriedade exclusiva da forma estética. Como todas as categorias da forma são sensíveis, e como a forma se estabiliza pelo trabalho contínuo, todas as categorias de uma obra realizam o contínuo processo de sua particularização. As categorias que a obra traz à vida são momentos

constitutivos de seu processo, cuja particularização contínua que promovem nada mais é do que o próprio labor da obra. A partir das formas sensuais puras, as categorias se revelam imanentes a cada obra particular, deixando-se disponíveis inclusive para serem abstraídas pela história dos estilos ou pela finalidade de outros programas. Mas essas abordagens serão abstrações em comparação à concreção estética, da mesma forma que permanecem abstrações o sistema proposta sobre as principais técnicas pictóricas do renascimento, caso se permaneça somente nisso. Enquanto a história da arte pode estudar o desenvolvimento de uma determinada linguagem, a lei estética deve evidenciar a maneira peculiar pela qual lúz a partir de uma determinada obra à medida que nela permanece entranhada, desenvolvendo-se em seu labor.

Na “Escola de Atenas”, assim batizada no século XVII, mas pintada entre 1510 e 1511, Rafael compreende o quadro como um todo por meio da técnica do *unione*, utilizando o *chiaroscuro* em perspectiva. Ele também emprega outras técnicas, como o relevo, a variedade de arranjo de cor e o amassamento de luz e cores³⁵⁰. Como a cena é ampla e os vários personagens se encontram dentro de uma enorme e vasta arquitetura, é possível concluir que Rafael se valha da massa de luz e cores para formar o conjunto da composição, prescindindo dos detalhes, ao passo que predomina sobre o volume das figuras a sensação de três dimensões elaborada pela perspectiva do relevo. Conforme já dito, não se deve desprezar nenhum dos elementos, mas, por motivos de espaço, vamos, a exemplo do rapsodo, retirar um trecho dessa épica. Não seria diferente em nenhum outro estudo, contudo, dado que a interpretação possa ser virtualmente infinita.

Das técnicas centrais do renascimento, o *unione* e o *chiaroscuro* estão presentes. Embora outras técnicas possam assumir o papel daquelas entre as principais que foram excluídas, vamos admitir que elas agora estejam simplesmente ausentes e não representadas. Isto mantém apenas as relações de contraste abrupto em nosso quadro, contrastando entre si o universo do sombreamento e o universo da coloração. Os contrastes por gradação não estão presentes. O processo de singularização por meio do qual o feitio característico se intensifica determina que as técnicas do *unione* e do *chiaroscuro* não representem categorias *a priori*³⁵¹ ao

³⁵⁰ DURÃO, op. cit.

³⁵¹ Por mais que para a história das técnicas e estilos seja assim.

quadro de Rafael, mas imanentes ao labor de sua obra. Portanto, o que quer que elas sejam mina desse labor, e de nenhum outro lugar. A “Escola de Atenas” não é subsumida por essas técnicas. O esteta deve perguntar por qual feitio característico são singularizadas pela imagem ao passo que ela se singulariza por meio delas. Não se trata de romper com as técnicas, mas de singularizá-las ainda mais naquilo que elas mesmas são. No caso de um rompimento absoluto, a obra não seria renascentista, mas se fosse apenas subsumida pelas técnicas, não seria arte. O *unione* relaciona as figuras dos planos frontais pelo contraste cromático. Isso significa que uma figura não contrasta pela ausência, mas pela presença de outra figura. No caso da “Escola de Atenas”, todas as figuras são pensadores. Ao partirmos para o que é representado no quadro, evidenciamos a relação semiótica entre o plano da expressão, ou seja, as condições que tornam possível a representação de um determinado conteúdo, e o plano do conteúdo representado por essas condições.

Existem categorias semióticas para a imagem e, em particular, para a pintura. Assim como em um trabalho de história, a semiótica também é capaz de subsumir um determinado objeto sob suas categorias. Elas têm a virtude de evidenciar os recursos que a comunicação se utilizou para realizar sua tarefa. Quando, todavia, a forma é determinante para essa tarefa, de modo que o conteúdo não possa ser expresso de nenhuma outra maneira, a linguística atesta o domínio da arte. A arte parece estabelecer uma relação necessária entre expressão e conteúdo, enquanto condição do meio sensual. Roman Jakobson chamou tal condição de função poética da linguagem³⁵². Auxiliados pela estética linguística, podemos considerar a relação entre as técnicas da pintura renascentista e seus personagens retratados como necessária. A apropriação da linguística não é arbitrária. Ela representa uma ferramenta disponível a serviço da lei estética. No lugar de encontrarmos por meio dela uma categoria preestabelecida para classificar a “Escola de Atenas”, nos apropriamos das ferramentas de sua teoria a fim de verificar se a progressiva intensificação e a inesgotabilidade dos aspectos podem ser assinaladas. A relação necessária entre expressão e conteúdo e impermutável com qualquer outra denota uma das unificações da concreção, no processo de

³⁵² Cf. WAUGH, L. R. La función poética y a naturaleza de la lengua, pp. 195 – 228 in JAKOBSON, R. *Arte verbal, signo verbal, tempo verbal*. Trad. M. Mansour. México: FCE, 1992.

singularização da obra. As tensões, para se conservarem em intensificação, devem se estabelecer por relações necessárias. A forma da relação necessária da representação foi formulada pela linguística por meio da função poética da linguagem. Outras categorias semióticas a respeito da imagem não são desaconselhadas, mas somente serão convocadas à medida que servirem aos interesses da estética.

O feitiço característico exige que seus os contrastes se articulem sob uma única lei. Permanecendo um pouco mais na abordagem representativa, interessa perguntar se o que o *unione* articula no plano da expressão responde do mesmo modo no plano do conteúdo. Quando isso ocorre, a semiótica conceitua esse fenômeno por semissimbolismo. Além de a relação entre os planos ser necessária, a arte característica determina que sejam eles condicionados pelo mesmo princípio. A imagem se divide ao centro em dois personagens identificados por Platão, segurando seu diálogo *Timeu* e apontando para cima, e Aristóteles, segurando se tratado *Ética* e estendendo a mão para frente, com a palma voltada para baixo. Ao que parece, nesse trecho, todos os elementos estão em oposição. Novamente, essas oposições são relações que devem ser consideradas necessárias, segundo o primado do contraste para o sentido estético. Certamente suas implicações poderiam preencher páginas e mais páginas. Seriam ainda mais volumosas se projetadas sobre as referências clássicas fossem as concepções renascentistas das mesmas. Entretanto, em vez de seguir esse caminho, vamos retroceder à *unione*. As figuras dos filósofos se tocam na imagem, e os tons rubros de um e azulado do outro auxilia no estabelecimento do contraste que os determina. Eles se encontram praticamente no ponto de fuga da cena, de modo que além de dividirem a imagem em seu eixo axial e horizontal, também a dividem pelo eixo da perspectiva, assinalando o ponto de onde a imagem se desenvolve num cruzamento arquitetural entre plano e profundidade. Esta última não é assinalada pela técnica da *unione*, mas pela do *chiaroscuro*, de modo que é o cruzamento dessas técnicas que constrói a imagem do quadro, na proporção de ser o cruzamento arquitetural do quadro o que nos oferta essas técnicas.

Nesse sentido, mal se pode falar de *unione* em termos genéricos. A singularização da obra nos oferta um contraste de *unione* único, não apenas

incorporado nas figuras que representa, mas pelo contraste arquitetural que estabelece com a perspectiva do *chiaroscuro*. Na “Escola de Atenas”, o *chiaroscuro* responde pela perspectiva, e ela se determina em contraste com o plano de frente dos personagens que o *unione* relaciona. Para iluminar a articulação do contraste, Rafael se utiliza de uma série de arcos em perspectiva indicando a profundidade, os pilares que lhes sustentam enquadram sempre um grupo maior de personagens no primeiro plano. O mais distante emoldura somente Platão e Aristóteles, quase ajustando a altura dos personagens. O seguinte assinala outros dez, cinco de cada lado, e assim por diante, até que todos são enquadrados pelo arco final. Desse modo, a perspectiva recorta e ordena grupos no plano, ao passo que esse plano qualifica graus de profundidade por meio de seus grupos. O *chiaroscuro* em perspectiva e o *unione* em primeiro plano se determinam reciprocamente e já não podem ser subsumidos pelas técnicas categoriais gerais das quais tomam o nome. A subsunção nesse caso apenas serviria para diluir a “Escola de Atenas” entre outras obras do renascimento, perdendo, assim, a oportunidade de conhecer o renascimento por uma forma absolutamente singular e irreduzível. O que cada uma delas é nesse quadro vai se particularizando à medida que seus contrastes são intensificados, personificando um universo cujas concreções unem formas virtualmente inesgotáveis. Uma vez que Aristóteles estende o braço para frente, ele assinala o eixo da perspectiva, fazendo com que o *chiaroscuro* da “Escola de Atenas” seja ainda mais singularizado pela sua *Ética*, ao passo que o primeiro plano da *unione* se vê singularizada pelo diálogo *Timeu* de Platão.

Encontramo-nos não mais que em um início de caminho, mas dele somos violentamente descarrilados pela decisão de que a *Ética* de Aristóteles aponta para as coisas terrenas, enquanto o *Timeu* de Platão aponta para o mundo das idéias. Uma decisão desse tipo exige, por exemplo, que os elaborados ideais a respeito da ética grega sejam ignorados, juntamente com o fato de se narrar no *Timeu* a construção de toda a realidade, e não do mundo das idéias apenas. Mesmo assim, estaríamos ainda reduzindo toda elaboração da obra à transmissão de uma mensagem, por mais engenhosos que fossem seus meios. Como diria Cassirer, há maneiras melhores e mais baratas de atingir um fim desse tipo³⁵³. As unificações

³⁵³ CASSIRER, *Essay*, idem, p. 159.

pelo contraste entre a *Ética* em perspectiva do *chiaroscuro* e o *Timeu* axial da *unione* ainda representam um estágio muito inicial para sequer vislumbrar a lei por meio da qual se evidencia o movimento de sua tonalidade, mas esse é o caminho a ser seguido, o caminho da intensificação dos contrastes em direção a um feitiço característico capaz de conservar suas tensões. É provável que essa lei assinale a reunião de seus temas fundamentais por meio do mais brusco contraste. Ainda que o *Timeu* não se resolva na representação das idéias, e a *Ética*, na representação do mundo; os braços, o *unione*, os eixos, tudo aponta para uma oposição abrupta. Mas não é o caráter abrupto do contraste o que lhe determina. A pergunta a ser indagada é pela forma que tal caráter abrupto se particulariza, fazendo-o único. Não se trata de uma classe de contraste, mas de uma personificação irredutível. Na concentração frutiva, singularização e intensificação respondem pelo mesmo momento constitutivo do processo estético.

Na medida em que a lei estética é iluminada, mais contrastes se evidenciam no adensamento da obra, unificando progressivamente mais relações. O que ocorre ao se supor em uma das figuras, quase ao limite da cena, Bramante recebendo aulas de Euclides, cujos arcos da pintura estariam mencionando os seus; arcos estes pelos quais Rafael estabelece a proporção entre Atenas e o Parnaso, entre o presente assinalado pela Renascença e o passado que evoca como modelo, entre o mundo sonhado pelos renascentistas, como Bramante e Rafael, e aquele que efetivamente ampara sua comunidade e seus trabalhos; o que ocorre pela unificação de todos esses contrastes do primeiro plano ao serem graduados quando postos em perspectiva³⁵⁴? Ou quais as implicações de Pitágoras, em oposição simétrica a Euclides, inscrevendo a média aritmética e a média harmônica em uma oitava? Todos esses elementos, caso sejam pertinentes, o serão porque se converteram em formas sensuais do feitiço característico da obra, e devem responder a mesma lei que os opõe e intensifica. Por essa razão, elementos dispersos como esses não representam um ponto de partida. Eles devem ser descobertos à medida que compreendidos por um trajeto construtivo que o investigador percorre em sua fruição. A atividade criativa não somente é possível como aqui é requerida, em razão da objetividade da obra de arte, cuja condição será reforçada do princípio de

³⁵⁴ PANOFSKY, E. *Renacimiento e renacimientos em la arte occidental*. Trad. V. L. Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 289.

corporificação. O procedimento não pode ser de livre associação. As unificações se dão por contrastes que se mostram prioritariamente relevantes ou suficientemente abrangentes, que aparentem se articular sob um mesmo critério, ainda que este não se mostre suficientemente iluminado, e satisfaça as condições da intensificação e da inesgotabilidade na imanência das formas sensuais puras. Mesmo o rapsodo deve coligar seus trechos como se formassem uma peça única em sua apresentação. A intensificação que se deve evidenciar também deve servir de modelo para o estudo. Não há risco aqui em se pressupor o que se deveria provar. Os contrastes enquanto formas sensuais devem ser imanentes à obra. O que a reconstrução requerer para além dos limites da obra em muitos sentidos já haverá rompido a concentração frutiva. O que quer que o movimento centrípeto do labor estético concentre na obra, os novos contrastes devem vir à vida sob a luz de sua tonalidade, e não fornecer um esclarecimento desde fora. Não há um “fora” da obra, da mesma maneira que nada deve ser considerado fora do horizonte de uma abertura de mundo. Mais importante que referências eventuais são as relações internas que se conduzem umas às outras. A “Escola de Atenas” antes elabora um Platão na forma do *unione* do que procura representar uma personalidade histórica ou um conceito filosófico. Nesse último caso, não há o que o diálogo *Timeu* já não tenha realizado que a pintura de Rafael poderia lhe acrescentar. Por outro lado, o *Timeu* rearticulado pelo movimento centrípeto da obra viceja em um universo absolutamente novo, aberto a ser percorrido.

Todos os recursos de outras áreas podem estar a serviço desse empreendimento, mas é preciso descobri-los e estudá-los. As áreas das artes plásticas, do audiovisual, da dramaturgia, da literatura, do urbanismo, da música, desenvolvem suas teorias com os mais diversos fins, desde viabilizar resultados técnicos até mais bem descrever suas linguagens. Não importa para quais fins tenham sido desenvolvidas, o esteta deve se apropriar dessas teorias e colocá-las a serviço da evidenciação da intensificação contínua e da inesgotabilidade de uma obra de arte característica. É esperado que, em razão disso, elas sofram eventualmente modificações, o que denotará a adequação exigida pela condição do meio sensual para sua operação. As condições a serem atendidas são àquelas do labor estético, ainda que a fruição sirva aos fins da ciência em elaborar uma lei que

evidencie a inesgotabilidade do feitiço característico em virtude do qual a intensificação de seu labor é conservada. Caso a adequação não seja devidamente realizada, finalidades representativas podem predominar sobre a intensificação, ou as categorias de tempo e espaço podem se constituir fora da obra considerada de modo a não se reconduzirem uma à outra pelo peculiar trajeto do feitiço. Em última análise, tempo e espaço são modulados pela forma do labor da obra. Não há como pensar tempo e espaço na abertura de mundo da arte em termos genéricos. Os princípios assinalados por Cassirer são mais relevantes nesse caso do que eles. A condição das formas sensuais puras determina que tempo e espaço se consolidem a cada vez consoante o labor de cada obra. Considerar essas categorias fora de uma obra pode resultar em uma abstração mais adequada às pesquisas linguísticas e historiográficas. O tempo pode parecer mais associado ao momento estético da contemplação ativa, ou à condição contínua do princípio de intensificação; e o espaço, ao primado do contraste, ou às consequências do princípio de inesgotabilidade: apesar dessas aproximações, as formas sensuais puras orientam que sejam procurados na elaboração característica imanente à obra, no lugar de se formular uma generalização estática.

O primado comunicativo, tudo o que pode ser representado e as condições de possibilidade de todo sentido da representação pertencem à forma simbólica da linguagem. Eles são articulados pela função representativa e, sendo assim, são irreduzíveis à função contemplativa. Não se podem confundir aqui as grandezas vetoriais e não vetoriais. As formas da representação são aliviadas de suas grandezas vetoriais quando transformadas em grandezas sensuais por meio da arte. O que se pode assinalar enquanto representação na pintura não articula todas as consequências da contemplação justamente porque não configura a direção de seu sentido estético. Tal direção se estabelece por meio das unificações que a contínua concreção elabora, fiel à tarefa de intensificar essas mesmas unificações de forma inesgotável. Caso representações ocorram sensibilizadas por essa direção, ocorrem unicamente enquanto laboradas pelos atos de contemplação à medida que postas a serviço de sua tarefa específica. Assim como as emoções, as representações não integram nenhum momento formativo do sentido estético, podendo apenas resultar dele. Emoções e representações por si mesmas podem

consistir de fenômenos anteriores e externos ao obrar da obra, e por isso são necessariamente centrífugas a ela quando seus motivos são tomados autonomamente. A contemplação, por sua vez, somente encontra sua autonomia na arte³⁵⁵. Tempo e espaço, modulados pelos atos de contemplação e assinalados pelos contrastes da tonalidade, não mais permitem que se abstraiam deles relações causais. No lugar de uma simplificação desse tipo, eles passam a concretizar tão somente relações formais descobertas no processo de singularização³⁵⁶. A forma simbólica da linguagem, por outro lado, desconcentra a fruição e resgata a contemplatividade do domínio ativo da criação para que o tempo, abstraído do labor estético, conquiste sua autonomia representativa em relação ao espaço. Devidamente representado, o tempo não apenas serve aos fins da observação, mas a linguagem, em sua força, pode fazê-lo servir a outros fins, como aqueles observados pela ciência. A possibilidade da observação da autonomia de sua

³⁵⁵ Cassirer evoca para esse argumento, mais uma vez, a autoridade de Kant. “O mito combina um elemento teórico e um elemento da criação artística. (...) Uma pista para isso pode ser encontrada na declaração de Kant que a contemplação estética é ‘inteiramente diferente à existência ou não existência de seu objeto’. Precisamente semelhante indiferença, no entanto, é inteiramente estranha à imaginação mítica. Na imaginação mítica se encontra sempre implicado um ato de crença. Sem a crença na realidade de seus objetos, o mito perderia seu chão. Por meio dessa condição intrínseca e necessária, parecemos ser transportados para o polo oposto. A esse respeito, parecer ser possível e mesmo indispensável comparar o pensamento mito ao científico. (...) A magia, por mais imaginários e fantásticos que sejam seus meios, também é científica em seus fins. (...) Pois até a magia delibera e atua sob o pressuposto que na natureza um evento segue outro necessária e invariavelmente sem a intervenção de um manejo pessoal ou espiritual.” CASSIRER, *Essay*, idem, p. 75, 76. Em oposição à causalidade mítica e científica, temos claramente a concentração frutiva; mas o mais importante é a contemplação mítica não ser considerada por Cassirer livre do domínio das finalidades. Em oposição à autonomia da causalidade e às leis estáticas que asseguram seu mundo, a fruição conserva a realidade em movimento na obra concentrada por meio da autonomia da contemplação. A contemplação estética não resulta de um arbítrio do fruidor porque ele mesmo se encontra concentrado na obra, meio pelo qual não pode anteceder a ela. Uma vez que o fruidor somente se constitui da abertura de mundo da arte, ou seja, na contemplação, esta é objetiva e porque configura o mundo do qual o fruidor é fruto, e é universal porque sua configuração se entende a todos os seus fenômenos. Por outro lado, seus fenômenos não são redutíveis a objetos, porque não se dão para um sujeito. A relação entre sujeito e objeto seria uma abstração perante o fenômeno estético que elabora o fruidor ao lado das formas laboradas na contemplação. A abertura do mundo estético reconhece apenas formas concretas, não abstratas, porque são formas do labor, e não formas estáticas. O que a forma unifica não é arbítrio do fruidor, de modo que só lhe é possível contemplar; mas a unificação somente se elabora na concentração, na qual o fruidor sempre está implicado, condicionando que a contemplação somente existe na forma de ato. Tal ato construtivo, imaginativo, criativo, é sempre pré-requisito ao mesmo tempo tanto da produção quanto da contemplação da obra (p. 142). Em outras palavras, é a obra quem se apropria do fruidor para ser obra. De algum modo, o fruidor é sua matéria prima, da qual a obra é a formação, embora tal matéria só exista conforme já enformada pelo labor. Temos aqui uma pista importante para o princípio de corporificação. Uma vez que já fora dito a contemplação ativa responder pela causa formal da arte e a concentração frutiva, pela causa eficiente, associar o fruidor à matéria sinaliza algo peculiar para a formulação de uma doutrina das causas estéticas, causas essas independentes de qualquer fim. A contemplação estética não é simplesmente indiferente ao objeto, mas irreduzível a relações objetais.

³⁵⁶ Ibidem, p. 143, 144.

totalidade, consolidada de modo absolutamente distinto da autonomia da representação do espaço, foi conquistada, no entanto, em detrimento da conservação do labor dessas categorias fruídas pela concentração e forjadas pela contemplação, consubstanciadas na inesgotável presença de suas relações e intensificadas pela moção do feitio característico. Na “Escola de Atenas”, de modo absolutamente imprevisível, o espaço se vê laborado em Platão, evocado pelo plano, ao passo que o tempo, em Aristóteles, evocado pela perspectiva e os arcos de grupos históricos que enquadra. O que eles possam representar também se vê vertido em formas. Tempo e espaço são diferenciados no quadro pelo contraste do *unione*, que os funde no mesmo feitio característico que articula sua tonalidade. Em decorrência dessa articulação, muitas representações são possíveis. Relevante, todavia, não é uma ou outra representação oriunda da tonalidade, mas a inesgotabilidade de suas possibilidades compreendidas por um feitio determinado. Vertidas em formas sensuais puras, as representações também servem à tarefa de evidenciar a inesgotabilidade das formas por meio da intensificação da singularidade de uma forma característica, com isso satisfazendo de modo imanente a condição de ter o infinito finitamente apresentado. Tal condição não se reduz à formulação de uma impressão. Ela se vê compreendida entre as propriedades do princípio de inesgotabilidade enquanto consequência necessária do princípio de intensificação. Não se pode esquecer que por meio da interação desses princípios são estabelecidas a objetividade da arte e a universalidade do juízo estético. Unidade criativa, totalidade contra parcialidades, singularização contra simplificação, contemplação ativa, concentração frutiva, temperamento e tonalidade estética são noções que se exigem reciprocamente. Sem compreendê-las em um sistema, juntamente aos princípios estéticos, a irredutibilidade da arte não pode ser evidenciada.

Ainda que não avançasse além de seu estágio inicial, o exercício realizado sobre a “Escola de Atenas” fornece recursos suficientes para formular a forma pela qual operam as categorias imanentes à obra, completando a diferenciação entre estas e àquelas do contorno espiritual da forma simbólica, tratadas aqui por “princípios”. Conforme já apontado, arte e ciência guardam a semelhança de oferecerem a multiplicidade da realidade em uma unidade. Também

a ciência, quanto mais avança, “mais seus fenômenos individuais tendem a assumir um feitiço determinado e se tornam um todo sistemático³⁵⁷”. Isso pode não parecer tão distante do conceito de arte característica, mas a primeira diferença é que a arte não parte de alguns fenômenos individuais. Ao contrário, a obra consiste de um fenômeno somente, e ele não é apenas individual. Mais ainda do que singular, o fenômeno da obra é único. A segunda diferença é consequência direta da primeira. Porquanto a ciência atinge seu feitiço definido em um determinado momento, a arte tem no dela seu ponto de partida, ou seja, o processo de que consiste não alcança seu feitiço característico em um determinado momento, senão tem nele o fundamento do qual se desenvolve. A concentração frutiva mais se desenvolve por meio dele à medida que o descobre do que propriamente o procura. Ele somente representa o ponto de chegada na forma da lei estética: mas, então, não nos encontramos mais na abertura de mundo da arte, senão que no da ciência. Logo, a distinção entre os conceitos de feitiço característico e lei estética não é mera formalidade. Enquanto o primeiro assinala a forma finita que, em virtude de sua peculiaridade, é capaz de conservar a inesgotabilidade das formas na contemplação, o segundo é uma fórmula capaz de verificar as condições do primeiro. Para o primeiro conceito é relevante todos os momentos que não admitem serem subsumidos por um conceito, meio pelo qual o estado de conservação do labor nas condições estéticas é mais bem evidenciado. Para o segundo conceito é relevante o que é possível subsumir em atenção às condições anteriores. Caso contrário, sequer se poderia falar de conceito nos dois casos.

A filosofia das formas simbólicas estabelece uma crítica ao cientificismo, uma vez que reconhece a ciência não esgotar a diversidade fenomenológica do ser e nem representar o único produto da cultura cuja validade é universal. Por outro lado, essa crítica ela acaba liberando a ciência para sua própria tarefa, a saber, assinalar a validade relativa a cada forma simbólica. Por meio de sua respectiva validade, cada forma simbólica tem sua irreduzibilidade assinalada, ao passo que a ciência se mantém irreduzível às outras formas à medida que evidencia a validade em cada uma delas. É uma consequência inevitável dessa condição fenomenológica que a ciência se estabeleça como produto à medida que reformule internamente os

³⁵⁷ Ibidem, p. 143.

outros produtos da cultura que é capaz de examinar. Diferentemente dos outros produtos culturais, os quais transformam em si tudo o que tocam, a ciência parece representar o único que não padece do problema de Midas. Ao constituir um mundo como independente de sua própria constituição, a ciência conquista uma condição de alteridade que permite os produtos da cultura aparecer diante dela em sua natureza simbólica, o que possibilita que ela tome consciência dessa condição como também sendo a sua; desde que conduzida, evidentemente, por uma crítica transcendental. Portanto, desde o princípio do pensamento científico, ele se desenvolve somente à medida que formula os produtos da cultura em seus próprios termos. Quando reformulados pela ciência, a irredutibilidade de cada um deles é conservada na forma de validade. Por essa razão, não encontramos conhecimento em sentido neutro ou geral. Conhecimento é sempre conhecimento de alguma coisa. A ciência se desenvolveu desde o início à medida que estabeleceu áreas do conhecimento. Até mesmo esse modo peculiar de ser é compreendido por uma área específica: a epistemologia. Sem o poder que é próprio à ciência, a cultura não poderia se curvar sobre si mesma e desenvolver a consciência; e o programa da filosofia das formas simbólicas não poderia continuar a tradição da crítica desse processo, procurando compreendê-lo em um sistema mais amplo. A estética não é confundida, por meio disso, com a forma simbólica da arte, dado que a primeira se constitui pela abertura de mundo da ciência e representa apenas uma área do conhecimento entre outras. Em razão de a arte configurar um mundo irredutível, conforme a filosofia das formas simbólicas visa explicitar, ela pode ser estudada por várias áreas do conhecimento segundo sua condição peculiar. Em sua irredutibilidade, ela pode ser estudada pela história, pela antropologia, pela linguagem, pela psicologia, sem se diluir em nenhuma delas, caso se admita sua autonomia. Os conceitos de atividade criativa e contemplação ativa, assim como os princípios de intensificação e irredutibilidade, podem ser considerados e apropriados por diversos programas, servindo a seus fins.

Tudo isso se torna diferente quando os fenômenos da arte são considerados por uma estética autônoma. Uma espécie de duplicação conceitual parece ocorrer nesse caso; mas isso não passa de uma aparência. As condições de possibilidade de abertura do mundo estético são da alçada da filosofia da arte, ao

passo que o estudo das obras particulares, da alçada da estética. Sem dúvida, epistemologia e área particular do conhecimento não independem um do outro. Elas se supõem reciprocamente, mas desenvolvem suas pesquisas em separado, formulando os resultados de uma nos supostos da problemática de outra. Enquanto uma filosofia da arte procura estabelecer, a partir do domínio da epistemologia, os conceitos pelos quais a irredutibilidade de uma forma possa ser evidenciada, a estética deve, enquanto área aplicada do conhecimento, estabelecer conceitos capazes de recepcionar seus dados primários e desenvolver leis em conformidade com os fenômenos estudados. O feitio característico se coordena pelo primeiro caso, enquanto a lei estética, pelo segundo. O feitio característico supõe a personificação singular de uma obra como consequência das condições da intensificação e da inesgotabilidade, além de explicitar a forma pela qual o labor se conserva em uma obra particular. A lei estética supõe, por sua vez, a singularização das categorias imanentes elaboradas por cada obra particular, as quais devem ser formuladas no confronto com cada caso específico. Os conceitos resultantes desse processo são particulares a cada obra, cuja validade depende da evidenciação da forma característica da conservação de seu labor. Já os conceitos epistemológicos associados ao feitio característico assinalam as condições de possibilidade do produto cultural, estendendo-se, portanto, a todos os casos. Em nenhuma dessas modalidades de pesquisa se atesta um retrocesso da arte em sua capacidade de recusar ser subsumida por um conceito, pela razão de não abrimos o mundo da arte, mas o da ciência. Em razão da capacidade de alteridade desta, no entanto, a recusa à subsunção se torna uma das condições consideradas na formulação de sua malha teórica.

O horizonte de mundo da arte se elabora no feitio peculiar da obra, compreendendo sua totalidade e conservando seu obrar sistemático. Ao passo que “a ciência está procurando algumas características centrais de um determinado objeto, das quais todas as suas qualidades particulares podem ser derivadas³⁵⁸”, tal processo de generalização parece dar-se, em razão disso, ao revés na obra de arte. A arte não *deriva* qualidades particulares enquanto comprovação da formulação correta das características centrais do objeto estudado. Em vez disso, ela *cria*

³⁵⁸ Ibidem.

categorias a partir da particularidade de seu labor, manifesto no feito. Por consequência, o processo estético não poderia representar uma escalada categorial em direção a categorias mais gerais. A arte parece não compreender processos de generalização, nos quais certamente suas tensões se atenuariam. Além disso, uma categoria geral abarca seus objetos desde fora, convertendo-os em suas espécies, ao passo que as categorias sensíveis permanecem imanentes ao trabalho da obra. Portanto, em vez de procurar alcançar categorias gerais, o processo estético segue sempre *para* a obra uma vez que sempre segue *na* obra. Talvez fosse melhor dizer que segue *pela* obra. De acordo com o que acabou de ser visto, as formas sensíveis são imanentes ao seu feito, representando categorias exclusivas da mesma. Além disso, seu estabelecimento não é estático. Elas são produzidas progressivamente à medida que fruídas na contemplação. A absoluta peculiaridade do feito deriva as categorias legítimas apenas em sua realidade e de maneira numerosa e matizada.

Segundo o princípio de inesgotabilidade, os aspectos das coisas não cessam de brotar e variar porque o labor da obra na concentração frutiva produz categorias sensíveis indeterminadamente. Embora elas sejam regidas pelo feito definido da obra, este parece dinâmico e infundável porque se intensifica progressivamente nas categorias por ela elaboradas. Seu feito determinado representa a integral das categorias, mas seu objetivo é diferente daquele do cálculo padrão de uma área curvilínea e irregular. Enquanto este visa alcançar um resultado final aproximado, atingindo um ponto em que a diferença real é desprezível, na obra de arte o resultado “final” representa o ponto de partida de seu feito. À medida que ele integra as categorias manifestas na contemplação, seu resultado parece se modificar. Ele se modifica, entretanto, na direção de sua própria peculiaridade, tornando-se mais profundamente aquilo que ele é e renovando continuamente a percepção que se tinha do resultado anterior, meio pelo qual este também é integrado àquele juntamente às categorias. A mudança do resultado é constante, mas ele não diverge da obra. Ao contrário, denota descobertas em direção à obra, cuja intensificação torna cada vez mais densa.

Diferentemente das operações em situações empíricas, a aproximação integrativa da obra é concreta em um sentido estético. Em vez da contemplação reiterada da obra atenuar o seu interesse, ela o reaviva e o intensifica. O progredir

dessa relação não gera nenhum resto, não há diferença desprezível. Toda diferença é aprazível e integrada no feito, o qual se modifica sem deixar de ser o mesmo, transformando-se cada vez mais na forma que sempre foi. A condição de “determinação” do feito exige que seja assim, uma vez que a iluminação progressiva o faz mais definido à medida que o labor se intensifica. Todavia, como a obra não caminha de um estado de indefinição na direção de redimi-lo parcialmente, senão que desde o princípio se apresenta em um feito plenamente definido, cujo movimento transforma-o continuamente na direção do que ele sempre fora, o tempo do temperamento se apresenta também retroativamente, em razão do que se revela ser a afirmação de seu princípio ao mesmo tempo em que a percepção sobre ele se transforma. A descoberta confirma a forma somente à medida que a transforma, conduzindo a confecção que somente ao se perder de sua meta pode descobri-la cada vez em um sentido mais original. Ao intensificar-se, a fruição se vê cada vez mais próxima não propriamente *da* obra, mais *na* obra, uma vez que progressivamente mais se concentra nela. As categorias, por sua vez, não adensam a obra no sentido de preencher o seu espaço. O mesmo labor que produz as categorias produz igualmente o espaço estético de suas relações. À medida que a obra se adensa também se torna mais complexa, interiorizando-se, recurso pelo qual a concentração experimenta sua intensificação.

Essa é a explicação formal da inesgotabilidade, mas evidenciar os meandros sistemáticos de seu processo requer mais uma vez a teoria modal das categorias. Ela não será utilizada da maneira como foi até agora, no sentido de modular uma categoria – por exemplo, o espaço – de uma forma simbólica para outra. Em vez de considerar assinaladamente uma e outra categoria, o sistema categorial como um todo deve ser passível de modulação. Dito em outras palavras, não apenas as categorias devem modular de uma forma simbólica para outra, senão que também a relação entre as categorias deve estar sujeita a este tipo de transformação³⁵⁹. Cassirer já adiantou esse expediente quando acusou a estética

³⁵⁹ A posição assumida agora não é livre de polêmicas. É possível argumentar que a teoria modal das categorias – a qual Cassirer assume desenvolver diretamente de Kant – representa por si só um sistema categorial completo, alternativo ao tradicional. Entretanto, se as categorias são constituídas espontaneamente pelos critérios relacionais do simbólico, e não cada entidade constituída por elas em uma determinada realidade, o que está em questão é justamente as relações do sistema categorial. Não parece adequado presumir que Cassirer antecederesse uma estrutura relativamente complexa ao ato constitutivo da modulação. Se as categorias de tempo e espaço são moduladas de uma forma simbólica para outra, da mesma forma que as relações entre

moderna de se contentar com as definições fornecidas pelo gênero comum, enquanto ela deveria se guiar pela diferença específica. Ele se refere aqui às formas de relação do sistema categorial, e não a uma relação específica entre duas categorias determinadas nem, muito menos, a uma categoria considerada isoladamente em sua modulação. Naquela ocasião, a forma tradicional identitária de uso dessas categorias foi suficiente para o objeto da acusação. Agora, sua modulação solicita a lógica da relação elaborada por Cassirer. Também chamada por ele de lógica da diferença em oposição à identitária, ela tem predileção pela diferença específica por óbvias razões. Foi também no transcórre das reflexões sobre as generalizações e associações conceituais, em particular sobre seus problemas, que Cassirer distingue duas classes de conceitos, aqueles relativos à substância e aqueles relativos à função, este último igualmente nomeado conceitos de relação, a partir do qual ele elabora seu conceito de símbolo.

O gênero comum e a diferença específica representam formas tradicionais de se assinalar relações categoriais. O que as categorias são sempre se determina por meio das relações que estabelecem. Nem elas nem suas relações podem se encontrar “substancialmente” pré-determinadas. O primado simbólico inclusive exclui essa possibilidade. Vale lembrar Cassirer reconhecer, desde o início, na história da filosofia se desenvolver paralelamente duas lógicas: a da identidade e a da diferença³⁶⁰. Embora ele diagnostique a primeira ter encontrado acolhida entre os pensadores e reinado na maioria das vezes de maneira injustificada em detrimento da segunda, esta última pode ser localizada apesar de sua raridade. Não deixa de representar um vestígio em Porfírio, introdutor das *Categorias* de Aristóteles, a declaração no início de seu *Isagoge* que “nem o gênero nem a espécie tenham um significado unívoco³⁶¹”. Gênero comum e diferença específica são “vozes” no sistema categorial elaborado por esse autor. Embora seu trabalho tenha sido reconhecido mais pelas consequências ontológicas que instauraram a assim chamada *Querela dos Universais* na Idade Média, seu valor lógico e linguístico-

elas, não há porque recusar que o sistema categorial como um todo também se encontre sujeito à modulação. Além de os princípios da lógica da diferença e o sistema das formas simbólicas serem capazes de comportar essa possibilidade, no caso da arte, ela permite formular satisfatoriamente o processo de singularização, o que me parece fazer desse recurso viável e valioso o suficiente para justificar a tentativa de sua formulação.

³⁶⁰ CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p.191, 192.

³⁶¹ PORFÍRIO, *Isagoge*. Trad. B. S. Santos. São Paulo: Attar, 2002, p. 36. (l.1.)

gramatical³⁶² não pode ser menosprezado, além de suas contribuições no estudo da relação entre o todo e as partes e na construção da árvore lógica³⁶³. Mas o primado da relação nas categorias aristotélicas e sua interpretação dialética não foram inaugurados por Porfírio. Sua presença talvez seja identificada no próprio Aristóteles, a respeito da unidade entre gênero e diferença a partir do problema da definição desenvolvido no livro Z, capítulo 12, da *Metafísica*³⁶⁴.

Desprezadas no início da Idade Moderna, as categorias tiveram sua reputação restituída na filosofia pela *Crítica da Razão Pura*, no que foi descrito como “renascimento do vocabulário germano-aristotélico³⁶⁵”. Elas retornaram, contudo, destituídas de suas consequências ontológicas, embora acumulassem novas tarefas. Além de sua importância lógica, as categorias passam a fornecer os meios da formulação dos juízos no programa transcendental, o que exigia que fossem capazes de estruturar os objetos da experiência. O programa realiza profunda reformulação no sistema das categorias, atingindo a árvore lógica de Porfírio. A árvore das categorias, como também é conhecida, ou árvore de Porfírio, entretence estrategicamente uma malha conceitual que ilustra como os universais possibilitam conhecer os entes individuais. Entre um e outro se distende a árvore de gêneros e espécies, na qual sempre espécies são subsumidas em um gênero superior que, por sua vez, torna-se uma espécie subsumida por um gênero seguinte que lhe supera, na companhia de outras espécies do mesmo ramo. Ao se alcançar um gênero que não se torna espécie de nenhum outro gênero, este se trata de um gênero generalíssimo. Seguindo a direção contrária, subtraindo dos gêneros espécies com progressivo grau de individualização, o descenso chegaria a uma espécie que não se torna gênero de nenhuma outra espécie, representando essa uma espécie especialíssima, ou particular. Justamente essa base de árvore das categorias que chega até os particulares é retirada por Kant. Isso representaria que os conceitos abarcariam diretamente a coisa-em-si, não constituída espontaneamente, o que

³⁶² Este inclusive assinalado por Adolf Trendelenburg, um dos iniciadores do movimento neokantiano.

³⁶³ Cf. SANTOS, B. S. Introdução in PORFÍRIO, *Isagoge*. Trad. B. S. Santos. São Paulo: Attar, 2002, p. 21, 22.

³⁶⁴ Cf. ANGIONI, L. *As noções aristotélicas de substância e essência*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 305 e ss.

³⁶⁵ TONELLI, G. Der historische Ursprung der kantischen Termini “Analytik” und “Dialektik” in *Archiv für Begriffsgeschichte*. Vol. 7. p. 120 – 139, passim.

resultaria um contra-senso em seu programa³⁶⁶. Cassirer considera mais problemático a hierarquização entre os conceitos. Mas isso deve ser compreendido em sentido restrito. Sua fenomenologia depende da condição não hierárquica entre as formas simbólicas para ser consistente. A própria teoria modal das categorias não teria sentido sem isso. Seu conceito simbólico de espontaneidade depende da recusa da hierarquia arbórea por parte de uma epistemologia geral da cultura. Entretanto, conforme foi possível constatar, Cassirer se utiliza de seus recursos em contextos circunscritos. Em seu pluralismo lógico, tais recursos não foram negados, apenas perderam sua exclusividade formal. O que quer que eles sejam somente se constitui a partir de uma modulação.

Vale à pena, portanto, experimentar a árvore de Porfírio, uma vez que ela oferece conveniente estratégia para a formulação do processo de singularização consorciado aos três princípios até agora estudados. Tal estratégia requer um passo para trás, deixando de considerar as categorias particulares a uma obra – suas formas sensíveis puras – para retroceder à magnitude fenomenológica em que a modulação se dá entre sistemas categoriais. Além de evidenciar suas relações sistemáticas, a estratégia escolhida pretende também oferecer um dos principais argumentos em favor da harmonia centrípeta; dado que, por meio dela, as implicações recíprocas entre os princípios de intensificação, inesgotabilidade e formas sensuais poderiam ser justificada pelo seu movimento à medida que este é sistematizado.

Se pensarmos nas relações de gêneros e espécies, a modificação operada pela arte deve resultar em alguma forma de inversão de sentido na estrutura da árvore das categorias, consoante as várias oposições entre arte e ciência formuladas por Cassirer. Por outro lado, apenas a inversão não daria conta da subsunção das espécies nos gêneros superiores. Desde Kant, a recusa da arte em se reduzir ao conceito representa formalmente a recusa da subsunção. O que se torna aparentemente contraditório é que a estética realizará, em sua atividade científica, justamente subsunções. O que se deve perguntar é de que modo elas devem ocorrer na ciência quando esta procura formular um fenômeno que resiste a elas. Acredito essa representar uma oportunidade adequada para se por a prova a

³⁶⁶ BONIOLO, G. *On scientific representations. From Kant to a new philosophy of science*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 20 – 22.

capacidade da ciência em reconhecer a alteridade, propriamente por reconhecê-la nos seus termos. Segundo já dito, a árvore tradicional das categorias pode ser entendida pela procura de participar os singulares inumeráveis e inomináveis do mundo aos universais cognoscíveis da forma. Os ramos que os conectam permutam as posições de gêneros e espécies, ascendendo para os conceitos mais gerais e descendendo para os conceitos mais particulares. Quanto mais se sobe na árvore, mais um determinado fenômeno revela suas propriedades estáveis, abarcando um número mais elevado de casos, embora com menor compreensão dos casos em sua particularidade. Para isso, é preciso descer a árvore em direção aos casos, possibilitando maior compreensão de cada um, porém de forma local e transitória. Para uma compreensão dos fenômenos de maneira estável e alcançando os casos particulares, a ciência precisa percorrer a árvore continuamente entre os gêneros e as espécies a fim de formular seus juízos. Uma perspectiva realista certamente entenderia que esse percurso estaria preenchendo o intervalo entre os entes observáveis e os entes teóricos.

Para atender as condições de inversão de sentido e recusa de sua redução à conceitos gerais e transcendentais, o labor da obra de arte parece modificar o desenho da árvore como um todo. Ele transforma a estrutura arbórea em uma estrutura concêntrica, cujo centro tende ao infinito. Se na base da árvore tradicional se encontravam os particulares, estes já recusados por Kant, a arte trata de um único particular, a obra singularíssima. Em vez de partimos de inúmeros pontos singulares que serão classificados progressivamente por meio da subsunção das espécies em gêneros, cujo conjunto vai se tornando menos numeroso e mais abrangente, é como se partíssemos de um único ponto singular. Enquanto, na árvore tradicional, desses particulares alcançamos categorias cada vez mais gerais que terminam por se generalizarem em conceitos³⁶⁷, a arte recusa tal generalização conceitual elaborando suas categorias em seu interior, operação pela qual adensa e diversifica seu próprio mundo. Nesse caso, aquele único ponto singular do qual

³⁶⁷ Retomando o que já foi discutido nessa pesquisa, a incapacidade da arte produzir conceitos na reflexão kantiana se torna, em Cassirer, a capacidade de não ser reduzida por eles. “Se um químico conhece o número atômico de um determinado elemento, ele possui uma pista para uma percepção completa de sua estrutura e constituição. A partir desse número, ele pode deduzir todas as propriedades características do elemento. Mas a arte não admite esse tipo de simplificação conceitual e generalização dedutiva. Não questiona as qualidades ou causas das coisas; dá-nos a intuição da forma das coisas. Mas isso também não é de forma alguma uma mera repetição de algo que tivemos antes. É uma descoberta verdadeira e genuína.” CASSIRER, *Essay*, idem, p. 143.

havíamos partido se revela não mais um ponto de partida porque não partimos dele, no sentido de deixá-lo para trás em nossa escalada categorial. Desde o início de nossa atividade, permanecemos nele, assim como nele se encontra todo o trajeto que podemos percorrer. O singularíssimo não se representa mais a base inumerável de onde a árvore parte para atingir os universais, mas o horizonte do mundo da própria obra em sua unidade indivisível, o feitio característico a partir do qual a obra se desenvolve internamente, seguindo na direção de seu próprio centro à medida que labora seu espaço. A trama categorial não mais é representada por ramos arbóreos, mas por uma malha concêntrica que, partindo de todos os pontos do horizonte contínuo, rumam ao centro único da obra de arte.

As categorias que brotam do feitio singularíssimo não têm por tarefa generalizá-lo. Em vez disso, elas devem singularizar cada vez mais sua já inaugural peculiaridade. Desta vez, sempre mais numerosos que as espécies, os gêneros emanam do feitio característico da obra em sua contemplação para serem compreendidos por elas. Na medida em que avança o tempo de fruição, quanto mais gêneros são compreendidos pelas espécies, mais intensamente elas elaboram a especificidade da obra, concentrando sua diversidade. Porque a especificação é o contrário da generalização, seu trabalho não sintetiza nem reduz a multiplicidade de gêneros, senão que intensifica seus contrastes fazendo cada vez mais exuberante o feitio à medida que o singulariza, processo este vivenciado na forma da inesgotabilidade dos aspectos das coisas. A cada contraste assinalado, gêneros são subsumidos pelas espécies como expressão formal da condição simbólica feita estética na obra por meio das formas sensuais puras. Em oposição à generalização da ciência, a arte se torna cada vez mais específica³⁶⁸. Por essa razão, o labor da arte exige coincidir intensificação e especificação, conforme já antecipado no capítulo do princípio de inesgotabilidade. No entanto, enquanto lá se evidenciou

³⁶⁸ Até mesmo essa condição parece não ter passada despercebida por Porfírio. Para a primeira definição de espécie, ele evoca a autoridade de Eurípedes. “Diz-se ‘espécie’ a propósito da forma de cada coisa, no sentido em que foi dito: ‘Em primeiro lugar, uma espécie digna de tirania (*Aeolus*, 15,2)’ (*Isagoge*, II, 1)”. O tradutor Bento Santos comenta essa passagem evidenciando na noção de ‘espécie’ sua referência ao belo. “A tradução do termo *eîdos* como *espécie* deseja simplesmente manter a uniformidade em nossa tradução, mas o sentido do vocábulo no texto de Porfírio é o de ‘beleza’ ou ‘formosura’. Daí outra tradução possível: ‘Em primeiro lugar, uma beleza digna de poder absoluto’. Dado que a beleza externa de uma pessoa pode ser denominada ‘forma’ e a esta podemos igualmente chamar ‘espécie’, este último termo tem outrossim o significado de ‘beleza’ ou ‘formosura’. A citação de Eurípedes não é literal, e no *Aeolus* há uma referência à beleza (*eîdos*) dos filhos de Príamo, digna de realeza.” SANTOS, B. S. Comentários e notas ao texto in PORFÍRIO, *Isagoge*. Trad. B. S. Santos. São Paulo: Attar, 2002, p. 77, 78.

como o tempo é capturado pela extensão de uma obra, aqui se verifica de que maneira as formas de sua extensão consistem de durações. A inesgotabilidade das formas decorre da duração do trabalho das espécies sobre os gêneros. Não há em uma obra gêneros que não estejam sofrendo especificações. Cada um consiste de um fluxo originado do feito e a ele retornado pelas especificações, no qual contrastam. Então a tonalidade revela da superfície dos fenômenos naturais a profundidade estética, deixando reconhecer em seus momentos mais elevados a licitude dos contrastes perante a lei característica da unidade do feito. Dessa unidade característica, antes de qualquer coisa, consiste a lei estética³⁶⁹. Mas a forma pela qual sua unidade permanece em movimento à medida que conserva o labor da obra, pode ser formulada pelo fluxo dos gêneros. Com a idéia de fluxo, quero propor que o gênero dura na obra ao modo da corrente de energia, em que todas as etapas de seu movimento coexistem. Seu surgimento no feito e seu retorno a ele por meio da subsunção da espécie são simultâneos. Desse modo, embora cada contraste caracterize o fruto de uma especificação, nenhum gênero emerge do feito senão por meio de um contraste. A especificação pode ser compreendida, portanto, como o caráter *a priori* do processo de singularização por meio do qual as categorias condicionam a tonalidade da fruição, estabelecendo a universalidade do temperamento estético. Caso um gênero não tenha sido oferecido ao feito por uma especificação, cuja exuberância que representa concentra todo esse processo; caso um gênero se encontre sem duração, subsumindo suas espécies, e não o contrário, então o sistema categorial já foi modulado por outra abertura de mundo.

Conforme mais gêneros são criados, mais intensamente as espécies os reconduzem em forma de exuberância ao feito de onde brotaram. Esse movimento

³⁶⁹ “A obra dos grandes poetas líricos – de Goethe ou Hölderlin, a Wordsworth ou Shelley – não nos dão uma *disjecti membra poetae*, fragmentos espalhados e incoerentes da vida do poeta. Eles não são simplesmente uma explosão momentânea de sentimento apaixonado; eles revelam uma profunda unidade e continuidade. Por outro lado, os grandes escritores trágicos e cômicos – Eurípedes e Shakespeare, Cervantes e Molière – não nos entretêm com cenas recortadas do espetáculo da vida. Tomadas isoladamente, tais cenas não são mais que sombras fugazes. Mas tão logo nós começamos a ver por trás dessas sombras, vislumbramos uma nova realidade. Através desses personagens e suas ações, os poetas, trágicos e cômicos, revelam sua visão da vida humana como um todo, de sua grandeza e fragilidade, de sua sublimidade e de seu absurdo. ‘Arte’, escreve Goethe, ‘não se encarrega de emular a natureza em sua amplitude e profundidade. Ela se encrava na superfície do fenômeno natural; mas detém sua própria profundidade, seu próprio poder; ela cristaliza os momentos mais elevados do fenômeno superficial ao reconhecer neles o caráter de licitude, a perfeição das proporções harmoniosas, o ápice da beleza, a dignidade do significado, o tamanho da paixão.’” p. 146

não se restringe, entretanto, à recondução dos gêneros pelas especificações. A forma centrífuga desse movimento condensa a obra partindo de seu feitiço característico em direção ao centro, no caso dessa formulação gráfica. É também por meio desse movimento que o labor da obra é conservado. Como os gêneros são reconduzidos ao feitiço de onde eles emergiram, o circuito se vê de certa maneira fechado em sua continuidade, sem alcançar por nenhum meio as extremidades tradicionais da árvore de Porfírio. A modificação que Kant realizou, por seu turno, simplesmente retirava uma dessas extremidades. Para o neokantismo, as extremidades podem ser preservadas, mas também são consideradas constituições culturais. No caso da modulação do sistema arbóreo da ciência no sistema centrípeto da arte, o particular coincide com o perímetro, com o feitiço. Trata-se de uma única singularidade que compreende todo o sistema. Por essa monta, se a formulação não alcança uma das extremidades tradicionais, certamente há uma extremidade que coincide com o horizonte da abertura de mundo. Ela apenas não é alcançada porque contém toda atividade de sua realidade. É possível afirmar, portanto, que ela é sempre alcançada, embora talvez não se possa alcançar algo do qual nunca se escapa.

Uma coisa é certa: as espécies, que reconduzem os gêneros ao perímetro, gravitam em direção ao centro em virtude de sua atividade. Ele não pode ser, todavia, atingido, uma vez que a gravitação centrífuga condensa a obra ao se dirigir a ele, e, na medida em que se torna mais densa, mais sua extensão se amplia na forma de duração. A contemplação tem como consequência tornar o centro formal da obra mais distante à proporção que se condensa. O centro assim considerado parece formular satisfatoriamente os recursos que o feitiço logra para estabelecer seu trajeto característico de modo virtualmente infinito. Essa consequência da extensão ampliada em duração parece corresponde àquela, na ocasião da contemplação laborar sua duração na extensão da obra. Ambos não são mais que faces de um mesmo aspecto, dois momentos que somente podem ser compreendidos um pelo outro. Como eles compreendem a dinâmica do sistema categorial, a forma da universalidade da arte se refere à razão entre eles. O temperamento estético pode ser considerado, portanto, a razão entre extensão e duração na arte.

O centro da obra nunca é atingido uma vez que é mais movimento que lugar. Não se trata, todavia, de uma fonte. O labor das espécies contrasta os gêneros ao passo que tem o centro como meta. O centro labora a gravidade da obra, consolidando a unidade do feito que atrai interruptamente. Ele pode ser representado por um ponto de fuga, mantendo eficiente a continuidade da intensificação da obra, uma vez que o particular não é lá encontrado. Tal perspectiva infinita formula a condição para a conservação do estado de labor, pelo qual a obra se mantém em obra. Por isso, esse ponto de fuga pode servir de modelo ao postulado básico de um sistema a partir do qual se constroem teoremas estéticos. Esses teoremas são nada menos, para a filosofia da cultura, que os juízos transcendentais relativos à forma simbólica da arte. Eles afirmam e permitem verificar a objetividade da forma, mas segundo o que é relevante para a estética mensurar. O “conteúdo” do juízo não poderia ser outro senão as formas sensuais, sempre no plural, porque são particulares a cada obra, nela mantidas em atividade por meio do contraste. Assim como na definição de simbólico, para cada forma, para cada categoria, outra contrária deve existir, estabelecendo a função estética pela qual se determinam. Consoante exposto sob o conceito de tonalidade, a forma tem por conteúdo as próprias formas, mas aqui se especifica o meio pelo qual a direção estética faz inesgotáveis as formas sensuais de uma obra, encerradas em seu feito característico. Enquanto conteúdo, as formas sensuais trazem consigo o próprio processo, em razão de não deixar de ser forma, e, em síntese com ele, multiplicam-se por meio do labor da obra que se adensa na direção de um determinado feito, conduzidas por essa direção na medida em que sua forma se faz sensível na obra.

Na direção de seu centro a obra se adensa ao passo que intensifica seu labor, especificando os gêneros que elabora na progressiva particularização de seu temperamento. A singularidade é a própria totalidade da obra, mas como dela se desdobram os gêneros na direção das espécies, a singularidade da arte coincide particular e universal. Dito em outras palavras, a particularização progressiva coincide com a universalidade do processo em virtude do qual uma determinada obra se singulariza. A singularização resulta da elaboração indeterminada de gêneros subsumidos por espécies cada vez mais determinadas, dinâmica pela qual o próprio movimento centrípeto da arte se oferece em uma aceleração atestada em

concentração pela fruição e divisada em iluminação pela tonalidade. Segundo o que já fora considerado no capítulo da concentração fruitiva, a intensificação procura alcançar mais da arte nela mesma, processo pelo qual mais arte se produz para ser alcançada. Por meio disso, segundo o que também já fora considerado no capítulo da condensação do mundo, condensação, concentração e unidade se supõe reciprocamente na forma estética. Essa é uma condição da sensibilidade categorial, e o esquema aqui sugerido propõe uma maneira de ilustrar formalmente a universalidade do temperamento, conceituado por Cassirer. É por essa forma transcendental que a peculiaridade irreduzível de uma obra de arte em particular é espontaneamente universal. O feitiço não se faz irreduzível tão somente a outros produtos culturais, mas faz com que uma obra seja irreduzível a outra, resultando cada singularidade já vir internalizada da universalidade que a torna única. Para formular isso nos termos da filosofia das formas simbólicas, é necessário reintroduzir a pregnância simbólica nesse raciocínio. Para tanto, a pregnância simbólica, cuja atividade na arte consiste de um processo contínuo de intensificação, e é assinalada na obra particular pelo seu temperamento, deve ser formulada segundo o princípio das formas sensuais puras.

As formas, para serem puras, precisam satisfazer as condições de objetividade e universalidade da espontaneidade. Cassirer sinalizou que a objetividade era garantida pela atividade criativa que o autor é de algum modo capaz de atualizar no fruidor. Ele associou a atualização da atividade criativa com a inesgotável profusão da forma, uma vez que afirmou ser no trabalho do artista em que as possibilidades infinitamente mais ricas da experiência estética se tornam atualidades. Por esse meio, ele já havia relacionado os traços de intensificação e inesgotabilidade, o que parece plausível, já que esses fenômenos se conduzem reciprocamente no labor da obra. Entretanto, Cassirer não diz diretamente por qual recurso o fruidor deve refazer os passos do autor. Inicialmente, para isso, eu tomei o seu próprio conceito de concentração, que já vinha associado à contemplação, ambos novamente relacionando intensificação e inesgotabilidade, e reconsiderarei a atividade criativa por meio dele. A meu ver, a atividade criativa do autor refeita pelo fruidor não conservava, por meio dessa única formulação, a possibilidade de alteração da orientação do percurso que Cassirer conseguiu formular na função

entre imitação e invenção, ao mesmo tempo em que sugeria o fruidor “imitar” a “invenção” do autor. Eu precisava completar a função estética entre autor e fruidor, encontrando a reinvenção no fruidor que somente poderia ter-se dado como antecipação no autor. Antes de qualquer coisa, o autor deve inventar o fruidor para que a concentração se dê. Se o autor não se fizer o primeiro fruidor da obra, o fruidor não poderá ser o último autor que, por meio da contemplação, desempenha o temperamento na razão entre extensão e duração da obra. Como não se trata da antecipação ou imitação de conteúdos, mas do processo estético, ambos são artistas porque fruem a obra concentrados na sua unidade criativa, cuja conservação do processo em ambos responde pela sua objetividade.

Todavia, se esse processo concentra ambos na fruição, ou seja, ao passo que ele permanece o mesmo para ambos, o feitiço pelo qual opera é necessariamente diferente de uma obra de arte para outra. Foi preciso então explicitar de que modo a conservação do labor estético em cada fruidor era consequência desse feitiço singularíssimo; dito mais contraidamente, como a singularidade do feitiço tem por consequência a objetividade da fruição. O feitiço determinado é contemplado segundo a condição da inesgotabilidade à medida que a fruição é concentrada na obra segundo a condição da intensificação contínua. Conforme já visto, não há contemplação sem concentração, e vice e versa. Elas consistem de momentos que podem ser distinguidos na unidade do processo de enformação. A condição de continuidade desta, por sua vez, é a exclusão de um fim exigida pelo princípio de concreção, meio pelo qual se estabelece a intensificação e a inesgotabilidade em oposição à abstração e à abreviação da realidade. Sem os recursos de redução e separação, segundo as condições estabelecidas, a obra se encontra num adensamento progressivo. Tal adensamento, contudo, não se expande e se dissolve. Ao contrário, ele torna sua forma cada vez mais iluminada. Por um lado, para uma forma ser cada vez mais ela mesma, ela deve intensificar sua própria singularidade. Por outro lado, para o adensamento não encontrar um termo, ele deve estabelecer um caminho que não reconduza novamente ao já trilhado, sempre renovado na peculiaridade de sua própria trajetória. Esse caminho é o feitiço. Ele consiste da jornada sem a determinação de um fim pela qual o labor da obra se conserva, mas com a determinação de uma trajetória singularíssima, a fim

de não retilhar seus caminhos e interromper seu desbravamento interior, encerrando suas descobertas.

Justamente essa jornada deve ser a condição de toda obra de arte. Ela responde pela universalidade do temperamento por meio do qual o tempo indeterminado do labor estético se conserva em movimento num feitiço característico. Neste seguem as confecções da contemplação descobertas pela fruição, enquanto a realidade permanecer concentrada na obra. Tudo permanecerá em movimento, porque na arte, as formas, para serem puras, devem ser sensíveis. Elas respondem pela tonalidade de uma determinada obra segundo as condições do temperamento, em suas máximas tensões a cada momento, que se mostram inesgotáveis. Nas formas sensuais puras se verifica a síntese entre um sempre novo momento de descoberta impregnado de um momento de confecção que o preparou e nele se perdeu para se reformular de forma inesgotável. As formas sensuais puras permitem assim verificar o feitiço pelo qual a pregnância simbólica confecciona a contemplação e concentra a fruição na obra. Por meio dessa síntese tudo se verterá em formas sensuais no labor da arte. Em particular, as grandezas vetoriais de outras formas nela se verterão em grandezas da forma estética, conservando sua natureza desde que intensificadas nos contrastes por meio dos quais a tonalidade as concentrará em obra.

O estudo estético da obra de arte sugere ser interminável. Mesmo assinalada uma razão que possa responder pela lei estética, os contrastes são descobertos em tantas formas diferentes que a sofisticação da lei parece acompanhar o labor conservado na obra. Mas o estudo não pode partir de fora da obra, sob o risco da atenuação das tensões que viabilizam a concentração. Mesmo avançado o trabalho, o que se considerar além da obra deve ser iluminado pela suas relações, concentrado pelo seu movimento centrípeto e provado vivo imanente a sua própria realidade. Do contrário, por mais exímias as pesquisas conduzidas, elas não serão estéticas, ao menos não na perspectiva da estética autônoma sugerida por Cassirer. Por outro lado, as ferramentas de todas as outras áreas estão disponíveis para o estudo estético da arte. Somente por meio das formas vivas as condições da intensificação e da inesgotabilidade podem ser verificadas. As formas se encontram garantidas na obra e não podem dela ser abstraídas porque são sensíveis. A recusa

de abstração obriga que quaisquer ferramentas aplicadas sobre elas reverberem simpaticamente ao processo de intensificação. Nesse caso, uma consequência possível seria o aumento e sofisticação no desempenho com essas ferramentas. Como o processo é progressivo e ininterrupto, a lida com elas pode seguir até onde se desejar. Virtualmente, o trabalho nunca terminará. O estudo do esteta sobre determinada obra sempre avançará por novos territórios sem que abandone a peça. Assim se passa quando a sensibilidade pura de faz forma. A forma sensual pura somente alcança autonomia na arte. A sensibilidade pura não é um contra-senso porque ela diz respeito à sensibilidade da forma, e não à forma da sensibilidade, e por essa razão ela somente assume sua direção na medida em que se faz forma.

3.3.6.3. O sensível encarnado em forma

Espera-se que a forma se encarne, dado que a sensibilidade denote o domínio das coisas encarnadas. Na arte, todavia, se dá o contrário. O fator sensual não se encarna na forma no sentido de expressar a forma da sensibilidade. Já fora visto que isto ainda permanece na esfera kantiana de considerar a questão. A arte faz aparecer o fator sensual da forma. Esta assume por consequência um grau de concretude que não se verifica em nenhuma outra realidade. A forma estética é concreta de um modo que os fenômenos empíricos não são, uma vez que estes estão sempre na direção da formulação. A contemplação encontra sua autonomia na arte porque esta revela o tipo de ação de que aquela consiste. A força dessa ação é capaz de fruir tempo e espaço como frutos de seu labor, no lugar de buscar tempo e espaço para sua ação. Em razão disso, vale a pena retomar alguns pontos já considerados. Cassirer frequentemente equipara forma e ação. Isso não chega a ser um diferencial entre as formas simbólicas. O método que Goethe desenvolveu sob o nome de morfologia³⁷⁰ foi apropriado pela filosofia da cultura com o objetivo de estabelecer uma abordagem adequada para o estudo das formas. Goethe entendia a forma não comparecer sob uma única natureza, apenas. Além das formas estáticas e estáveis – que somente são estáveis porque estáticas, e incomparavelmente mais estudadas do que qualquer outro tipo –, há também as

³⁷⁰ Cf. anexo 1.f.ii.2.d. e, neste trabalho, 2.1.4.

formas dinâmicas, que somente existem e atuam na medida em que se transformam. A morfologia foi concebida para o estudo dessas formas, e Cassirer compreendeu que as formas simbólicas corresponderiam a esse tipo. A atualização pela transformação é análoga à abertura de mundo. A abertura é importante porque dá ocasião de testemunhar a forma simbólica em sua totalidade – única maneira possível – à medida que modulam entre si³⁷¹.

Mas a arte parece recolher em seu funcionamento interno algo similar à modulação entre as formas simbólicas. Ainda que não se trate de uma modulação do mesmo tipo, o universo estético parece se encontrar em frequente transformação, e as formas sensuais puras são exclusivamente apropriadas para acompanhar essas súbitas mudanças dinâmicas (*sudden dynamic changes*)³⁷². Como toda forma simbólica, a forma estética consiste das categorias que articula enquanto traços de seu contorno espiritual. Na arte, entretanto, isso se tornou mais complexo. Em qualquer forma simbólica, as categorias constituem o contorno espiritual peculiar da abertura de mundo na medida em que modulam em sua direção; mas, em especial, na arte, as categorias do contorno têm a propriedade de produzirem outras categorias. Conforme visto há pouco, as categorias produzidas pelas primeiras são sempre imanentes e específicas a cada obra de arte em particular, razão pela qual se preferiu estabilizar nesse trabalho o termo “princípio” para as categorias do contorno espiritual da forma simbólica. Com cada obra de arte laborando suas categorias imanentes, a relação entre uma obra particular e outra somente poderia ser de irredutibilidade. O princípio geral do sistema das formas simbólicas tem manifestação sensível na arte pelo critério comumente chamado de “originalidade”, o qual não denota nada mais que sua progressiva particularização, cuja universalidade Cassirer evidenciou pela conceituação do temperamento estético.

³⁷¹ Cf. anexo 1.f.i.2. e ss. e, neste trabalho, 2.1.3.

³⁷² “Em todo grande poema (...) devemos passar por toda a gama das emoções humanas. Se não pudéssemos apreender as mais delicadas nuances das diferentes tonalidades de sentimento, incapazes de seguir as variações contínuas de ritmo e tom, se não nos deixássemos afetar por súbitas mudanças dinâmicas, não conseguiríamos entender e sentir o poema. Podemos falar do temperamento individual do artista, mas a obra de arte, como tal, não tem temperamento especial.” CASSIRER, E. *Essay on Man*. Idem, p. 149, 150. Vale frisar que temperamento aqui não é tomado em seu sentido espontâneo e transcendental. Nesse trecho, Cassirer argumenta contra algumas teorias psicológicas do temperamento. Temperamentos considerados dessa maneira valem enquanto integram um sistema de tipos, o qual nada tem a ver com a arte na perspectiva de uma estética autônoma.

O que se aprecia na arte são justamente essas categorias imanentes às obras particulares, não importando o momento da intensificação em que o fruidor se encontre nem o quão frequentemente ele deixe de ser fruidor, cedendo a outras formas simbólicas na medida em que a tensão estética superou as condições que se dispunha em determinado momento para permanecer na concentração da obra. As categorias desse tipo podem ser consideradas sensíveis, antes de qualquer coisa, porque não admitem ser abstraídas da obra de arte em que crescem e se desenvolvem. Portanto, o que se aprecia na obra é a dinâmica das categorias sensíveis que, ao passo que mais gêneros categoriais se elaboram pela contemplação, mais intenso é o trabalho que se verifica nas espécies, nas quais seus gêneros se unificam sem se confundir, desenvolvendo a particularização progressiva da forma pela obra. A contemplação responde por meio das formas sensuais à concentração, uma vez que as formas são assinaláveis objetivamente na obra antes de qualquer intenção artística ou interpretação pública. Intenção e interpretação subjetivas são suposições metafísicas de acordo com as condições das formas sensuais puras. A distância de afastamento da obra necessária para assumir suposições desse tipo é tão grande que a estética resultante poderia ser tão somente acessória, valendo-se ocasionalmente dos temas relativos à arte em nome de atingir outros fins. Em muitos casos, o fenômeno estético sequer é recepcionado por meio de uma problemática relevante para a estética, mas antes para a comunicação, para o mercado, para a história, para a psicologia, para a antropologia, para a política e para a sociologia. A arte não deixa de ser relevante e oportuna para todas essas perspectivas, e por elas pode ser apropriada justamente porque não se reduz a nenhuma delas. Não é porque a problemática de cada uma delas se beneficie dos fenômenos estéticos que a arte não seja capaz de compreender seus próprios problemas.

Por essa razão, as formas não consistem de “simples cópias de um dado puro resultante da mera impressão, mas de uma ação criadora que somente revela-se na medida em que atua³⁷³”. Os fenômenos apreciados em uma obra de arte não representam apenas meros contornos, conjunturas, atos, composições ou referências. O que se aprecia na obra é sua singularização constante por meio da

³⁷³ PORTA, *idem*, 2011, p. 190.

fruição dos recursos empenhados nesse labor. Também é por meio dessa dinâmica complexa que as obras permanecem irreduzíveis entre si. Antes de seus contornos e composições, é pela dinâmica neles encarnada que as obras se diferenciam, e somente após os primeiros rascunhos dessas diferenças é que escolas, estilos e tendências podem encontrar suas primeiras formulações. Talvez uma das dificuldades desse estudo seja compreender a unidade entre os meios de produção e a transformação dos estilos através das escolas e dos períodos artísticos. A meu ver, essa unidade se opera na dinâmica complexa das obras, e seu estudo depende de assinalar as modulações específicas entre escolas, estilos, tendências, movimentos e períodos segundo a forma pela qual o princípio de irreduzibilidade se encarna na arte.

A forma é revelada pelo trabalho tanto na confecção da obra quanto no estabelecimento da obra. Pela obra se manter em trabalho, as categorias continuam nela minando de maneira inesgotável. Mas as formas não se reduzem a resultados da ação criadora. Em toda forma simbólica, as formas são propriamente ativas; todavia, na arte a própria obra permanece ativa por meios de suas formas. As formas são sensuais na arte porque nada mais são que a própria ação da obra, e são puras ao passo que permanecem o que são em meio toda essa atividade. As formas de cada obra respondem pelo próprio ato de enformação. Todavia, a enformação se dá e conclui de diferentes maneiras segundo o produto cultural considerado. Apenas na arte essa conclusão parece suspensa. Isso porque a concreção se verte num processo contínuo, e as formas se sensibilizam categorialmente de maneira progressiva e dinâmica. Somente a fruição pode ser interrompida, mas a obra não pode parar. De algum modo, a inesgotabilidade da dinâmica sensível categorial decorre das formas se encontrarem impressas na obra, não apresentando qualquer existência que não seja material.

De acordo com o que já foi anteriormente considerado, a intensificação se opõe inicialmente à abreviação, que resulta na inesgotabilidade. Contudo, a concreção contínua foi apresentada em oposição à abstração. De uma maneira bem específica, a arte consiste de um tipo de forma que não pode ser abstraída de sua matéria por nenhuma operação espiritual, sob a prerrogativa de findar sua existência. Em outras palavras, a abstração da forma implica outra abertura de

mundo. A explicação para isso deve estar no conceito de forma sensual pura, estabelecido por Cassirer. Já fora visto que a forma é sensível porque não pode ser abstraída, implicando todas as condições da sensibilidade a partir disso, inclusive a particularidade. Mas, contrariamente ao esperado, o predicado da pureza denota ser essa sensibilidade categorial. Isso é muito diferente de compreender a forma sob a categoria da sensibilidade. A categoria da sensibilidade ainda é categoria em termos não estéticos, existindo somente à medida que é abstraída. Aqui se considera, portanto, o contrário de uma categoria da sensibilidade. Na arte, em vez de uma categoria da sensibilidade, a sensibilidade é categorial. Em outras palavras, a sensibilidade atua categorialmente, consequência inevitável da hipótese da espontaneidade no sensível, e requisito necessário para a pregnância simbólica se diferenciar do intelectualismo kantiano³⁷⁴.

Vimos que a forma sensual pura se assinala inicialmente pelos contrastes que tonalizam a obra, compreendendo o verbo tonalizar não por harmonizar – o que também realiza na contenda –, mas por manter a totalidade da gama de seus elementos em máxima tensão. É contrastando suas oposições que a forma se constitui enquanto sensível, mas tal sensibilidade já responde pela produção das categorias que constituem a unidade da forma sob um feitiço determinado. É possível concluir em razão disso que frequentemente Cassirer se refere ao feitiço definido (*definite shape*) da obra enquanto a totalidade de sua forma, e quando se refere no plural às formas (*forms*) puras das coisas e às formas sensuais puras, está mais inclinado a assinalar a intensificação da realidade através das categorias sensíveis imanentes a uma obra em particular. A sensibilidade pura denota as categorias serem sensíveis, o que implica serem não apenas particulares, mas particularizantes. Afinal, nada permanece na obra que não esteja em atividade. Sua atividade a particulariza cada vez mais em vez de diluir suas tensões pelo esclarecimento de um conceito. O labor da obra consiste de sua forma, e esta, adjetivada por “sensual”, somente existe enquanto forma de uma obra particular, particularizando-se com ela. Além disso, pela mesma adjetivação, a forma não pode ser abstraída da forma, o que ocasionaria a perda da universalidade do temperamento. As categorias geradas por esse processo são progressivamente

³⁷⁴ Cf. já citado PORTA, *idem*, p. 64, 65.

aprofundadas em seus contrastes específicos, cujo caráter sensível revela a predominância do fúntivo material da concreção. Toda questão em torno dos princípios, a conservação do labor, o processo de singularização e a imanência da forma decorre do papel que o fúntivo material assuma na concreção estética. A relação que a matéria estabelece com a forma determina o sentido teleológico da arte. A conformidade a fins sem um fim da estética kantiana se torna na cassireriana o princípio de corporificação.

3.3.7. Princípio de corporificação

Esteticamente, a arte recusa – podemos concluir – a condição de serviço. Todo tipo de serventia é recusada pela arte, seja científica ou cotidiana. Cassirer se utilizou com frequência da categoria de causalidade para distinguir por oposição a forma sensível. Mas isso não quer dizer que ele não admita um sentido teleológico na arte. Embora ele aparentemente não reconheça, sua teleologia estética é diferente da teleologia subjetiva de Kant. No sistema das formas simbólicas, a arte apresenta ausência de finalidade avaliada por outras aberturas de mundo. Mas isso pode sugerir que a finalidade estética seja irreduzível a outras formas de finalidade. Se há uma finalidade na arte, talvez ela só possa ser assinalada pela corporificação da obra. A finalidade seria nestes termos condicionada esteticamente. Ela não pode ser compreendida pelos objetivos da designação, seja do mundo dos objetos externos, seja do mundo dos objetos internos que representa. Ela não pode ser compreendida pela conveniência dos utensílios, a qual ela parece sempre importunar. Tudo o que ela pode oferecer de desfrutável e tudo o que dela possa ser usufruído parece alheio aos momentos constitutivos da criação. O criativo encontra, assim como o contemplativo, sua autonomia na arte, uma vez que os poderes da invenção e da personificação somente nele consolidam sua unidade pela capacidade de produzirem formas sensuais puras. Por fim, as formas vivas são apresentadas no lugar da causalidade.

A causalidade contraposta por Cassirer se refere à instrumentalidade da linguagem e às formulações da ciência, embora ele também a tenha identificado na manutenção da realidade empreendida pelo mito. Neste trabalho foi possível,

contudo, reconhecer algumas causas. Foi sugerida sem pretensões de sistematização uma proporção entre a concentração fruitiva e a contemplação ativa, na qual, se uma corresponde à causa eficiente, a outra corresponderia à causa formal. Caso se decida levar esta estratégia explicativa à diante, a finalidade na arte pode ser considerada, ao menos, em termos formais. Kant assim já considerava essa possibilidade ao formular a conformidade a fins sem um fim, embora não atingisse por meio disso mais que uma universalidade subjetiva. No contexto aqui considerado, o desenvolvimento dessa formulação pode ser compreendido pela corporificação que o movimento centrípeto conduz por meio da concentração e da condensação, concedendo com isso objetividade à universalidade do temperamento. O processo de corporificação não denota, evidentemente, um mero corpo empírico. O corpo na arte é um princípio, um traço no contorno espiritual de sua forma em condução contínua a outros traços. Todas as condições reunidas por estes também estão presentes no princípio de corporificação.

Como se vê, o princípio tratado não é o da corporeidade. Fosse esse o caso, o princípio denotaria a condição de a obra de arte consistir de um corpo; circunstância que gerou embaraços na história da estética ao se pensar no corpo na música, durante a Idade Moderna. Antes de tudo, o princípio assinala a corporificação manifestando a condição do contínuo processo de concreção, e não a corporeidade como questão central. A obra não consiste de um corpo fenomênico, mas do processo de se corporificar. Em respeito a esse último, o corpo da obra deve ser compreendido em sentido estético, não empírico. Quando Goethe presta testemunho da forma estética se encravando “na superfície do fenômeno natural;” em virtude, entretanto, de “sua própria profundidade, seu próprio poder”, ele já descrevia o processo de corporificação. O que da corporeidade fenomênica preexistente viria a importar para ele não passava de superficialidade; mas então ela é transformada pelo poder da própria profundidade de seu processo. O corpo estético não é redutível a qualquer outro anterior ao labor da obra. Nesta reunidas, a condensação do mundo e a concentração fruitiva têm a corporificação por consequência. O movimento centrípeto implica o mundo se encontrar condensado no mesmo lugar em que a fruição se concentra: no corpo estético da obra, e disso dimana a força de sua unidade.

A expressão kantiana pode ser reformulada da seguinte maneira: a conformidade a corporificação sem a necessidade de um corpo. Por tudo que foi dito no princípio das formas sensuais puras, o processo de corporificação parece adequado para compreender a dinâmica imanente das formas, desde que não se confunda isso com a presença de um corpo em sentido trivial. Conforme se verá, a corporificação compreende a totalidade do processo estético, de modo que perguntar pelas modalidades da arte – perguntar pelo que é a música em sua manifestação estética, perguntar pelo que é a arte da performance, perguntar pelo que é a arte digital – é perguntar pela sua corporificação. Em um primeiro momento, perguntar dessa maneira tem a virtude de preservar na pergunta a condição de processo contínuo da concreção da obra. A pergunta recusa as coisas postas ao ser anunciada, o caráter estático e causal dos objetos constituídos por outras aberturas de mundo. Uma sugestão poderia ser refletir sobre o “em que” algo pode se encarnar no processo de corporificação, mas essa reflexão pode desviar da questão inicial e deverá ser desenvolvida logo mais ao se retomar as formas sensuais. A corporificação implica pelo menos um “que” se corporifica ou é corporificado.

Cassirer não considera a princípio todas as consequências da corporificação. Ele introduz o conceito logo no início do capítulo de *Essay on Man*, antes de qualquer outro princípio, inicialmente com a intenção de refutar o espiritualismo estético exacerbado, representado, mais uma vez, pela figura de Benedetto Croce. A reflexão tem início, como de costume, com os problemas oriundos da oposição entre as concepções expressivas e representativas da arte. Na concepção de Cassirer, Goethe representa um autor consciente da impossibilidade de a arte ser compreendida somente por um desses polos. Mesmo na tentativa de integrá-los, como pode ser compreendido o trabalho de Croce, os recursos oferecidos pelo eixo que a polaridade compreende não são suficientes para promover a síntese almejada. Elementos ora de um ora de outro polo são convocados para decidir disputas episódicas, resultando na exclusão de seu contrário. É o que ocorre nesse momento do trabalho de Croce. Ao tentar assegurar a objetividade da intuição artística por meio do recurso espiritual, a espontaneidade de sua filosofia deve desvalorizar o artifício. Quem sabe não encontrando meios para distinguir a arte do artesanato, Croce procura preservá-la em um tipo de mundo

do espírito que se ordena em oposição ao meio material. Se esse fosse o mundo da arte, seria difícil de explicar suas diversas modalidades e a importância dos meios em escolas e estilos. Talvez Croce procurasse se precaver da redução da arte a toda manufatura, a todo artefato. Mas a exclusão do meio material é um preço muito alto a ser pago. Na opinião de Cassirer, tal exclusão custou todo seu projeto estético. Em decorrência disso, é possível compreender a fusão irreversível entre arte e linguagem proposta por Croce. Ambas devem ser para ele independentes de qualquer meio material. Ao tentar salvar a arte do artesanato e do artefato, ele termina perdendo a arte para a instrumentalidade. Os instrumentos que não apresentam materialidade empírica nem por isso se tornam automaticamente arte. Por outro lado, Croce perde a oportunidade de ver a forma sensual se encavar na superfície do meio instrumental da linguagem e revelar sua materialidade em toda amplitude e profundidade.³⁷⁵

Disso se constata que devem existir outras formas de matéria além da materialidade empírica. Uma delas somente pode ser atualizada por meio das formas sensuais puras. Nenhum meio fenomenicamente material é, apenas por isso, um meio sensual. Para tanto, ele precisa ser personalizado pelo processo de corporificação. Embora todas as condições relativas a outros princípios devam ser levadas em conta, a reconstrução do raciocínio de Cassirer começa pelo argumento do meio sensual. Ele não recusa nenhuma artesanaria, nenhum recurso técnico. Não acredito que se trate, por outro lado, de uma defesa do virtuosismo. Não há indícios a respeito disso no texto. O que parece significativo com relação à técnica é o fato de, uma vez implicada, ela se torna estética à medida que é envolvida pelo movimento centrípeto da arte. Mais do que isso, Cassirer defende ela não ser

³⁷⁵ “A arte é de fato expressiva, mas não pode ser expressiva sem ser formativa. E esse processo formativo é conduzido em um meio sensual. (...) Em muitas teorias estéticas modernas – especialmente aquela de Croce, seus discípulos e seguidores – esse fator material é esquecido ou minimizado. Croce está interessado somente no fato da expressão, e não no modo. O modo é tomado por ele como irrelevante, tanto para o caráter quanto para o valor da obra de arte. A única coisa que interessa é a intuição do artista, não a corporificação dessa intuição em um material particular. O material pode ter uma importância técnica, mas não estética. A filosofia de Croce é a uma filosofia do espírito enfatizando o caráter puramente espiritual da obra de arte. Mas em sua teoria o todo da energia espiritual é contido e gasto na formação da intuição somente. Uma vez que o processo é completado, a criação artística foi alcançada. O que segue é tão somente uma reprodução externa necessária à comunicação da intuição, mas insignificante para a essência desta. Entretanto, para um grande pintor, um grande músico, ou um grande poeta, as cores, as linhas, ritmos e palavras não meramente uma parte de seu aparato técnico; eles são momentos necessários do próprio processo produtivo.” CASSIRER, *Essay*, idem, p. 141, 142.

acessória nem muito menos accidental. Ela denota momentos necessários do próprio processo produtivo (*necessary moments of the productive process itself*) em uma perspectiva que nem as emoções nem as representações denotam. Estes últimos não participam por si mesmos dos momentos constitutivos, tão somente resultando deles, conforme já dito.

Tudo o que participa da espontaneidade na arte já fora transubstanciado em formas sensuais. Ou as representações perdem sua grandeza vetorial por meio da transubstanciação ou o labor tem suas tensões desatadas no sentido da designação. A perda de sua grandeza vetorial para a contemplação não resulta, todavia, no mesmo que para a representação. Esta última tem sua forma conservada em uma grandeza sensual no labor em que foi sensibilizada, ao passo que a contemplação ou é destemperada ou tão submetida a fins passionais que nada resta de sua autonomia. A transubstanciação necessita, contudo, alguma atividade artesanal. De certa maneira, o meio sensual sempre implica uma técnica respectiva, uma artesanaria. A conexão entre a técnica empregada e o meio sensual remonta ao mito, mas lá o elemento causal não deixava ver de que consistia essa conexão³⁷⁶. O mito consiste de um mundo de coisas sensuais, não de formas sensuais. De contrapartida, a técnica tomada por sua própria força tampouco parece iluminar essa conexão³⁷⁷. Em sua abertura, o mundo das coisas do mito se torna um mundo em que as coisas se apoderaram do homem, e todo artifício mágico se desenvolve em uma miríade de novos problemas tão artificiais quanto reais, mais provocando a alienação de seu meio do que promovendo uma iluminação. A instrumentalidade da linguagem também não é um caminho, ofuscando por meio da eficiência do uso as façanhas de seu próprio meio.

As reflexões acima indicam ser a técnica uma forma simbólica irreduzível à arte. Entretanto, elas parecem compartilhar o mesmo ritmo de desenvolvimento, e

³⁷⁶ Cf. CASSIRER, E. *Filosofia de las formas simbólicas*. Tomo II. El pensamiento mítico. 2ª ed. Traducción de Armando Morones. México: FCE, 2017, p. 205.

³⁷⁷ “Mediante o emprego de instrumentos, o homem consegue fazer-se dono e senhor das coisas. Mas tal assenhoreamento, longe de beneficiá-lo, converte-se para ele em uma maldição. A técnica, inventada pelo homem para se assenhorar do mundo físico, volta-se contra ele. Conduz, no final, não apenas a uma auto-alienação, senão que a uma espécie de perda da existência humana por obra dela mesma. A ferramenta, que parecia destinada a satisfazer necessidades humanas, serviu para criar, em seu lugar, inúmeras necessidades artificiais. Todo perfeccionismo da cultura técnica é e representa, nesse sentido, um presente paradoxal, como o tonel das Danaides.” CASSIRER, E. *Las ciencias de la cultura*. 3ª ed. Traducción de W. Roces. México: FCE, 2014, p. 49.

participam da mesma juventude com relação à antiguidade do mito e à época em que a linguagem alcançou sua autonomia. Arte e técnica se tornaram o que são à medida que se desenvolveram uma da outra, até chegar ao ponto de se tornarem reciprocamente irreduzíveis³⁷⁸. Por isso, de certo modo, uma sempre leva em conta os traços da outra, no momento de pô-los a seu serviço. Não me parece possível em qualquer época e até mesmo hoje acompanhar a evolução da tecnologia sem que a ela não venha aderida o estilo do seu próprio desenvolvimento. Atualmente, nosso mercado seria impensável sem o recurso do design industrial, que cobre desde o desenvolvimento de logos e a confecção da forma dos produtos até a otimização da produção, o desenvolvimento de maquinário e o projeto de peças. Por seu lado, uma disposição simétrica parece se desenredar na arte. Ela parece nunca ter, em sua história, resistido a uma nova tecnologia, das catedrais góticas ao concreto armado e aço fundido, da *camera obscura* de Vermeer ao cinematógrafo. Mas arte e técnica não são necessariamente dependentes nem partilham o mesmo sentido teleológico. O fato de alcançar a arte sua autonomia em meio aos recursos técnicos de que dispunha, não significa que ela consista de tecnologia. O ocorrido foi que esta última sempre se viu mais bem difundida por meio daquela, até que a partir do século XVIII seu desenvolvimento passa a modificar mais e mais a face da sociedade industrial por conta própria. O que temos aqui, outra vez, não é mais do que a grandeza vetorial da técnica sendo vertida em grandeza estética pela arte. De modo semelhante ao que ocorre com outras formas simbólicas, a forma própria da técnica se torna sensível na arte. Mas a arte parece ter uma intimidade maior com ela do que com outras formas simbólicas. A história que partilharam condiciona seus motivos sistemáticos. Por conta disso, a linguagem, a ritualística mítica, as razões da religião, os confrontos da história e até os vislumbres da ciência exige que a arte disponha deles por meios de uma exímia perícia artesanal, ou a forma de cada uma

³⁷⁸ “O encadeamento da tradição se revela, primeiramente, em tudo aquilo que é nomeado por técnica das distintas artes. Essa técnica está sujeita a regras fixas, nem mais nem menos que o emprego de qualquer outra ferramenta, já que depende da qualidade do material sobre o qual trabalha o artista. A arte e a artesanaria, ou seja, a atividade criadora e a perícia artesanal, embora cada qual tenha alcançado sua autonomia lentamente, foi nos momentos de apogeu do desenvolvimento artístico que ambas costumam aparecer mais intimamente associadas. Nenhum artista pode chegar a se expressar realmente em sua linguagem sem antes ter aprendido por meio da constante lida com seu material. E isto que dizemos não se refere apenas, nem muito menos, ao aspecto técnico-material do problema. Um paralelo exato pode ser encontrado também no campo da forma. Também as formas artísticas, uma vez criadas, convertem-se em patrimônio fixo e estável, transmitido de geração para geração.” Ibidem, p. 188.

delas, ainda que destituída de sua grandeza vetorial, não seria conservada pelo labor estético. Todas as formas se tornam sensuais na arte por meio da artesanaria, e a perícia talvez seja o tributo que a arte presta às irmãs mais velhas à medida que se apropria delas, transubstanciando cada uma na forma de um atributo seu.

Se, por um lado, a arte tem a virtude de manifestar a técnica em sua verdadeira forma, por outro, a técnica permite melhor assinalar o termo “meio” na expressão “meio sensual”. O termo “meio” na expressão compreende o processo de corporificação, o que determina toda atividade artística implicar alguma artesanaria, dado que deve ocorrer em um meio sensual. Este é o caminho para se compreender em que medida o artista tem nas cores, linhas, ritmos e palavras, momentos necessários do processo produtivo, do mesmo modo que este meio também se torna um mestre para ele. Em alguns momentos, Cassirer adverte esse meio não ser apenas um determinado meio material em questão, embora igualmente não o exclua. O fator material vai se tornando cada vez mais significativo ao avançar do raciocínio sobre o princípio de corporificação. Talvez seja difícil conceber a artesanaria sem que fosse aplicada sobre alguma matéria. Ainda hoje, uma parte significativa da estética musical reduz a música às frequências e às ondas eletromagnéticas em razão dessa expectativa; e, no entanto, a música não deixa de lidar com elas. Para dar um passo em direção a essa dificuldade pode ser proveitoso retroceder um pouco sobre a reflexão da matéria, e então avançarmos sobre a o meio material e a artesanaria.

Muitas vezes se supõe a matéria ser redutível ao conceito de substância. É verdade que eles coincidem em certos casos e em outros se articulam. Contudo, para o problema agora colocado eles devem ser distintos. Vou me utilizar de uma entre outras conceituações clássicas e então interpretá-la segundo adequado para o problema aqui apresentado. Substância enquanto tradução do *hypokeimenon* grego, consoante algumas acepções, pode indicar aquilo capaz de receber determinações e permanecer o mesmo sob as transformações³⁷⁹. Em nosso contexto específico,

³⁷⁹ Essa síntese insatisfatória foi feita a partir da terceira divisão do livro sete da *Metafísica*, 1029 a e ss. Estou traduzindo por “substância” o termo que os latinos traduziram por *subjectum*, uma vez que traduziram *oúsia* por *substantia*. Com *subjectum*, os latinos procuraram assinalar aquilo que subjaz a determinadas qualidades ou aquilo a que estas são atribuídas, o que condiz com a definição pretendida aqui de “substância”. Embora certamente represente um problema tomar *subjectum* por *substantia* no estudo do contexto filosófico medieval da *Metafísica*, Cassirer considera toda lógica aristotélica fundamentada no suposto metafísico da noção de substância. “A compreensão da lógica de Aristóteles é, desse modo, condicionada pela compreensão

essa definição sugere uma base que, embora possa ser operada de muitas maneiras, não poderia ser propriamente constituída. Ela pode ser classificada pelos conceitos de substância estabelecidos por Cassirer. Matéria, por seu turno, indica o de “que” algo se constitui. Enquanto tradução da *hylé* grega, na concepção de Aristóteles, ela é incognoscível, mas existe de muitas formas, tanto na forma sensível quanto na inteligível³⁸⁰. Essa definição satisfaz em um primeiro momento o conceito de matéria que pode ser constituída espontaneamente. Ela pode também ser classificada pelos conceitos de substância estabelecidos por Cassirer. Em nosso caso, é possível interpretar que a *hylé* é incognoscível justamente porque não encontra um estado auto-suficiente, somente possuindo existência por meio da constituição de algo. Em outras palavras, ela existe apenas à medida que é constituída em alguma forma, enquanto produto de uma modulação.

O conceito de matéria que deve ser assinalado é o segundo. Assim como a forma, ela também é fruto de uma constituição. A matéria não representa o fator

do conceito de ser. Mesmo Aristóteles distingue claramente os vários tipos de significado de ser; e o problema essencial de sua teoria das categorias passa a ser rastrear e tornar clara, em razão disso, a divisão do ser em suas várias subespécies. Assim, ele também distingue expressamente a existência, que é indicada por meio de meras relações de julgamento, da existência segundo o modo de uma coisa; o ser de uma síntese conceitual a partir de um sujeito concreto. Em todas essas buscas por uma divisão mais nítida, no entanto, o primado lógico do conceito de substância não é questionado. Somente a partir de determinadas substâncias existentes podem ser pensadas as várias determinações do ser. Somente em um substrato de coisa fixa, que deve ser primeiramente dado, as variedades lógicas e gramaticais do ser em geral podem encontrar sua mais elementar e real aplicação. Quantidade e qualidade, espaço e tempo, não existem em e por si mesmos, mas apenas enquanto propriedades de realidades absolutas que existem por si mesmas. A categoria de relação especialmente é forçada a uma posição dependente e subordinada em razão da doutrina metafísica fundamental de Aristóteles. A relação não independe do conceito de ser real; ela somente pode acrescentar modificações suplementares e externas posteriores, do mesmo modo que não pode afetar sua ‘natureza’ real. Desse modo, a doutrina aristotélica da formação do conceito passou a ter um traço característico, que tem permanecido apesar de todas as numerosas transformações pelas quais passou. Permanece a relação categórica fundamental da coisa com suas propriedades, doravante, o ponto de vista condutor; enquanto as determinações relacionais são consideradas apenas na medida em que podem ser transformadas, por algum tipo de mediação, em propriedades de um sujeito ou de uma pluralidade de sujeitos. Essa visão se evidencia nos livros de ensino de lógica formal em que relações ou conexões, via de regra, são considerados entre as propriedades ‘não essenciais’ de um conceito, e tratadas como passíveis de serem deixadas de fora de sua definição sem incorrer em falácia. Aqui aparece uma distinção metodológica de grande importância. As duas principais formas de lógica, que são especialmente opostas uma à outra no desenvolvimento do pensamento científico moderno, podem ser diferenciadas (...) em razão dos diferentes valores que atribuem aos conceitos de coisa e aos conceitos de relação.” CASSIRER, E. *Substance and Function & Einstein’s Theory of Relativity*. Tr. W. C. Swabey e M. C. Swabey. Mineola: Dover Publications, 2003, p. 8, 9. “Substância” será referida a partir de agora ao substrato suposto independente de qualquer constituição, comumente compreendido enquanto dado empírico, dado sensível, e que Cassirer classifica entre os conceitos de coisa. “Matéria”, por sua vez, refere-se ao de que se constituem as coisas enquanto produtos da espontaneidade, e que Cassirer classifica entre os conceitos de relação.

³⁸⁰ Cf. *Metafísica*, Z, 10, 1036 a e ss.

que não pode ser constituído. Segue-se a isso que os termos da concreção, tanto a matéria quanto a forma, são formas no sentido em que são frutos de uma constituição, e que o conceito de forma enquanto um dos fúntivos se determina em oposição ao fúntivo da matéria, nesse caso. Em cada forma simbólica, a relação entre matéria e forma é constituída de uma determinada maneira. Em termos muito genéricos, a função simbólica sempre opera sobre matéria e forma: ainda que ela especifique seus fúntivos em uma determinada abertura de mundo³⁸¹, seus termos genéricos são os termos da concreção. Na arte, o “que” de cada coisa está em questão; a matéria de que cada coisa se constitui se revela por meio de alguma artesanaria, revelando também, por meio disso, sua natureza artificial. Já fora dito anteriormente que a propriedade de ter sido feita vem em primeiro lugar na obra de arte. Contudo, agora é possível considerar de que maneira tal condição primeiro se evidencia. Em uma perspectiva fenomenológica, por todas as condições que a forma sensual havia reunido anteriormente, a obra não se revela ao primeiro contato enquanto feita por alguém. O “quem” não é o elemento predominante, mas o “que”. Esse de “que” a obra se constitui condiciona a questão de seu próprio surgimento. Mas o “que” não consiste apenas da substância do bronze, da frequência das ondas sonoras ou do óleo sobre a tela; ele se constitui de volumes específicos, de intervalos que somente estabelecem suas relações sob condições muito particulares, muitas vezes a revelia desde ou aquele sistema de afinação, e de uma profundidade oriunda de um determinado jogo de cores. Modulada pela forma simbólica da arte, o *hylé* equipara os materiais empregados nas obras às formas sensuais com todas as suas implicações³⁸².

O raciocínio acima não tem por consequência afirmar mais uma vez que tudo na obra é conservado enquanto formas sensuais. De fato, essa afirmação foi o objetivo do estudo do princípio das formas sensuais puras. Em tal objetivo, contudo, as formas sensuais versam sobre a obra de arte como um todo. No labor contínuo da obra, tudo permanece e se intensifica em formas sensuais. A atenção agora recai

³⁸¹ Imitação e invenção, no caso da arte; significante e significado, no caso da linguagem.

³⁸² “O artista não deve apenas sentir o ‘significado interior’ das coisas e de sua vida moral; ele deve externalizar seus sentimentos. O mais alto e mais característico poder da imaginação artística aparece nesse último ato. Externalização significa uma corporificação visível e tangível não apenas em um meio material particular – em argila, bronze ou mármore – mas, também, em formas sensuais, em ritmos, em padrões de cor, em linhas e desenhos, em modelos plásticos.” CASSIRER, E. *Essay on Man*. Idem, p. 154.

sobre o meio sensível, que representa um elemento mais específico do fenômeno da obra. Em outras palavras, não é a forma simbólica da arte como um todo o que está sendo abordado, mas sua mediação simbólica. O conceito de forma simbólica descreve de maneira abrangente como um determinado mundo se comporta. A mediação simbólica pode, por seu turno, indicar com mais precisão o que determinado mundo almeja, qual a motivação de seu comportamento. A teoria modal das categorias compreende entre suas tarefas evidenciar o modo particular pelo qual a mediação se dá³⁸³. Esse tema também foi considerado no princípio anterior. Vale à pena lembrar que o conceito de mediação simbólica foi elaborado em oposição à possibilidade de um conhecimento intuitivo. Para Cassirer, espontaneidade significa mediação. Decorrente do conceito de simbólico, as direções espirituais contrastantes se encontram sempre mediadas pelo símbolo. Isso implica vários tipos de mediação: entre a subjetividade e a objetividade, entre homem e mundo, entre expressão emotiva e representação imitativa³⁸⁴. Não raro, a linguagem de Cassirer sugeriu a autores e críticos que ele desenvolvesse seu pensamento sobre uma base empirista, a partir da qual, em última análise, todo processo simbólico teria origem na mediação entre os dados empíricos e a significação da consciência³⁸⁵. Mas seu objetivo era justamente impedir essa possibilidade. A mediação determina que todo significado seja determinado por meio da mediação com outro³⁸⁶. A “mediação” propriamente não é um termo da relação, mas compreende a relação como um todo. O significado languageiro, os contrastes da tonalidade, a fórmula científica, a função simbólica, são todos exemplos de mediação. Na fenomenologia do conhecimento, a mediação simbólica está na base da teoria modal das categorias ao regulamentar o critério primário da transformação de uma forma simbólica para outra. A teoria modal permite, por seu turno, evidenciar a mediação entre as partes e o todo de uma abertura de mundo, por meio de suas categorias imanentes.

³⁸³ Cf. anexo. 1.d.iii.

³⁸⁴ CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Vol. 1. A Linguagem. Tradução M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 42.

³⁸⁵ Acompanhar a resposta de Cassirer às críticas feitas por Konrad Marc-Wogau. CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 187 – 214.

³⁸⁶ Cf. CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Vol. 1. A Linguagem. Idem, p. 63.

Segundo já visto, a mediação apresenta um resultado curioso na abertura do mundo estético. Além da mediação entre as partes e o todo da forma simbólica da arte, expressa pelos princípios, devemos considerar as formas sensuais puras, que são as categorias imanentes a cada obra em particular. Isso já era um resultado da *hylé* estética equiparar os materiais empregados nas obras às suas respectivas formas sensuais. Não se trata, todavia, de uma “mediação”, nesse momento. Uma vez que o material estético se vê entre os contrastes da tonalidade, não há propriamente uma distinção relevante entre ele e as formas sensuais puras no feitiço característico. Relevante, por outro lado, é o resultado de que as formas espirituais são dispostas pela técnica de uma modalidade artística, ao passo que o material de uma obra desempenha o mesmo papel que suas formas sensuais. Embora elas não se diferenciem no feitiço característico, mais a diante se verá que a técnica empregada em uma determinada modalidade apresenta um aspecto distintivo relevante para outra perspectiva. Relevante agora é a equiparação condicionada pela *hylé*. Não se trata da mediação, nesse momento, entre matéria e forma. Sua distinção não é relevante no feitiço. A mediação simbólica continua qualificando a mediação entre partes e o todo de sua abertura de mundo, mas isso significa que o material estético é mediado pelas especificações como qualquer categoria brotada e retornada ao feitiço pelo movimento centrípeto de uma obra. Na qualidade de *hylé*, um determinado material não preexiste à obra. Ela brota do feitiço já como fruto de seu labor e nele se intensifica especificado nos contrastes que conservam a atividade da obra. A mediação simbólica evidencia a motivação da forma simbólica em singularizar-se não ser outra coisa que seu processo de corporificação, cujos termos, para serem compreendidos, precisam corresponder às condições fornecidas pela *hylé* constituída esteticamente. Essa é uma das razões pela qual, no processo de corporificação da obra, a mediação simbólica deve ser pensada em razão de seu meio sensual. Esse não se reduz ao material estético, mas responde pela equiparação entre ele e as formas sensuais.

Portanto, ao equiparar os materiais empregados na obra e as formas sensuais, o meio sensual não reafirma que tudo se transformou em formas. O sentido da frase de Cassirer não segue essa direção. No trecho citado, ele indica o “que” do processo de corporificação na “externalização” da obra, não reduzindo esse

“que” aos recursos materiais, mas estendendo-o às formas sensuais. A equiparação considerada, no entanto, encerra-se nesse momento do processo. Em suas várias atribuições, a mediação simbólica retira outras consequências disso. Na mediação entre a técnica específica de uma modalidade e uma de suas obras características, são as formas sensuais que se encontram no mesmo patamar da matéria, e não o contrário³⁸⁷. O artista enforma sua arte por meio do “que” de um ritmo inusitado nos versos, na proporção de um sombreamento, na cadência imperfeita de um tema, no olhar recusado de um ato, na frustração de um corte em um plano que se tornou insuportável. Veja que esse passo somente é possível porque, no feito, material estético e formas sensuais se encontram equiparados. Os contrastes da tonalidade e a pertença de uma obra à sua modalidade representam diferentes tarefas do meio sensual. O último caso serve para ilustrar de que modo a *hylé* na arte não se reduz a eventuais substâncias. Uma modalidade artística nada mais é que a maneira pela qual seu material compreende as formas sensuais à medida que as corporifica no feito da obra. Ela permite assinalar em particular as relações que a transubstanciação das formas mantém com o processo de corporificação à luz da finalidade estética da singularização. Somente por meio da corporificação das formas sensuais em um meio sensual, toda a amplitude desse meio pode ser transubstanciada em formas. Teleologicamente, toda obra visa o processo de corporificação no qual permanece; contudo, um processo que na especificidade do meio materialize suas formas para que na contínua integração de sua unidade formalize seus meios sensualmente. Na conservação do labor da obra, pasta e perspectiva, mármore e dorso, francês e soneto, frequência e cadência, são todos igualmente sensibilizados em forma, e devem igualmente integrar os teoremas da tonalidade³⁸⁸. De outra parte, a artesanaria não dispõe a eficiência do fruidor apenas

³⁸⁷ “Em uma peça as pessoas não atuam para retratar as personagens; estas é que são representadas por causa da ação. Uma tragédia é impossível sem ação, mas ela pode ser uma tragédia sem personagens.” Ibidem, p. 155. A matéria do teatro pode ser considerada o drama, no sentido do grego *drâma*, *drâmatos*, “ação”.

³⁸⁸ Cassirer destaca já na teoria da tragédia de Aristóteles “espetáculo, personagens, fábula, dicção, melodia e pensamento” virem todos compostos não apenas *pela* mesma matéria, senão *como* a mesma matéria. Sem tomar o embate entre imitação e invenção por base, ora se abstrai da obra finalidades formais, ora se abstrai causas materiais; ora se abstrai temas e representações, ora se abstrai circunstâncias e imposições. Tais desencaminhamentos são frutos da abstração de um dos fúntivos de sua função determinante. “Desfrutar as conspirações de Shakespeare – seguir com o mais acirrado interesse ‘a combinação dos incidentes da história’ em *Otelo*, *Macbeth*, ou *Lear* – não necessariamente significa que se entenda e sinta a arte trágica de Shakespeare. Sem a linguagem de Shakespeare, sem o poder de sua dicção dramática, todo isso restaria sem qualquer impressão. O contexto de um poema não pode ser separado de sua forma – de seu verso, de sua

sobre a madeira ou a língua, mas também sobre a proporção áurea e a écloga. Na concentração da fruição da obra, são todos igualmente corporificados, e devem igualmente compor os recursos da artesanaria. A intuição artística não tem na corporificação um processo que se inicia depois de terminado o seu; muito diferente disso, a intuição começa na corporificação, nela se desenvolve, procura seus caminhos, e, por mais que avance, não faz mais que descobrir os horizontes que atualiza³⁸⁹.

3.3.7.1. O primado da artesanaria na arquitetura da arte

Se, segundo o que foi dito, o termo “meio”, na expressão “meio sensual”, compreende o processo de corporificação, e as formas sensuais puras revelam o processo de singularização operar pelas especificações do sistema categorial, as reflexões de Cassirer poderiam já estar apontando para o conceito de meio específico de Clement Greenberg? Não encontraria o processo de corporificação sua atualização em uma comunidade artística específica por meio da militância do paradigma da planura e da tintura sobre o campo cromático³⁹⁰; justamente ele que representa a autonomia do meio sensual? Não seria o resultado prescritivo do trabalho descritivo de Cassirer a constatação de que a autonomia de cada modalidade artística depende da circunscrição ao seu meio específico³⁹¹? Quando Greenberg argumenta que o artista estabelece a obra somente quanto fixa o meio de seu próprio ofício, no lugar do entulho cotidiano e suas representações³⁹², não

melodia, de seu ritmo. Tais elementos formais não são meros meios externos ou técnicos para reproduzir uma dada intuição; eles são parcela e cerne da própria intuição artística.” Ibidem. Fundamental para Cassirer é mostrar que os aspectos materiais de uma língua, seus fones, as propriedades consonantais, a variedade do léxico, enquanto se vem a serviço de assegurar uma mensagem na linguagem, transformam-se em ritmos, encaixes e melodias a serviço da arte.

³⁸⁹ “Parece-nos, todavia, que semelhante concepção não reflita a verdade do processo artístico. Com ela se desdobraria a obra de arte em dois segmentos, que no guardariam entre si nenhuma relação necessária. O modo especial de expressão não forma, simplesmente, parte da técnica da realização, senão que pertence à concepção da própria obra de arte. A intuição de um Beethoven é musical; a de um Fídias, plástica; a de um Milton, épica; a de um Goethe, lírica. E isto não se refere simplesmente ao invólucro externo, senão que constitui o próprio cerne da criação de sua obra.” CASSIRER, E. *Las ciencias de la cultura*. 3ª ed. Traducción de W. Roces. México: FCE, 2014, p. 179.

³⁹⁰ Cf. CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. Tr. R. Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 147 – 150.

³⁹¹ Cf. JIMENEZ, M. *O que é estética*. Tr. F. M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999, p. 102

³⁹² “Ao desviar a atenção do tema nascido da experiência comum, o poeta ou o artista a fixa no meio de seu próprio ofício. O ‘abstrato’ ou não representacional, caso tenha alguma validade estética, não pode ser arbitrário nem acidental, senão que deve brotar da obediência a alguma restrição valiosa ou algo original. E

teria ele a aprovação de Cassirer? Provavelmente não, já que suas prescrições mais parecem restrições. Cassirer não via qualquer necessidade de restrição à arte por meio de seu programa estético. Talvez ouvisse na estética de Greenberg ecos dos vícios românticos atrasados mais de um século³⁹³. Apesar de procurar assinalar a prioridade da artesanaria e do meio específico da arte, Greenberg estabelece duas oposições que descarrilam sua teoria da direção estética. Em primeiro lugar, ele opõe a artesanaria à experiência comum. Se a arte necessitasse desviar sua atenção do mundo trivial, ela seria de uma monumental fragilidade e dificilmente teria alcançado sua autonomia. Na contemplação, o fruidor sequer dispõe de recursos para distinguir o ordinário do extraordinário. Caso perguntado, ambas as opções estariam sempre corretas para todos os casos. De quais coisas triviais a arte precisaria desviar os olhos para articular sua realidade; logo ela, que não reconhece nenhum mundo além do seu? É possível concluir que o processo de corporificação não se conduz pelo preconceito. Ele não se reduz a um processo seletivo que determine quais substâncias apresentam dignidade para se elevarem às formas. Encontramos-nos, assim, na segunda oposição de Greenberg. Para não reduzir a arte à representação, ele determina que seja, em certos casos, abstrata; uma tese que guarda semelhanças, aliás, com a de Capellières. De modo algum o meio sensual poderia levar a esse resultado. A arte não precisa resistir à representação. Ela simplesmente não é redutível a ela. A artesanaria desde o princípio já compreendeu sua grandeza por outro sentido vetorial.

A cada consideração, Greenberg não anuncia a fragilidade da arte, mas de sua própria teoria. Com o socorro que seu conceito de especificidade do meio requer do formalismo, da planura, do abstracionismo, ele sinaliza não ter

uma vez que renuncia ao mundo da experiência comum e extrovertida, somente é possível encontrar essa restrição nas disciplinas ou processos pelos quais a arte e a literatura imitaram o que precede.” GREENBERG, C. *Arte y cultura*. Tr. J. G. Beramendi. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2002, p. 18, 19.

³⁹³ “Essa concepção de poesia é, contudo, mais uma qualificação e uma limitação do que uma genuína avaliação do processo criativo da arte. É mais que curioso que os grandes realistas do século XIX tiveram a esse respeito uma visão mais apurada sobre o processo da arte que seus adversários românticos. Eles sustentavam um radical e inflexível naturalismo. Mas foi precisamente esse naturalismo que os conduziu para uma concepção mais profunda da forma artística. Negando as ‘formas puras’ das escolas idealistas eles se concentraram sobre o aspecto material das coisas. Em virtude de tão refinada concentração eles foram capazes de superar o convencional dualismo entre a esfera poética e prosaica. A natureza da obra de arte, de acordo com os realistas, não depende da grandeza ou pequenez do tema tratado. Nenhum tema em absoluto é impermeável à energia formativa da arte. Um dos maiores triunfos da arte é nos fazer ver as coisas triviais em seu autêntico feitio e em sua verdadeira luz.” CASSIRER, E. *Essay on Man*. Idem, p. 157.

atravessado do domínio da substância para o da matéria estética. A planura, por exemplo, em vez de se constituir categoria por meio da especificação de um contraste em uma obra particular, passa a legislar anteriormente à própria obra, suprimindo a espontaneidade estética do processo. Nada do embate entre imitação e invenção se verifica por esse caminho. Os dois motivos deixaram de ser furtivos para se tornarem independentes. Desse modo se estabelece a imitação dos meios para se atingir a invenção nos fins: um tipo de acordo mais adequado à proposta da perfeita harmonia do espírito de Lofts. Entretanto, talvez o maior custo da teoria de Greenberg seja sequer se aproximar da decisiva realização do processo de corporificação e sua recíproca relação com a transubstanciação. Na qualidade de mediação simbólica, o meio sensual estabelece na arte uma forma de reciprocidade que vale apenas sempre retomar. Ao dispor entre seus materiais os temas, os gêneros, as formas e as modalidades artísticas, a artesanaria revela a face sensual da forma pura no processo em que a corporifica. Por sua vez, as especificações da tonalidade transubstanciam tudo o que o feitiço labora na corporificação da obra e conserva na forma de seus contrastes. Tudo não poderia fazer-se forma sensível continuamente no labor se não fosse ao mesmo tempo corporificado continuamente pela artesanaria.

Por meio dessa relação recíproca, a artesanaria se encontra concentrada no labor da obra, pronta para desempenhar sua apresentação a cada ato de contemplação. A objetividade da arte estabelecida pela concentração frutiva tem sua condição de possibilidade no processo de corporificação, mais precisamente por meio da razão entre corporificação e transubstanciação. Disponível na contemplação, a artesanaria denota o recurso por meio do qual o próprio fruidor se constitui, também se corporificando na obra, condição que concentra ele e autor na mesma posição. Os atos de contemplação são atos de desempenho e interpretação. Essa é uma consequência direta da condição do fruidor atualizar a atividade criativa do autor. Não há espectador na abertura de mundo da arte. Somente existe a prática artística. No caso de uma obra genuína, dado as condições do processo de corporificação, os atos de contemplação ressoam o feitiço característico no horizonte de sua abertura de mundo por meio das formas da atuação, da interpretação, da apresentação, da execução, mas não do público. Nenhuma corporificação se dá por

meio de um público. Ao ser arrebatado pelo movimento centrípeto da concentração, o fruidor está na obra, não na platéia. O público pode existir na diversão sem conversão do mero entretenimento, mas a conversão do movimento centrípeto não parece comportá-lo.

Toda prática artística compreende três momentos simultâneos, mas distinguíveis entre si: a execução, ou desempenho, a interpretação e a apresentação³⁹⁴. A apresentação denota as condições necessárias, inclusive físicas e institucionais, para que a execução e a interpretação artísticas possam ocorrer. A execução assinala mais diretamente as habilidades técnicas tanto cultivadas em geral quanto preparadas em especial para uma determinada apresentação. Nela, os motivos imitativos são inicialmente mais evidentes, uma vez que se deve corresponder à objetividade da obra que se está preparando. Por fim, a interpretação denota a contribuição inventiva do artista à apresentação, ao menos em uma percepção inicial, porque a invenção não pode se constituir senão por uma determinada configuração de embate com a imitação. A variedade das formas de confronto entre os funtivos da função estética se atualiza na relação necessária e conflituosa entre desempenho e interpretação em cada apresentação particular, meio pelo qual a disponibilidade da artesanaria na contemplação conserva o labor da obra sempre renovado. Enquanto consequência do processo de corporificação, o tempo se materializa na extensão da obra na forma de renovação porque a própria obra somente existe em forma de apresentação. O ato de contemplação é sempre um ato de apresentação, no qual o fruidor executa o seu número e interpreta o seu papel.

Levada a especificidade do meio de Greenberg muito à risca, poderia se argumentar que a prática artista sirva apenas às artes performáticas. Ela não se observa na pintura, na escultura e na literatura. Afinal, nem toda modalidade artística demanda um intérprete. Se isso fosse verdade, seria necessário admitir que, perante essas modalidades, apenas o espectador permanece, o que parece uma conclusão

³⁹⁴ Estou me valendo com bastante liberdade de um sistema desenvolvido de forma incompleta por Heinrich Schenker e publicado somente após a sua morte. Embora desenvolvido para a prática musical, eu entendo seu sistema poder prestar serviços valiosos a toda modalidade artística, o que justamente é o argumento da arquitetônica. Para maiores informações, consultar KUEHN, F. M. C. Heinrich Schenker e *The Art of Performance*: uma análise de incongruências resultantes de sua tradução e uma proposta de resolução in *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, MG, 2011. Disponível em: [HTTP://unesp.academia.edu/fmc](http://unesp.academia.edu/fmc). Acessado em 05/08/2017.

absurda depois de tudo o que foi dito. Cassirer já advertira cada arte possuir uma linguagem e que elas são impermutáveis entre si. Contudo, justamente por essa irreduzibilidade é que cada modalidade tem um papel a cumprir na arquitetura da arte³⁹⁵. Precisamos daquilo que é por excelência de determinada modalidade para que ela nos ensine a ver³⁹⁶ nas outras a condição pela qual elas se constituem, mas que não é própria de sua linguagem. Este é mais um aspecto que separa o mundo das formas, no qual o meio é sensual, do mundo das coisas, no qual o conceito de especificidade do meio ainda permanece. A condição de impermutabilidade em cada linguagem permite ao meio sensual mostrar como essa diversidade constrói a unidade artística.

Atualmente, classificamos algumas artes como performáticas. A consciência dessa propriedade amadureceu um pouco mais depois que a arte da performance atingiu sua autonomia. Tendo o fator performativo sido revelado em sua plena atividade criativa, foi possível mais bem identificar seu traço em outras modalidades onde antes sua relevância não havia alcançado reconhecimento. As modalidades mais evidentes são a música, a dança e o teatro. No entanto, isso somente mostra que a obra sempre consiste da apresentação, do desempenho de sua artesanaria. Quando assistimos a uma apresentação de dança, ao se tratar de uma obra genuína, nos dançamos com o número. Nós não somos tocados por uma peça musical; somos nós que a tocamos. O que nós sentimos de uma primorosa interpretação de Plínio Marcos não é o que da história nos comove, mas o que da peça atuamos. Para a obra de arte teatral acontecer desde a confecção de seu

³⁹⁵ “Cada idioma tem uma tarefa específica a cumprir na ‘arquitetônica’ da arte. ‘Os problemas da forma que aparecem dessa estrutura arquitetônica’, afirma Adolf Hildebrand, ‘ainda que não nos sejam dados evidentes por si mesmos e imediatamente por natureza, são, contudo, os verdadeiros problemas da arte. O material adquirido por meio de um estudo direto da natureza é transformado, pelo processo arquitetônico, em uma unidade artística. Quando nós falamos do aspecto imitativo da arte, nós estamos nos referindo ao material que ainda não foi desenvolvido desse modo. Por meio do desenvolvimento arquitetônico, então, escultura e pintura emergem da esfera do mero naturalismo para o reino da verdadeira arte’. Até na poesia nós encontramos esse desenvolvimento arquitetônico. Sem ele a imitação e a invenção poética perderiam sua força. Os horrores do *Inferno* de Dante permaneceriam horrores inexoráveis, os arrebatamentos do *Paraíso* não passariam de sonhos de um visionário caso eles não tivessem sido moldados em um novo feito pela dicção e pelos versos mágicos de Dante.” CASSIRER, E. *Essay on Man*. Idem, p. 154, 155.

³⁹⁶ Talvez por esse modo particular as formas sensuais puras formem a capacidade de perceptualização por meio do simples e continuado contato direto com a arte. “Os grandes artistas de todos os tempos eram cientes dessa tarefa especial e desse dom especial da arte. Leonardo da Vinci falava do propósito da pintura e da escultura nos termos de ‘*saper vedere*’. De acordo com ele, o pintor e o escultor são os grandes professores do reino do mundo visível; mas por meio da preparação das formas puras das coisas, não por meio de um dom instintivo, de um dom natural.” Ibidem, p. 144.

texto, o dramaturgo deve ser capaz de deixar a artesanaria dramática disponível ao ator, o que possibilitará a este ser autor em sua atuação, desde que aquele tenha já desempenhado o papel de ator em sua autoria. Daí porque o teatro não pode ser circunscrito à literatura, mas também não precisa ignorar simplesmente a artesanaria desta, quando ela comparece. A dicção que Cassirer louvou em Dante se torna ação em Shakespeare, e justamente por essa irreduzibilidade que a passagem pode ser compreendida. A dicção não é a mesma nas duas artesanarias. Perícia manual pode ser proveitosa para várias atividades, mas a habilidade do antigo operário que fabricava o circuito integrado não fazia dele um cirurgião. A dicção constituída pela artesanaria do poeta entre seus materiais não é redutível àquela constituída pela artesanaria da ação, nem pela artesanaria da canção, como deve revelar a infecundidade de se avaliar uma pela outra. Caso não seja enformada entre os materiais relativos a uma artesanaria específica, a dicção representará uma substância não constituída pela espontaneidade estética.

A singularidade da lei estética tem na artesanaria um de seus mais valiosos colaboradores. É por ela que mais bem se evidencia o constituinte sensual da espontaneidade. Conseqüentemente, a espontaneidade se atualiza em cada modalidade segundo a forma específica de sua artesanaria. Se a finalidade estética da arte é o processo de corporificação e se ela é atingida por meio do processo de singularização, é inevitável que a artesanaria também se singularize indeterminadamente, na forma de uma profusão de modalidades através da história. A diversificação das modalidades é, portanto, necessária, mas, sistematicamente, a artesanaria atualiza a espontaneidade na prática artística.

Foi constatada no teatro sua artesanaria não consistir da poética, mas do drama. O texto de uma peça estabelecido alheio a artesanaria que lhe é própria pode, em razão disso, ser constituído pela espontaneidade estética da ação no momento da atuação. O texto em questão é um exemplo do caso mencionado por Hildebrand, em que o “material que ainda não foi desenvolvido” segundo sua artesanaria. A matéria da ação somente é constituída na atuação. Ao se considerar o caso contrário, o resultado produzido é o mesmo, uma vez que um grande texto não assegura por si mesmo a atuação. Claro está o teatro não consistir do texto. Há peças sem fala, ou absolutamente improvisadas. A corporificação do teatro conserva

seu processo por meio da artesanaria da ação, o que não quer dizer os outros elementos técnicos não importarem. A ação os coloca a serviço de sua corporificação por meio de sua artesanaria. Figurino, maquiagem, cenário, iluminação, música, texto, são todos ação, são todos drama no teatro. Nada impede que se improvise sobre Shakespeare. O feitiço característico de *Otelo* não entra em corporificação no seu texto, mas na ação. Não é um possível desrespeito ao texto que ameaça a arte teatral, mas a má atuação. Portanto, se a corporificação do teatro se dá na ação, a obra não pode ser outra coisa senão a apresentação. Disso resulta cada apresentação configurar uma obra irreduzível, não o texto.

Não se quer concluir com isso que o texto de *Otelo* não tenha autonomia. A fortuna crítica da literatura o demonstra há séculos. Mas a artesanaria disponibilizada pelo ato de contemplação é literária nesse caso, não dramática. Se Shakespeare dispôs a artesanaria do drama em *Otelo*, ora a matéria de um será constituída, ora a matéria de outro. Não existe uma substância estética na qual se intercalam várias artesanarias. A matéria da obra é constituída no ato de contemplação, e cada ato se dispõe segundo a posição que cada artesanaria ocupa na arquitetônica da unidade artística. Ator nenhum negará o esforço que o labor literário de *Otelo* demanda da artesanaria dramática na corporificação de sua ação, assim como não negará nenhum fruidor concentrado na obra. Embora em uma direção diferente, a dificuldade do material dramático enobrece a obra de forma semelhante ao bloco de *David*, cuja proporção avantajada, alta e estreita, forneceu o desafio material de Miguelangelo que fora transsubstanciado no feitiço do desafio do pastor hebreu, em que hoje o próprio drama do escultor se encontra conservado. Mas, desde o princípio, toda dificuldade, circunstância, nobreza e oportunidade já se encontravam dispostos entre os materiais da artesanaria, nos quais duram até hoje, intensificados pelos contrastes do *contrapposto*. Por razões semelhantes, a artesanaria literária não se prolonga na dramática. Ela foi inteiramente transsubstanciada em ação, ao lado do figurino e da iluminação da peça. A forma sensual não está equiparando o valor da pena de Shakespeare ao de um eventual figurino, senão que apenas determinando qualquer valor que eles venham a ter, deverá emanar da ação. *Otelo* mal interpretado não volta a ser literatura, como se essa representasse uma rede de segurança; tão somente avança para o

constrangimento. Uma artesanaria não decai em outra artesanaria, apenas em outra forma simbólica. O desempenho exigido do ator, nesse caso, não pode ser pensado independentemente da interpretação, porque tem valor de autoria, e isto vale o mesmo para o fruidor.

A disciplina estética específica que permite compreender a obra consistir de sua apresentação, cada qual a sua maneira, é a arquitetônica. Ela também permite pensar a recíproca pertença entre interpretação e desempenho. Quando a habilidade não amadureceu a ponto de promover um desempenho satisfatório, a interpretação não encontra recursos para entranhar a invenção na imitação. Por outro lado, o mesmo amadurecimento do desempenho que possibilita a interpretação também lhe oferece resistência, sempre temendo que esta subverta seus desígnios. Em toda apresentação o embate entre desempenho e interpretação comparece de diversas maneiras, no artista e no fruidor objetivamente. Mas a arquitetônica determina que isso não se restrinja às artes performáticas. Todas as artes consistem de desempenho e interpretação. É o desempenho do pintor que contemplamos em nossa interpretação. Na pincelada da tela dura sua própria interpretação que desempenhamos na fruição. O tempo não poderia estar presente em algumas modalidades e, simplesmente, ausente em outras. Embora seja transubstanciado segundo o feito de cada obra e, no processo de corporificação, encontre-se entre os materiais dispostos segundo cada artesanaria, sem ele, desempenho e interpretação não teriam a ocasião de sua contenda na unidade da apresentação. Em outras palavras, os atos de contemplação encontram sua condição de possibilidade na corporificação do tempo por meio da apresentação.

O que desempenhamos e interpretamos em cada obra de arte é sua linguagem, nos termos de Hildebrand adotados por Cassirer. Mas, para frisar o elemento performático, ou seja, para ressaltar toda obra consistir de sua apresentação, eu sugiro substituir linguagem pelo outro termo fornecido por Cassirer. O que desempenhamos ao fruir e interpretar a obra nada mais é que sua artesanaria. As obras performáticas tão somente nos ensinam a ver a apresentação necessária de que consiste toda obra em seu labor, por meio de sua respectiva artesanaria, contribuindo, a partir da posição que ocupam na arquitetônica da arte, no aprofundamento do estudo da unidade artística. Para Hildebrand, a irredutibilidade

depende da compreensão desta unidade, não apenas da unidade da arte característica, mas da unidade do sistema das artes, e sua arquitetônica é a disciplina adequada para estudá-la. Ela não aproveita para seus objetivos do conceito de substância nem da especificidade do meio. A especificação dos gêneros e o meio sensual não se vêem refletidos nesse último. O meio sensual assegura a objetividade da fruição uma vez que evidencia a razão entre as formas sensuais feitas matéria no processo de corporificação, e a matéria do feitio transsubstanciada em formas sensuais pelos contrastes. Portanto, nada mais insuficiente para compreender a matéria estética que a especificidade do meio. Suas disciplinas inspiradas na substância empírica nada oferecem em comparação à arquitetônica da arte.

É possível retomar agora a reflexão sobre o “em que” algo se encarna no processo de corporificação, relacionando ao considerado sobre o “que” de seu processo. As consequências disso devem compreender completamente as relações entre transsubstanciação e corporificação por meio da artesanaria. A perspectiva estabelecida a partir delas deve oferecer os argumentos requeridos para se recuperar a relação entre matéria e forma nos termos da concreção.

Miguelangelo não está corporificando seu *David* no mármore, mas o mármore no *David*. O mármore não pode ser considerado um *hypokeimenon*. Ele não representa uma substância que sofreu certa alteração pela atividade do esculpir. Ele somente vem a ser enquanto o mármore que ele é *no David*. O mármore é *hylé* em razão de seu processo de corporificação. Ele responde pelo “que” do processo estético no sentido da matéria constituída espontaneamente, ao lado de outros materiais dispostos pela artesanaria, mas não responde pelo “em que”. O “em que” algo se encarna no processo denota a própria forma sensível. *David* responde pelo feitio característico, pelo “em que” se encarna o “que”, este último com a finalidade de se conservar em processo de corporificação. O desafio do pastor hebreu, as dificuldades do mármore, o próprio drama do escultor, as circunstâncias que envolviam a Catedral de Santa Maria del Fiore, o os ideais e problemas do renascimento, são todos materiais encarnados nas formas. Essa diferença entre a matéria estética e a forma sensual indica o caminho para se recuperar os termos da concreção. O de “que” consiste cada obra se vê encarnado no “em que” ela se

singulariza. Substituindo as expressões pronominais da formulação, teremos: os materiais de que consiste uma obra se vêem encarnados nas formas sensuais que a singularizam.

Antes de qualquer coisa, é forçoso salientar os pronomes indefinidos “que” não denotarem os mesmos elementos, embora, ao mesmo tempo, opere por meio deles uma interação complexa. No feitiço, os materiais foram equiparados às formas por meio da transubstanciação. Nesse caso, eles existem à medida que se especificam e se intensificam por contraste. O fato de “o mármore *no David* proceder de Carrara” é transubstanciado somente por meio de um contraste que o intensifica e o singulariza. Nesse caso, “Carrara” vê-se transubstanciada por meio de um ato de contemplação e singularizada por meio de um contraste que a torna única na tonalidade do feitiço particular da obra. De outro modo, as formas sensuais se vêem dispostas entre os materiais por meio da artesanaria. Agora se faz relevante a apresentação das formas sensuais que o fruidor desempenha e interpreta na lida com seu material. O *contrapposto* do *David* somente se apresenta no embate entre desempenho e interpretação atualizados no fator performativo da artesanaria. Artesanaria e contraste não se independem, mas, tampouco, são redutíveis um ao outro. Os materiais de uma obra transubstanciados no feitiço se determinam por meio dos contrastes, ao passo que as formas sensuais no processo de corporificação consistem de uma determinada forma de embate entre desempenho e interpretação. Não são simplesmente permutáveis, portanto, os materiais que contrastam entre as formas sensuais e as formas sensuais dispostas entre os materiais. Disso resultam os próprios materiais vertidos em formas sensuais não serem redutíveis aos materiais da artesanaria, ao passo que as formas sensuais, àquelas dispostas entre os materiais. Não se tratam de dois tipos de matéria e dois tipos de formas classificados no processo estético, mas da compreensão das consequências do contraste e da artesanaria na particular irreducibilidade entre eles. O processo de corporificação e a transubstanciação, esta oriunda das especificações do processo de singularização, não irão, graças a isso, meramente equiparar matéria e forma. Se, por um lado, a transubstanciação atua entre as condições que permitem assinalar a lei estética e, portanto, a irreducibilidade de uma obra para outra, por outro lado, a lei estética somente é possível pela finalidade da arte no processo de

corporificação, cuja conservação assinala o sentido teleológico que mais diretamente evidencia a irreducibilidade da forma simbólica da arte em relação a outras formas simbólicas. Entendo tão configuração decorrer diretamente da particular irreducibilidade entre material estético e as formas sensuais. Ao mesmo tempo em que ela é decisiva na evidenciação da própria irreducibilidade da arte, também se encontra atualizada em cada um dos momentos de sua abertura de mundo, além de presente em cada obra de arte em particular.

Por conta disso é tão decisiva a indicação “esculpido em mármore”, “óleo sobre tela”, assim como as modalidades de arte performática e arte digital. Todos esses meios foram estetizados pela artesanaria. Eles não existiam antes da obra, e somente nela podem permanecer vivendo. A obra estabelece sua própria matéria por meio da artesanaria e não comporta uma matéria que não foi estabelecida por ela. Na arte, toda matéria é estética. A matéria estética indica uma consequência fundamental da espontaneidade *no sensível*. Ela também é criada com a obra, ao passo que a obra é em virtude dela. Não poderia ser diferente, consoante as conclusões do capítulo sobre obra e mundo. A matéria de uma realidade não poderia ser fornecida por outra. A matéria, nesse sentido, também é causa formal da obra, uma vez que não pode ser excluída das formas sensuais. Por outro lado, coloca a questão se as formas estéticas não podem também desempenhar o papel da causa material. Tal indeterminação não é outra coisa senão o meio pelo qual a matéria estética atualiza a contenda originária entre imitação e invenção na perspectiva da transubstanciação e da corporificação, da contemplação e da artesanaria³⁹⁷. Sem essa contenda originária, a matéria não se constitui esteticamente. Sem o meio sensual, o simbólico se vê mediando outra abertura de mundo,

³⁹⁷ Cassirer atesta por todo o capítulo de *Essay on Man* que a crítica ao intelectualismo estético frequentemente cai em um sensualismo exacerbado, e vice-versa. É evidente que ele não quer denunciar com isso a incompetência prolongada dos programas estéticos por meio milênio, muito menos assumir que todos os programas partilhavam as mesmas premissas e os mesmos objetivos que ele. O método transcendental serve ao seu programa idealista de maneira bastante endereçada. Partindo do objetivo de evidenciar a irreducibilidade do fator ideal, o programa deve ser capaz de permitir uma sistematização que elucide os problemas colocados em virtude da evidenciação das condições de possibilidade dos fenômenos. Para tanto, muitas pesquisas devem ter trilhado percursos de extensão suficientes a permitir formular a amplitude e o caráter de seu movimento. No caso da arte, esse movimento é compreendido pelo embate entre imitação e invenção, de modo que tal embate deve ser sempre outra vez atualizado em cada motivo histórico e sistemático que o método relaciona. Cassirer pode assinalar da reunião desses percursos o que cada uma das pesquisas isoladas não encontrava condições de visualizar. Justamente por essa razão o método transcendental não promete um patamar final. Enquanto programa epistemológico, ele depende da elaboração de problemas de outras pesquisas para desenvolver a sua própria.

constituindo outras matérias. Por isso a intuição estética não independe da corporificação. Ela é estética somente nesse processo, e nunca poderia ser transformada em corpo posteriormente, o que faria dela uma substância. Não é a queda da intuição do jardim cercado do espírito, mas a presença não constituída da substância uma das razões do artesanato. Contudo, é preciso cautela para não incorrer em dogmatismos. A “insignificância” do material, por exemplo, na *pop art* integra necessariamente a artesanaria dessa escola, estabelecendo o meio pelo qual a matéria se constitui nela de forma estética. Novamente, não há tema impróprio para a arte, nem uma *hylé* inadequada: apenas outras formas simbólicas. As condições da matéria para a corporificação não se permitem explicar pela especificidade do meio. O embate entre imitação e invenção parece continuar sendo o caminho mais seguro. É preciso indagar de que forma específica esse embate se opera no patamar mais elementar da concreção, e por que meios essa forma estabelece tanto a condição contínua do processo quanto o movimento centrípeto.

3.3.7.2. A resistência do material

Embora o material estético se encontre na tonalidade do feitiço contrastado entre as formas sensuais por meio da transubstanciação, e embora as formas sensuais se encontrem no processo de corporificação dispostas entre os materiais por meio da artesanaria, essas duas condições já sinalizam não se tratar de uma equiparação entre matéria e forma no processo de singularização da arte. Em suas várias tarefas, a mediação simbólica revela uma complexa intimidade em que um dos termos da concreção se vê ordenado segundo o regime do outro de formas diferentes em cada momento constitutivo da abertura de mundo. Mas isso não pode significar que os feitiços se articulem por várias funções simbólicas em um mesmo produto cultural. Cada forma simbólica se ordena por uma única e respectiva função. Isso significa que a grandeza vetorial é conservada pela função simbólica de uma determinada abertura, enquanto que as outras funções atuantes nesta tem sua grandeza orientada pelo vetor daquela. Na arte, por exemplo, todas as mediações simbólicas estão orientadas pela função estética. Elas se estabelecem por meio dos contrastes em formas sensuais e por meio das apresentações de seus materiais.

Apesar de serem evidenciadas diferentes mediações entre matéria e forma, cada uma delas restrita ao seu momento específico, todas devem estar coordenadas por uma única função estética. Esta representa a mediação final. Ela deve determinar como o material constituído em apresentação é vinculado à forma sensual do feitiço e lhe é atribuído interiormente³⁹⁸. Não basta para isso compreender as condições do material na tonalidade e das formas puras na artesanaria. Isso não explica completamente como estabelecer uma função entre o feitiço, com as mediações por contraste na arte característica, e a apresentação, com sua mediação entre desempenho e interpretação na arquitetônica da arte. Não resta dúvida que a função simbólica, expressa pelos motivos históricos nos feitiços imitação e invenção, iluminou valiosos momentos do sistema estético por meio da atualização de seu conflito; mas isso não é suficiente para compreender as consequências do meio sensual na articulação complexa da transubstanciação com processo de corporificação. O movimento centrípeto muitas vezes ilustrado e requerido em explicações, não foi ele próprio devidamente justificado. A razão disso é porque a condição de processo contínuo da concreção continua um postulado. Embora ela possa ser evidenciada por meio da fenomenologia do conhecimento e da comparação entre a grandeza vetorial da arte com aquela da ciência e da linguagem, Cassirer deixou elementos suficientes para sua justificação no capítulo

³⁹⁸ A formulação é a mesma da definição geral para forma simbólica: “um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente.” Vale frisar a formulação de Cassirer ser inspirada no conceito de símbolo de Goethe, sendo este desenvolvido por Schelling e Hegel em virtude da fundamentação da área de estudo da estética, conforme estabelecido no artigo *Das Symbol* de Friedrich Theodor Vischer, em 1887. Apesar de suas consequências diretas para o fenômeno da arte, Cassirer explica generalizar a expressão, formulando-a por meio do que em sua estrutura é uniforme e universalmente válida. Cf. CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Idem, p. 162, 163. O artigo em questão é de 1923, ano da publicação do primeiro volume de *A Filosofia das Formas Simbólicas*, no qual o programa da filosofia da cultura já se encontrava formulado. Aqui se realizou apenas o passo retroativo, especificando nas expressões estéticas da fórmula o que fora generalizado para toda abertura de mundo possível. A formulação do simbólico encarnado em uma forma espiritual pretende sempre recusar a intuição de dados sensíveis em favor da mediação simbólica. Para tanto, Cassirer procura mostrar como os termos da relação se encontram desde sua origem determinados um pelo outro. O signo sensível concreto já é um sinal, uma estrutura de sentido. Isto porque um conteúdo espiritual de significado é vinculado a ele e a ele atribuído interiormente. Não há sentido que não tenha um momento sensual e que não venha sempre “pregnado” de um significado espiritual. Mas a forma como essa síntese se dá é diferente. O termo “espiritual” da expressão “conteúdo espiritual de significado” tem o sentido de constituído pela espontaneidade, e o “conteúdo” indica o de “que” consiste um determinado sentido. No nosso caso, eles são adequados para expressar a *hylé* enquanto constituinte espontâneo de uma obra. As formas sensuais se encontram concretamente no feitiço de uma obra, o que permite ocupar o outro termo. A aparente “inversão” entre forma e matéria diz respeito a peculiaridade da concreção que aqui pretendo abordar.

sobre arte. É forçoso, com efeito, retomar a reflexão sobre a concreção por meio dos recursos fornecidos pela teoria da arte característica e pela arquitetônica.

A arte característica e a arquitetônica respondem respectivamente à irreduzibilidade entre as obras de arte e a irreduzibilidade da forma simbólica da arte com relação às outras formas simbólicas. Evidentemente, essas formas de irreduzibilidade estão ligadas. Já fora considerado como a irreduzibilidade entre as obras de arte atualizavam no mundo estético a própria irreduzibilidade entre as formas simbólicas; razão pela qual cada obra em particular labora suas próprias categorias imanentes. As formas sensuais puras estabelecem contribuem para as condições que impedem a artesanaria se reduzir à perícia artesanal da técnica. Efetuada no processo de singularização, manifesta no feitiço característico e assinalada pela lei estética, a “conformidade a fins sem um fim” recusa os desígnios da tecnologia ao se apropriar da artesanaria na imanência de seu movimento centrípeto. Kant já havia compreendido essa condição relacionada ao fato de não ser o fenômeno estético subsumido por um conceito; o que poderia ser considerada uma consequência de se desmembrar a arte do tronco da tecnologia. Para ele, no entanto, isso representava uma incapacidade da arte oferecer um objeto, condicionando uma matéria em sua experiência, resultando em aprazimento apenas subjetivamente, embora universal em sua forma. A filosofia da cultura de Cassirer considera, ao contrário, todo fenômeno condicionar motivos materiais, sem exceção. Nesse caso, é preciso perguntar o que ocorre com a arte para que recuse ser subsumida por um conceito, uma vez que não pode ser por ausência da matéria de seu fenômeno. Todas as energias artísticas se concentram na preservação de seu labor e na intensificação de suas relações como duas condições mutuamente implicadas. Disso decorre o processo de singularização, cujas consequências da concentração frutiva, dos contrastes na tonalidade, do temperamento estético e da peculiaridade do feitiço estão ao seu serviço. Mas essa finalidade não seria alcançada sem o processo de corporificação. O processo de singularização das formas sensuais somente atinge sua finalidade ao se conservar em um processo de corporificação. Justamente esse passo nos redime da intuição puramente intelectual de Croce, mas é preciso mais bem compreender porque singularização implica corporificação.

Não sabemos ainda a razão pela qual a arte visa conservar e intensificar o seu labor; fato que sugeriu a Kant a conformidade de fins sem um fim. É provável que isso tenha a ver com o material estético, decorrente da pluralidade constitutiva da *hylé* ignorada por Kant em sua condição objetiva. O que se retomou por todo esse trabalho foi propriamente a recusa em se interromper o processo de intensificação, seja por expressões emotivas, seja por abstrações representativas, seja por finalidades relativas ao entretenimento; tudo o que de algum modo representasse um fim para o labor. A conservação do labor, portanto, é o primeiro aspecto da conformidade a fins de uma obra. O próximo passo é a imanência desse labor, porque a infinidade metafísica representa um conceito, um término, assim como a intuição espiritual de Croce. O infinito necessita se realizar na obra para que sua condição seja conservada. Creio ser esse tipo de infinito um dos dois únicos que existem. Além dele, todos os outros infinitos são conceituais, até mesmo o infinito empiricamente considerado. Em toda expressão conceitual, o infinito é uma abstração, porque fenomenicamente ele não pode ser observado. Já sua observação conceitual é perfeitamente possível, rica, variada e cheia de possibilidades. Diferentemente disso é o infinito finitamente apresentado de Schelling, já citado nesse trabalho. A infinidade do obrar, portanto, é o próximo aspecto da conformidade a fins do fazer artístico. Entretanto, mesmo a concepção romântica de Schelling tende a se desatrelar da obra sua subsunção ao conceito de infinito³⁹⁹. Cassirer sugere que os românticos eventualmente retrocedem ao infinito das coisas ao delas tentar se libertar. O infinito das formas denota, por sua vez, o único capaz de conservar sua magnitude efetivamente. A razão de sua conquista já foi estudada aqui pelas especificações das formas sensuais e formulado em seu sistema categorial concêntrico. O infinito é conservado nas formas sensuais porque nelas permanece em movimento. Trata-se do infinito da intensificação, mas que

³⁹⁹ “O verdadeiro tema da arte não é, contudo, o Infinito Metafísico de Schelling, nem o Absoluto de Hegel. Ele ser buscado em certos elementos estruturais fundamentais de nossa experiência sensorial – em formas de linhas, de traçado, arquiteturas e musicais. Esses elementos são, por assim dizer, onipresentes. Livres de todo mistério, patentes e desembaraçados; eles são visíveis, audíveis, tangíveis. Nesse sentido, Goethe não hesitou em dizer que a arte não pretende mostrar a profundidade metafísica das coisas, ele apenas se encrava na superfície do fenômeno natural. Mas essa superfície não é imediatamente dada. Nós não a conhecemos antes de descobri-las nas obras dos grandes artistas. Tal descoberta, no entanto, não está confinada em um campo especial. Na medida em que a linguagem humana possa expressar tudo, das coisas mais baixas às mais altas, a arte pode abarcar e permear a esfera total da experiência humana. Nada no mundo físico e moral, nenhuma coisa natural ou ação humana, é por sua natureza e essência excluída desse processo.” CASSIRER, E. *Essay on Man*. Idem, p. 157, 158.

necessita se apresentar em uma forma finita que condiga com sua condição. Essa forma é o feitiço característico, o qual comporta os contrastes da tonalidade. A apresentação finita, portanto, é o próximo aspecto da conformidade a fins do obrar. Mas Cassirer vai além. O feitiço é sempre comportado entre os elementos estruturais fundamentais da experiência humana: ações e linhas, traços e tramas. Esses elementos são ordenados de uma determinada maneira por uma obra, por um fazer, por uma artesanaria, na qual eles duram. Já era evidente que o labor da obra consistia de seu próprio obrar; que no termo “obra” coincidia tanto a forma finita do substantivo quanto o infinito da ação conservada em sua forma verbal. O processo de corporificação, portanto, é capaz de conservar a conformidade ao infinito imanente a finitude da obra. Ele representa a finalidade última da arte. Por essa razão, como já visto, é imprescindível que a intuição estética surja se sua própria incorporação em um material particular.

Ao se indicar o labor consistir de um obrar, indica-se com isso ele necessitar para sua conservação dos elementos estruturais fundamentais da experiência humana que, a meu ver, nada mais são que os materiais dispostos pela artesanaria, mais bem evidenciados pelas modalidades que a arquitetônica da arte reflete e confronta. Não fosse o processo de corporificação, permaneceria tanto o feitiço quando o sistema categorial concêntrico na direção da subsunção a um conceito. O processo de corporificação denota a atividade da matéria que resiste a essa subsunção. A forma sensual apenas manifesta a resistência, mas quem resiste é a matéria. Tal resultado coloca a matéria em uma especial condição de atividade. Tradicionalmente, a relação entre matéria e forma procurava desenvolver o raciocínio do estabelecimento dos fenômenos a partir do ato da forma sobre a matéria. A matéria representa o polo passivo da relação de formação, cuja atividade é desempenhada pela forma. Parece ser uma consequência da espontaneidade *no* sensível que a matéria na arte assumira essa prerrogativa. Todavia, não se trata de uma condição ativa em geral. A atividade da matéria é de resistência. Ela revela o princípio da recusa à subsunção a um conceito à medida que resiste na concreção ao ato formativo do feitiço da forma. Dado que a enformação estética ocorre, seu modo de resistência é assumir o fator formativo, condicionando a forma à receptividade de sua ação. A forma é sensual na arte porque é receptiva, não

formativa. A formação é desempenhada pela matéria que, ao agir, faz coincidir a singularização do feito com a corporificação do ato artístico. Por essa razão a arte sempre consiste de *hylé*, mesmo a performática. A atividade criativa divisa a espontaneidade da função estética em virtude da resistência da matéria à atividade da forma, assumindo a atuação formativa no seu lugar formando esta como seu material. Não se trata de uma inversão de papéis, porque a matéria não deixa de ser matéria. O que está sendo revelado é sua atividade em resistência à atividade da forma, que se conforma sensível em resposta a essa resistência. Matéria e forma nem meramente se identificam nem meramente se permutam. A complexidade dessa relação peculiar já se verificou tanto nas condições da tonalidade quanto da artesanaria.

O mais importante inicialmente é compreender que a matéria, ao resistir ao ato formativo, por mais que conforme a própria forma como sua “matéria”, não permite que o ato encontre seu termo. Em última análise, a forma não se transformará em matéria. Ela se torna, tão somente, sensual. Como o ato formativo não encontra repouso em uma matéria que o receba, já que se origina da matéria, a forma sensual apenas pode recepcioná-lo segundo sua condição: a atividade. O ato formativo necessariamente encontra o movimento por destino nessas condições. Esse movimento se manifesta nos contrastes intensificados no feitiço das formas sensuais. A receptividade, que representava a forma de atividade da matéria em se oferecer ao ato formativo nos movimentos centrífugos, transformou-se em resistência. A receptividade se constitui agora como o ato de recepcionar a resistência. A mera entrega a resistência simplesmente a neutralizaria, um resultado similar a sua supressão. Uma vez que a resistência se verifica, o “ato” da forma não poderia ser nem de entrega, nem de franco confronto, porque isso faria imprecisos os termos da concreção. A forma recepciona a resistência de sua atividade à medida que a conserva em seus contrastes sensíveis. Estes, por sua vez, ao intensificarem a resistência da matéria, resultam uma inesgotabilidade de aspectos à medida que a própria atividade se vê conservada pelo limite do ato da matéria no processo de corporificação. O processo de corporificação representa a atualização da conformidade a fins sem um fim de Kant, porquanto a resistência da matéria, na concreção simbólica da arte, representa sua condição de possibilidade.

A concreção simbólica se atualiza na obra na proporção que a resistência da matéria se atualiza no processo de corporificação. Se o ato predominante da espontaneidade tem origem da matéria, ele estende suas propriedades sobre a forma de várias maneiras. A primeira delas é a própria forma não encontrar o repouso de sua atividade, que, justamente por isso, não se esgota. A condição da inesgotabilidade é material, o que faz da forma imanente e, portanto, sensível. Sua atividade conservada se elabora em um movimento centrípeto cuja intensificação implica gerar novas relações segundo seu critério original. Este, por sua vez, não escapa dessas determinações. A conservação da atividade exige um trajeto que não repise os passos dados, fazendo do feito intensamente característico e, de sua jornada, sempre renovada. A resistência da matéria domina teleologicamente todo o processo, condicionando que a própria atividade das formas se conserve na medida em que coincide seu processo de singularização com o processo de corporificação da obra. O processo de corporificação atualiza em termos últimos a resistência a toda forma de abstração, a toda designação e finalidade que transcenda a atividade que conserva. Quando a concreção vai oposta à abstração, condicionada por um processo indeterminado de intensificação em oposição a outro de abreviação da realidade, o resultado não poderia ser outro senão a corporificação, ou seja, uma realidade que consiste por excelência desse processo. Quando essas condições são atendidas na direção das formas sensuais puras, em que a imaginação criativa alcança sua autonomia manifesta na inesgotabilidade dos aspectos das coisas, corporificada na singularidade da condição de universalidade do temperamento, a espontaneidade se encarna na unidade de uma obra de arte em particular.

Em razão das condições da resistência da matéria dominar todo o processo, sua necessária singularização é a condição de possibilidade de sua universalidade. A singularização deve se conservar imanente ao processo de corporificação da obra, resultando que cada uma se apresente por meio de um critério característico. Tal determinação se estende a todos os casos dessa abertura de mundo, configurando o modo de sua universalidade. O processo de corporificação conduz, por causa disso, os fins da arte à conformidade da lei estética, que não pode ser subsumida por nenhum conceito, dada sua

particularidade⁴⁰⁰. Ser tratada como conceito significaria menos que ser o conceito de um único caso; neste coincidiria o conceito com seu único indivíduo representado. O processo de corporificação não pode ser comportado nem pela expressão, nem pela representação. Ao integrar todas as condições e consequência da arte, ele irá reformulá-los em sua própria apresentação. Da mesma forma que essa condição se estende a todos os fenômenos da abertura de mundo da arte, a lei estética submete sob seu critério todos os contrastes da tonalidade, estabelecendo a qualidade característica do feitiço. Evidentemente, a adjetivação “característica” do feitiço e “contínua” da concreção manifesta as condições da resistência da matéria. Na análise de uma obra, ao assinalar seu critério ordenador, sob o qual todos os seus elementos se vêem coalescidos, o que se assinala em última estância é a singularidade da estrutura que conserva o obrar. Nenhuma de suas partes sobrevive, por isso, separada de seu todo. Do mesmo modo que o fator característico implica o fator contínuo, desmembrar uma obra e subsumi-la num conceito significa a mesma divisão, o mesmo processo de abstração. Ao se dizer “obra” se diz ao mesmo tempo apresentação e contemplação, processo de corporificação e forma estruturada⁴⁰¹.

A arte parece corporificar até mesmo os fenômenos originários da forma simbólica. A espontaneidade do espírito responde na corporificação pela confecção posta em primeiro plano na arte. Mas tal confecção não se apresenta em sua forma passada. A condição contínua do processo de corporificação não o permite. Ela não se coloca enquanto confeccionada, senão enquanto algo que permanece em obra. Nesse sentido, a obra se apresenta como a têmpera na qual sua forma se encontra em constante trabalho. O temperamento estético somente comparece a partir desse

⁴⁰⁰ “Em cada ato de fala e em cada criação artística nos encontramos uma estrutura teleológica definida. Um ator em um drama realmente ‘atua’ seu papel. Cada enunciação individual é parte de um todo estrutural coerente. O tom e o ritmo de suas palavras, a modulação de sua voz, as expressões de sua face, e a postura de seu corpo, tudo tende a um mesmo fim – a corporificação do caráter humano. Tudo isso não é simples ‘expressão’; é também representação e apresentação. Nem mesmo a poesia lírica se encontra integralmente desprovida dessa tendência geral da arte. (...) Nós dificilmente poderíamos atribuir à arte lírica um caráter mais subjetivo que o de todas as outras formas de arte. A razão para isso é que ela contém o mesmo tipo de corporificação e o mesmo processo de objetificação. ‘Poesia’, escreve Mallarmé, ‘não é escrita com ideias, ela é escrita com palavras’. Ela é escrita com imagens, sons e ritmos que, assim como no caso da poesia dramática e da representação dramática, coalesce em um todo indivisível. Em todo grande poema lírico, nós encontramos uma unidade concreta e indivisível.” Ibidem, p. 142, 143.

⁴⁰¹ “Toda grande obra de arte é caracterizada por uma profunda unidade estrutural. (...) Nós não podemos integrar o todo estrutural com elementos amorfos.” Ibidem, p. 163.

labor contínuo, no qual manifesta a própria pregnância simbólica. O material que constitui cada obra resiste no interior da cada contraste no feitiço, condicionando um obrar inesgotável. A atividade é inexaurível, exigindo desempenho e interpretação a cada fruição. Por essa razão, a confecção se evidencia tanto no feitiço característico quanto da apresentação. É a confecção o elemento comum tanto dos contrastes da tonalidade quanto dos materiais da artesanaria. O obrar consiste de um fazer ininterrupto sobre a têmpera em que a forma sente a resistência do material. Ela caracteriza o horizonte que conserva os conflitos de seu mundo à medida que eles a singularizam. As formas se multiplicam nessa atividade enquanto os materiais, dispostos pela artesanaria, estão sempre em um modo de resistência. A exclusividade da têmpera estética reside na curiosa situação da forma ser golpeada e, portanto, enformada pela matéria, e não o contrário. Tal inversão vetorial entre os fúntivos da concreção não gera um mundo ao revés de outros, mas produz uma realidade inteiramente nova. O temperamento abordado no princípio de inesgotabilidade responde pela universalidade da arte porque a irreduzível singularidade de uma obra decorre da matéria encarnando em um feitiço, no qual se evidencia a forma ganhar vida somente a partir desse processo. A forma é conduzida pela matéria, instruída alentada por ela. Nesse processo, uma das propriedades da matéria ordinária, que é ser particular, torna-se formal, e da condição peculiar da obra brota a força que recusa sua diluição em um conceito. A obra passa a ser irreduzível à compreensão de uma categoria geral. Por isso, segundo se viu no princípio das formas puras, cada obra estabelece suas próprias categorias. Mas elas pouco importam por si mesmas. Seus contrastes se vêem condicionados por um princípio material. É por isso que elas somente são verificáveis no processo de corporificação. O que se rememora de uma obra é esse processo, nunca um conceito oportuno. Sem a conservação corpórea de seu estado de atividade, qualquer representação é mais forte que a arte. No processo de corporificação, mesmo leis características que se assemelham continuam irreduzíveis, enraizadas em seu princípio material.

Por essa razão, a seção áurea presente na *Escola de Atenas*, proporcionando nela plano e perspectiva de modo único, é irreduzível àquela presente em uma fuga de Bach, que compassa as porções de aproximação do ponto culminante da peça. Mas a artesanaria não poderia se limitar às modalidades e

gêneros artísticos. A matéria é singularíssima, e faz da singularidade forma sem deformá-la em uma categoria substancial. Também a seção áurea na fuga de Bach será irreduzível a uma peça de Debussy, assim como de um quadro de Rafael, a um de Mondrian. A materialidade revela a singularidade inclusive entre substâncias que a ciência normatizou. O óleo de uma tela não oferece classificação *a priori* esteticamente relevante para uma coleção de quadros. Interessa a forma característica pela qual aquele óleo se constitui em tela. Sua corporificação conduz a enformação de todas as relações que se dão, em última análise, em nome de sua resistência. As formas sensuais constituídas pela sua determinação tateiam a têmpera do limite dessa resistência. Dessa forma, Platão, na *Escola de Atenas*, ao ressaltar o plano, aponta especificamente para os limites do quadro. É a própria moldura do quadro renascentista que ele indica. Sua mão coincide com a moldura do arco que recorta ele e Aristóteles, estabelecendo uma função com a do companheiro que está longe de fazê-lo. Ela concentra em si a própria função da moldura, manifestando a virtude de apontar para todos os arcos, e, por fim, para a própria moldura. A moldura, por sua vez, compreende todas as relações do quadro, constituindo cada qual na posição que confeccionou seu enquadramento. Mas a moldura de uma tela, os seus limites, não é a invenção de uma tela entre outras. Ela se encontra entre os materiais dispostos pela artesanaria nessa modalidade artística, é só por isso pode reinventada enquanto forma pelos contrastes do feitio. Mas o limite da tela resiste, enquanto disposição material, às elaborações do quadro. Ele exige ser transsubstanciado pelas especificações ao mesmo tempo em que permanece a condição material da obra, irreduzível em sua resistência.

Evidentemente, as condições materiais da *Escola de Atenas* são muitas. Mas aquela que, transsubstanciada, contrasta com os limites da tela, é sua superfície. A superfície, nesse caso, não coincide com o plano de Platão. Platão unificou o plano à moldura quando unificou seu braço ao arco que o enquadra. Por essa razão, a superfície não é transsubstanciada em plano nessa obra. Esses caminhos não poderiam se encontrar pré-determinados. Sequer podemos antecipar de que maneira e em que medida itens como “plano” e “moldura” se tornam relevantes em uma obra. Nada determina ser necessário que se encontrem eles em algum contraste no feitio. A superfície da *Escola de Atenas*, entretanto, foi transsubstanciada

pela perspectiva, uma vez que o braço de Aristóteles, no eixo do ponto de fuga, em virtude do qual já havia unido perspectiva e centro do quadro, realiza aquilo que Platão apenas indica: Aristóteles toca na tela desde dentro. Ele toca na superfície que revela ele próprio e todo o resto não passam de campos manchados sobre ela. Mas o que cria essas manchas não poderia revelar as cores voltadas para a tela, refletidas por aqueles que passaram pela Stanza della Segnatura. A resistência persiste ainda que sua matéria se veja transubstanciada em formas sensuais. De sua resistência, a modalidade a qual pertence e renova é evidenciada pela arquitetônica, auxiliando na compreensão de outras que não dispões de sua mesma artesanaria. A artesanaria dura na apresentação que o fruidor interpreta e desempenha em cada ato de contemplação, atuando, em primeiro lugar, a resistência do material. Não apenas pela intensificação dos contrastes no feitiço, mais principalmente pelas exigências da artesanaria, por meio da qual principalmente a matéria oferece resistência, o belo na arte, já advertira Cassirer, nunca é fácil. Todavia, dessa dificuldade consiste a beleza estética, inesgotável e contentora.

Para além de Greenberg, a reversão vetorial da concreção não poderia se limitar ao seu conceito de especificidade do meio. A espontaneidade da matéria se verifica no processo de corporificação da própria forma, e, à medida que a forma é trabalhada pela matéria, vem a existir em uma encarnação artística peculiar. A arte torna “matéria prima” toda forma espiritual que seu buril alcança. Embora coincidindo com o processo de singularização, é de fato o processo de corporificação que conserva imanente o sistema categorial de uma obra, e isso de diversas formas. O tempo é materializado na arte em forma de pintura do renascimento, ou nas diversas formas de vanguarda, que carregam o tempo em consideração. Contudo, na corporificação o tempo se manifesta enquanto renovação de cada apresentação. Em vez de atenuar o interesse na obra, as reapresentações o reavivam. A resistência do material não permite que as apresentações caminhem para o acabamento de suas possibilidades. Ela promove a reversibilidade do tempo por meio do qual a obra é sempre renovada a caminho de sua própria origem. De contrapartida, em razão de não integrar a apresentação em nenhum de seus momentos constitutivos é que o mero entretenimento se esgota com facilidade. Enquanto pintura do renascimento, por sua vez, *Escola de Atenas* nunca é ultrapassada. Mesmo enquanto categoria da

história da arte, o renascimento também se vê renovado por meio de sua corporificação a cada vez nas diversas obras do período.

De qualquer forma, a renovação nunca representa uma categoria vazia no processo de corporificação. Ela também é fruto das especificações, enquanto estas continuam movidas pela energia da resistência do material. Sempre se deve indagar pelo “que”, renovado nos contrastes. Fora dessa relação não se está na abertura da arte, concentrado pelo movimento centrípeto de uma obra em particular. Sejam as circunstâncias diversas, os contextos sociais e políticos, as condições subjetivas do artista, e os materiais em sentido físico-químico disponíveis; fora da concentração frutiva não passam de mera formalidade⁴⁰². Mas, tão logo o labor estético tenha início, eles se transformam em matéria criativa a encarnar suas formas. Toda materialidade se torna ativa na arte. A arte consiste do mundo feito obra no qual as matérias colaboram na encarnação de uma forma particular. Mas o modo de agir da matéria, dessas condições e circunstâncias, desses contextos e materiais propriamente, o meio pelo qual todos eles se tornam criativos é vivenciado fenomenologicamente enquanto resistência.

De tudo que foi dito, é preciso frisar que o material disposto pela artesanaria não se encontra facilmente solícito à fruição. Parte da força da concentração frutiva está em sua dificuldade. A contemplação encontra sua autonomia ativa também em razão disso. Caso contrário, a contemplação seria redutível a outras formas de observação, o sujeito seria restituído ao papel de espectador, a apresentação voltaria a ter no público sua contraparte centrífuga, e a fruição não passaria de uma entrega. A artesanaria se vê sob as mesmas condições de adensamento de outros momentos constitutivos. O material resiste tanto no desempenho quanto da interpretação. No desempenho, ele resiste a ser reduzindo a mera técnica. Cada perícia artesanal sobre a qual repousar a habilidade desatará as tensões da intensificação. A artesanaria sempre se vê reconduzida dos automatismos para novos

⁴⁰² Evidentemente na perspectiva da arte, caso se parta de uma estética autônoma nos moldes de Cassirer. Mas as formas de outras formas simbólicas podem ser tornar relevantes para a arte em uma estética subordinada, que se transforma em disciplina exclusiva de outra área do conhecimento, seja a história, seja a linguagem, seja a psicologia. Talvez, nesse caso, a arte enquanto produto cultural não possua mais autonomia. Em outras palavras, talvez a arte deixe de ser uma forma simbólica. É justamente em resultados como esse que a filosofia das formas simbólicas argumenta a falta de sentido. “Wolfflin insiste que o historiador da arte seria incapaz de caracterizar a arte de diferentes épocas ou de diferentes artistas individuais caso não possuísse de algumas categorias fundamentais de descrição artística. Ele encontrou essas categorias estudando e analisando os diferentes modos e possibilidades de expressão artística.” CASSIRER, E. *Essay on Man*. Idem, p. 69.

pontos de resistência por meio do qual o material se estabelece. Ela necessita constituir seu material a cada vez, ou o desempenho não se encontra constituído em relação à interpretação. Na interpretação, o material da artesanaria perdura sua resistência para além de sua transubstanciação no contraste. Isso preserva sua respectiva modalidade artística, renovando e a inovando ao mesmo tempo. É nesse processo que se verifica a diferença entre as forças produtivas e conservadoras, mencionadas na conclusão de *Essay on Man*, por meio da qual a arte se constitui⁴⁰³. As descobertas que a arte possibilita não se operam sem essa dificuldade. Na contemplação e, especificamente, na criação, ela também pode dificultar a concentração; não porque ela a dissuada, mas porque suas condições podem motivar certas representações que, em nome de conservá-la, terminam por perdê-la. São representações que não partem do processo construtivo do labor, e por isso decaem em outra forma simbólica. Tal condição, todavia, pertence ao processo criativo. A resistência faz perder a confecção como recurso fundamental da descoberta que a orientava desde o princípio, no qual, a cada momento, a confecção se redescobre na perda que restitui sua prontidão. A alteração de percepção de sua trajetória – manifesta no feitio – em que a descoberta do novo aprofunda a consciência do mesmo oferece, a meu ver, uma explanação apropriada do processo de perceptualização.

3.3.7.3. A elaboração material do artista

Nesse momento se encontra ocasião para explicar porque a autonomia do criativo se realiza na obra antes de tanto no autor quanto no fruidor, conforme afirmado no capítulo da objetividade da fruição. O material resiste criativamente desde o início. É ele quem, em sua resistência, guia a mão do autor transformando-a na mão do artista. Mas aqui não há lugar para passividade. Não se deve esquecer que na forma se imprime a espontaneidade do sensível, o modo ativo da matéria. Por também participar dessa forma, o autor não pode ser simplesmente sujeito por ela. É na lida com a matéria que procura ocasião de entrar na concentração frutiva, meio pelo qual passa a ser digno do disciplado de sua condução e é

⁴⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 227.

gradativamente arrebatado pela obra que concebe. Mas concebe o artista sua obra? De acordo com o raciocínio percorrido até aqui, a obra é quem lhe confecciona internamente em seu labor. Sob essa perspectiva, a concepção não seria da obra? Caso isso se confirme, o artista nada conceberia? Já fora visto que Cassirer se opõe diametralmente à concepção da obra sem o obrar de Croce, mas isso significaria que o artista nada concebe?

Ainda que o artista conceba ao modo de Croce, somente por uma coincidência rara e arbitrária a obra se veria toda antecipada pelo seu organograma. Mesmo assim, tal coincidência não tem relevância para a arte. Pela condição da resistência do material, o artista deve ser capaz de sacrificar os melhores projetos à medida que a jactância do processo revele novos caminhos. Talvez sejam esses os sacrifícios relevantes para a arte. Todas as outras formas de sacrifícios são relativas a outras formas simbólicas, cada qual com sua respectiva dignidade segundo a função que constituiu o seu sentido. Mas os sacrifícios estéticos enraízam a intensidade que podem provocar a desorientação da suspensão de seus sentidos. Dado que a obra é quem cria o artista, perante o abandono dos projetos que inicialmente podem ter estimulado o labor, não apenas o trabalho iniciado está em risco, mas a própria existência do artista.

Nesse momento, a permanência do substrato empírico do indivíduo é pouco relevante. Se a exigência do abandono do projeto anterior ocorrer em virtude da concentração fruitiva, o mundo da arte está aberto e todo o ser do artista está em jogo, tendo em vista que somente existe enquanto elaborado por essa obra. A concentração fruitiva não promete um processo calmo e sereno. Sequer a obra estabelecida pode garanti-lo. O fruidor na entrada da concentração da obra está sujeito aos mesmos riscos. Novamente, parece oportuno evocar outra fórmula de Buber sobre a arte: “é ela quem domina; seu eu não servir corretamente ela se desestrutura ou me desestrutura⁴⁰⁴”. A equiparação entre autor e fruidor pode não ser devidamente atestada em razão da circunstância em que se encontra esse último. Ele pode se encontrar com menos recursos a sacrificar na fruição de uma obra, pela qual fortuitamente passa na galeria. Mas isso é apenas circunstancial. Dada a oportunidade da fruição, dificuldades em sua fronteira podem prolongar

⁴⁰⁴ Cf. BUBER, M. *Eu e Tu*. Trad., intr. e notas Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo, Centauro, 2001, p. 56.

profundos desconfortos decorrentes, muitas vezes, de expectativas, presunções e interferências quando não sacrificadas.

Aquele incapaz desses sacrifícios não será capaz de ver integralmente o que o material jacta no processo de criação que contribui ao resistir. Tal visão somente viceja em totalidade porque se refere, como esperado, às formas sensuais puras. Os vislumbres em sua maioria podem não ser relativos ao suposto acabamento da obra. Mas isso não é o mais relevante esteticamente. As formas vislumbradas são aquelas da integração por si mesma, não do que se integra no labor. São vislumbres da tonalidade que se encontra em jogo desde a elaboração da obra, um jogo perpetuado por ela em seu obrar, quando alcançada sua estabilidade no processo de corporificação. A tonalidade serve como guia para a mão capaz de se conduzir pelo sentido integrativo do material estético.

Não são, portanto, os projetos que interferem na obra, mas a recusa de seus sacrifícios. Pela mesma razão, os projetos não poderiam responder pelas concepções do artista. Todavia, justamente por isso, quem sabe seus sacrifícios possam. Ao ser capaz do sacrifício, o artista será elaborado pela obra que possibilitou. A obra não o concebe, mas o elabora na medida em que ele concebe sua possibilidade. Conceber essa possibilidade implica aqui confiar nela. Através do sacrifício, o artista se abre ao espaço de arte no qual também será elaborado na atividade da obra. Por essa razão, ele arrisca o seu próprio ser nessa confiança, pois o artista que a obra elaborará somente retroativamente a alcançará nesse momento de dúvidas. Vê-se, com isso, não ser somente o espaço das relações entre autor e fruidor, indivíduo e mundo, quem é trabalhado pela têmpera da obra, mas o tempo dessas relações. O espaço para o qual o artista se abre, portanto, e no qual ele corre todos os riscos, não poderia ser vazio. Ele é preenchido pela apresentação do material estético manifesto na forma de resistência.

4. Bibliografia

ANGIONI, L. *As noções aristotélicas de substância e essência*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

APEL, K-O. *Transformação da Filosofia II. O a priori da Comunidade da Comunicação*. Trad. P. A. Soethe. São Paulo: Edicoes Loyola, 2000.

BAYER, T. I. *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms. A Philosophical Commentary*. New Haven & London: Yale University, 2001.

BOCHEŃSKI, J. M. *História da Lógica Formal*. Trad. M. B. Lozano. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

BONIOLO, G. *On scientific representations*. From Kant to a new philosophy of science. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BRAGA, J.; GARCIA, R.; (Orgs.) *Antropologia da Individuação: estudos sobre o pensamento de Ernst Cassirer*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017, p. 163.

BROWN, E. L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer, pp. 9 – 26. In: *Revue Phares*. Vol. 11. Québec: Université Laval, 2011. Disponível em: < <http://revuephares.com/>>. Acessado em 08/07/2017.

BUBER, M. *Eu e Tu*. Trad., intr. e notas Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo, Centauro, 2001.

CHRISTIAENS, W. *Review Thora Hin Bayer, Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms. A Philosophical Commentary*. New Haven & London: Yale University Press, 2001, 210 pp. Disponível em: <<https://philpapers.org/rec/BAYCMO>>. Acesso em 12/03/2016.

CASSIRER, E. *Substance and function*. Trad. W. C. Swabey e M. C. Swabey. Mineola: Dover, 2003.

CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Vol III. Fenomenologia do Conhecimento. Trad. E. A. Souza. Rev. tec. F. B. Wiebeneicheler. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Vol I. A Linguagem. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2009

CASSIRER, E. *The Logic of the Cultural Sciences*. Trad. de S. G. Lofts. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

CASSIRER, E. Conferências Davosianas in HEIDEGGER, M. *Kant y el Problema de la Metafísica*. 2ª Ed. Trad. G. I. Roth e E. C. Frost. Fondo de Cultura Económica: México, 1996.

CASSIRER, E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Volume Three: The Phenomenology of Knowledge. Trad. Ralph Manheim. New Haven and London: Yale University Press, 1957.

CASSIRER, E. *The Problem of Knowledge Philosophy, Science, and History since Hegel*. Trad. W. H. Woglom e C. W. Hendel. New Haven: Yale University Press, 1950.

CASSIRER, E. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*. Vol II. Trad. V. Roces. México: Fondo De Cultura Económica, 1993.

CASSIRER, E. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York: Doubleday & Company, INC – Yale University Press, 1944.

CASSIRER, E. *Kant. Vida y Doctrina*. Trad. Wescoslado Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CASSIRER, E. *Structuralism in Modern Linguistics*. Linguistic Center of New York (1945), pp. 99 - 120. <i>WORD</i>, 1:2, 99-120, DOI: 10.1080/00437956.1945.11659249. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00437956.1945.11659249>>. Acessado em 02/04/2016.

CASSIRER, E. *Ensaio Sobre o Homem*. Trad. T. R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASSIRER, E. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. C. Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

CASSIRER, E. *Symbol, Myth, and Culture*. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935 – 1945. Ed. D. P. Verene. New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 191.

CASSIRER, E. *Aufsätze u. kleine Schriften [1922-1926]* (Gesammelte Werke, Bd. 16). Texto e notas editadas por Julia Clemens. Hamburger: Birgit Recki, 2003, p. 78.

CASSIRER, E. *Écrits sur l'Art*. Trad. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro e J. Gaubert. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1995.

CASSIRER, C. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol II. O Pensamento Mítico. Trad. C. Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASSIRER, C. *The Warburg years (1919–1933): essays on language, art, myth, and technology*. Trad. S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

CASSIRER, C. *Symbol, Technik, Sprache*. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1985.

CASSIRER, E. *La ciencias de la cultura*. Trad. W. Roces. 3ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

CASSIRER, C. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsburg e M. Schnaiderman. 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen: Erster Teil: Die Sprache*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.

CASSIRER, E. *A Filosofia do Iluminismo*. Trad. A. Cabral. Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 1994.

CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. Tr. R. Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CORRY, L. La teoría de las proporciones de Eudoxio interpretada por Dedekind, pp. 1 – 24. In: *Mathesis*, vol 10, 1994. Disponível em: <<http://biblat.unam.mx/es/revista/mathesis/5>>. Acesso em 14/11/2015.

CURD, P. *The Legacy of Parmenides. Eleatic Monism and Later Presocratic Thought*. Las Vegas: Parmenides Publishing, 1998.

DESSOIR, M. (Ed.) *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Verlag Von Ferdinand Enke, 1927.

EARLS, I. *Artists of the Renaissance*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004.

FERRARI, M.; STAMATESCU, I.-O. (eds) *Symbol and Physical Knowledge*. New York: Springer-Verlag, 2002.

FIGUEIREDO, V. A. Kant e a arte contemporânea. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 25-43. Disponível em:

<<http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/720>>. Acessado em 09/12/2016.

FREMONT, C. *L'être et la relation*. Paris: Vrin, 1981

GARCIA, R. R. *Genealogia da Crítica da Cultura*. Novas Edições Acadêmicas: Saarbrücken, 2014.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Trad. s/n. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIVONE, S. *Historia de la Estética*. Trad. M. G. Lozano. 2ª. Ed. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

GREENBERG, C. *Arte y cultura*. Tr. J. G. Beramendi. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2002.

HAACK, S. *Filosofia das lógicas*. Trad. C. A Mortari e L. H. A. Dutra. São Paulo: Unesp, 2002.

HABERMAS, J. *Verdade e Justificação*. Ensaios Filosóficos. Trad. M. C. Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HAMBURG, C. H. *Symbol and Reality. Studies in the philosophy of Ernst Cassirer*. Netherlands: Martinus Nijhoff. The Hague, 1956.

HEIDEGGER, M. *Kant y el problema de la metafísica*. Trad. De G. I. Roth. 2ª Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

HERÁCLITO, Fragmentos. Origem do Pensamento. Edição bilíngüe com tradução, introdução e notas de E. C. Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

JAKOBSON, R. *Arte verbal, signo verbal, tempo verbal*. Trad. M. Mansour. México: FCE, 1992.

JIMENEZ, M. *O que é estética*. Tr. F. M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

KROIS, J. M et alli (Ed.) *Embodiment in Cognition and Culture*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

KANT, I. *Crítica Da Razão Pura*. 5ª ed. Trad. Tradução de M. P. Santos e A. F. Morujão. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2001.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KOHNKE, K. C. *Surgimiento y auge del neokantismo*. Trad. J. A. A. Quiroz. México: FCE / UAM, 2011.

LEVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. Trad. C. S. Katz e E. Pires. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LOFTS, S. G. *Ernst Cassirer. A "Repetition" of Modernity*. Albany: State University of New York Press, 2000.

MELO, R, F. Conexões entre filosofia e ciências no séc. XIX: um estudo sobre o desenvolvimento das ciências naturais e suas reverberações na filosofia alemã deste período in *Revista Em Construção: arquivos de epistemologia histórica e estudos de ciências*. Ano 1 n. 1 pags. 25 – 50 (2017). Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/emconstrucao/article/view/28123>>. Acessado em 03/03/2017.

MONTEIRO, M. R. (ed.) *Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary*. London: Taylor & Francis Group, 2017.

MORMANN, T.; KATZ, M. G. Infinitesimals as an Issue of Neo-Kantian Philosophy of Science pp. 1 – 51 in *HOPOS*. The Journal of the International Society for the History of Philosophy of Science. Volume 3, Number 2, Fall 2013. Chicago: The University of Chicago Press. Disponível em: <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/671348>>. Acessado em 23/12/2014.

MÖCKEL, C. 'Philosophie der Symbolischen Strukturen'? Zu einigen Parallelen bei Ernst Cassirer und Claude Lévi-Strauss in *Logos and Episteme* 4 (2):245-267 (2013). Disponível em: <<https://philpapers.org/rec/MCKPDS>>. Acessado em 18/10/2015.

MORRIS, C. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. Trad. António Fidalgo. Covilhã: Universidade da Beira Interior, s/d.

NADAU, R. *Cassirer et le programme d'une épistémologie comparée: trois critiques*. 1990. Site web du département de philosophie de l'UQÀM. Disponível em: <<https://unites.uqam.ca/philo/profs/nadeau/>>. Acessado em 21/01/2017.

NAGEL, E.; COHEN, M. R. *An introduction to logic*. 2ª Ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1993.

ORAYEN, R.; MORETTI, A. (Eds.) *Filosofía de la lógica*. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

PANOFSKY, E. *Renacimiento e renacimientos em la arte occidental*. Trad. V. L. Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

PETRILLI, S. *Sign Studies and Semioethics*. Communication, Translation and Values. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, Inc, 2014

PLAZAOLA, J. *Introducción a la Estética*. Historia, Teoría, Textos. 4ª Ed. Serie Filosofía, vol. 19. Bilbao: Publicações da Universidade de Deusto, 2007.

POIRIER, N. Le problème de l'être et la question de l'homme. Sur la polémique Cassirer – Heidegger in *Le Philosophoie*, 1999/3 (n° 9), pp. 1 – 26, *Revue précédemment éditée par les Éditions Association Le Lisible et l'Illisible* (jusqu'au numéro 37). Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoie-1999-3.htm>>. Acessado em 17/08/2017,

PORFÍRIO, *Isagoge*. Trad. B. S. Santos. São Paulo: Attar, 2002.

PORTA, M. A. G. *Estudos neokantianos*. São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

PORTA, M. A. G. *A filosofia a partir de seus problemas*. 3ª Ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2007.

REALE, G. *História da filosofia antiga*. Vol. 5. 3ª Ed. Trad. H. C. L. Vaz e M. Perine. São Paulo: Loyola, 2005.

REALE, G. *História da filosofia antiga*. Vol. 2. 2ª Ed. Trad. H. C. L. Vaz e M. Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

ROBERTS, L. N. *Art as icon; an interpretation of C. W. Morris*, pp. 75 – 82 in *Tulane Studies in Philosophy*, vol IV. *Studies in American Philosophy*. New Orleans: The Tulane University, 1955.

SCHILPP, P. A. *The Philosophy of Ernst Cassirer*. The Library of Living Philosophers. Volume VI. Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1949.

SKIDELSKY, E. *Ernst Cassirer. The Last Philosopher of Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2008.

SOARES, C. D. R. Arthur Danto e Gianni Vattimo: Fim da Arte, Mass Media e Estetização. *Kínesis*, Vol. V, n° 09, Julho 2013, p. 36-46. Disponível em: <<http://www.bjis.unesp.br/revistas/index.php/kinesis/article/view/4497>>. Acessado em 03/01/2017.

TOLLE, O. Perfeição e beleza como atributos da sabedoria universal. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 1-11. Disponível em: < <http://www.revistaviso.com.br/>>. Acessado em 24/07/2017

, pp. 47, 150 e ss. DURÃO, M. J. Considerations on colour techniques in Italian Renaissance painting in

TYMOCZKO, D. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2011.

WILLIAMS, R. *Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy*. New York: Cambridge University Press, 2017.