

ARTE E EXISTÊNCIA: REFLEXÃO SOBRE O CONTEÚDO DA ARTE

[ART AND EXISTENCE: REFLECTIONS ON THE CONTENT OF THE ART]

*Miguel Antonio do Nascimento **

RESUMO: O presente artigo consiste em tentativa de aprofundar a compreensão filosófica do conteúdo da arte e de sua relação com o homem e natureza. Busca-se evidenciar que na história da filosofia vários filósofos se empenharam em mostrar como o conteúdo da arte exprime significado filosófico. Admite-se que isto se deve ao fato de que o conteúdo da arte não se desvincula da experiência de viver. Mas quando se tem de justificar o que há de comum à arte e à existência do homem e das coisas, surge a dificuldade típica que é não se poder dizer com facilidade o que é verdadeiro e o que é falso na arte e no que denominamos natureza e existência. Para tratar desta dificuldade, o assunto é desenvolvido aqui com base em leitura de textos sobre a questão da arte e da estética. E são destacados alguns pensadores que já se ocuparam com assunto em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Existência. Verdade.

ABSTRACT: The article is to attempt to deepen the philosophical understanding of the content of art and its relationship with man and nature. Seeks to show that in the history of philosophy many philosophers have attempted to show how art content expressed philosophical meaning. It is assumed that this is due to the fact that the content of the art does not relieve the experience of living. But when it has to justify what is common to art and man's existence and the things, there is the typical difficulty of not being able to easily tell what is true and what is false in art and in what we call nature and existence. To address this difficulty, it is developed here, based on reading texts about art and aesthetics. And some highlighted thinkers who already have dealt with the subject matter.

KEYWORDS: Art. Existence. Truth.

1

Tento desenvolver e aprofundar aqui o assunto da arte como um dos temas que temos sempre de tratar sem esgotá-lo. É de sua natureza não se deixar esgotar nem se bastar em aprofundamento, a ponto de se ter de abordá-lo sempre uma vez mais. O que está sendo

* *Doutor em Filosofia. Professor do Departamento de Filosofia da UFPB, membro permanente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação Integrado em Filosofia - Doutorado - PPGIF, pela UFPB-UFPE-UFRN. m@ilto: migueln.ufpb@gmail.com*

posto em debate é, mais precisamente, o conteúdo da arte. Na discussão sobre arte, diretamente ou indiretamente, claramente ou de modo só subentendido, dois aspectos estão sempre presentes, isto é, são determinantes: a dificuldade de se definir o que é verdadeiro e falso na arte e, de outra parte também, o ter de admitir que o conteúdo da arte depende da experiência de viver do homem como sua explicação. Em razão da dificuldade referida e da interdependência do próprio viver humano, o saber próprio à arte ganha cunho de questão. Nessa condição mostra sua interseção e sintonia com a natureza do conhecimento filosófico e permite ser tratada pela filosofia.

O que interessa no tema da arte é o aspecto paradoxal da relação entre a aparência da obra produzida e a verdade que ela porta. Assim é que nos serve para exemplo disso relacioná-lo ao que Aristóteles já havia dito nessa perspectiva. Numa ocasião em que precisa explicar os diferentes modos de capacidade de conhecer, refere-se à arte como um saber que implica “técnica” (*techne*) (Cf. ARISTÓTELES [1140a1-1140 a16], 2011, p. 288-289); refere-se ao saber próprio à arte como sendo a efetivação de algo que se dá enquanto “habilitação no produzir” – é um saber fazer o que vem a ser feito. Nesse contexto, a habilidade nisso concerne ao que leva a técnica a ser meio de se vir a produzir o que resulta feito. Também nas “ações praticadas” é a habilidade que leva o “agir” a (saber) fazer o que resulta feito enquanto ação. Assim a habilidade racional implica um saber fazer e vice-versa. Apesar disso, na coisa feita no sentido de produzida, a exemplo de uma obra, permanecem como “coisas distintas ação e produção” e, é assim no sentido de que a origem do que é produzido, a exemplo de uma obra feita, reside no “produtor” - em quem faz a coisa que faz; não na coisa já produzida. Enfim, o fazer, que se dá nas ações praticadas se diferencia do fazer, que se dá no produzir uma obra.

A partir dessa instrução é preciso depreender, na diferenciação entre o fazer do “agir” e o do “produzir”, o elemento fundamental do conteúdo da arte. Embora se mostre como questão, é deixado transparecer por Aristóteles: “Toda técnica diz respeito ao vir a ser” – diz respeito ao poder criar do nada; diz respeito ao “como se engendra algo que pode ser e não ser” – diz respeito ao poder criar o que ainda não está admitido. Resultado: Efetivamente no que concerne à arte, a “técnica” vira certa técnica-arte do produzir a obra artística; vira a dinâmica do criar – anula-se como alvo no que continua como instrumento. Em outros termos, o que é feito (produto) através da arte é algo não

já dado, ou seja, aí sua verdade não reside na obra feita e sim no produzi-la pelo seu autor; no caso precisa ser tomada como o não-verdadeiro – como mentira. O termo mentira significa aqui: o que é deixado ocultado, isto é, não deixado ganhar aparência; o mantido escondido de legalização.

Como sequência ao que foi informado é útil destacar uma relação possível entre criação, como resultante do saber “fazer” e como sendo oriunda de seu “autor”, em vez de ser resultante de obra produzida. A utilidade disso consiste em subjacente demanda natural por uma forma de conhecimento relativo à “habilitação” racional que exprime verdade somente a partir do pensar, isto é, do conceber do autor ou artista, como se ele atuasse como filósofo. Também indica que este conhecimento reside na experiência de viver daquele – o próprio artista – que o possui. Mas num terceiro aspecto, o caráter de racional na “habilitação” consiste em levar a que se conheça o que corresponde bem a este viver, que é origem. Isso deixa acontecer divisão no saber: (a) a “habilitação” de produzir como criar alcança verdade no arraigar-se nesta origem que é o viver; já (b) o caráter de racional na “habilitação” é poder alcançar o grau de universal mais elevado e nisso corresponder melhor, como verdade, a esta origem. Esta fórmula se conservou como conhecimento verdadeiro. Bem mais tarde, quando se fala em estética moderna e teoria da arte, para se definir beleza e produção de obras de arte, é ainda por causa deste mesmo fato.

Mas não atingimos o conteúdo da arte através da obra na aparência; tentamos em vão compreender o conteúdo da arte pelo que ela é enquanto obra. Então precisa ser outro o modo como vamos perceber qual forma de saber exprime verdade e define conteúdo na arte. Consiste em tornar presente a experiência de viver. Enquanto conhecimento próprio ao criar, tal saber não deve, por isso, se reduzir ao saber prático; antes também subjaz no motivo de metafísico e teórico. Mesmo no que nos informa Aristóteles sobre algumas das artes, por exemplo, a poesia, a tragédia, a epopeia, isso se dá do mesmo modo: através das artes é apresentada a experiência de viver e não alguma coisa é aí copiada; “na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente” (ARISTÓTELES [1447a20], 1993, p. 17). De certo que, com isso, Aristóteles informa que arte é imitação. Mas então imitação não é a rigor algum modo de representar; é antes o como o homem faz o que já sempre faz; nisso é que o imitar ocorre; imitam-se

“caracteres, afetos e ações” (*Id* [1447b25], *ib*, p. 19).

A informação leva a que se perceba, enfim, que sob o significado de ‘imitação’, de fazer e de criação há algo mais complexo do que apenas o definido e dado a conhecer por Aristóteles. Devemos interpretar o que ele nos informa assim: os elementos constitutivos da obra produzida em cada tipo de obra portam o conteúdo do viver guardando-o como verdade da obra. Precisamos prosseguir mantendo esta complexidade como o elemento mais fundamental na reflexão sobre o conteúdo da arte.

Tendo sido discípulo de Platão, Aristóteles está na condição de manter em sua concepção de arte o contexto em que a noção de imitação (*mimesis*) se encontra. Deste modo, ainda que o significado de imitação leve ao aprender técnico, a exemplo de se aprender a tocar um instrumento repetindo o próprio fazer – enquanto o “tocar” – ainda assim, o que determina conteúdo da arte nisso não consiste na técnica; consiste no que aí dá prazer e fruição. Importa destacar a diferença entre o fazer técnico e a fruição enquanto o completo disso, porque nela está a complexidade do que não se reduz ao fazer como feito produto na obra, mas no que permanece aí como sua verdade – é o conteúdo da arte na obra. Por isso foi percebido que se reside no apazível, não se reduz, entretanto ao mero prazer. Razão porque é com o contexto desta condição do imitar que Platão se ocupou: ocupou-se de explicar que a beleza inerente às obras consiste é na exata relação quantidade e qualidade com a coisa imitada e não no prazer (Cf. PLATÃO [667d])¹. Notou, assim, que não podia deixar de estabelecer a diferença entre as duas coisas: o prazer de imitar e o prazer com imitar – o comprazer do poder de imitação. Por isso percebe que é preciso vê-lo desde muito cedo na índole da pessoa e a indicar que é o verdadeiro meio por que deve ser associado à educação. Não cabe deixar de considerá-lo como elemento imprescindível ao instante em que cada um de nós decide pelo que no fazer o desejo clama; pois não deve resultar em algo que seja contra ele ou o destrua. E isso não vai ser alcançado nem por acaso nem pela natureza simplesmente, mas pelo conhecimento enquanto o saber diferenciar entre o ato que, ao encontro do desejo, tanto pode se tornar a via como o desvio do bem que está a buscar; tanto torna o indivíduo ganancioso como impassível à emoção: se alguém se entrega a todos os prazeres, torna-se “concupiscente”, mas também se evita todos eles, não se torna, porém, verdadeiro e bom e sim “insensível” (Cf. ARISTÓTELES [1104b], 1992, p. 37).

Há nisso a pergunta, mesmo que só implícita e estranha: o que resulta como sendo o que não é nem uma coisa nem a outra? O que se deixa resultar como o que não deve ser de um modo nem do outro – nem o “cobiçoso” nem o “insensível”? Pois, isto é o que se quer dizer pelo que compraz na imitação, mas no fundo não se dá a conhecer senão como o corresponder ao desejo através do perfazer na criação. Ou seja, uma vez que pode se dar como perfeição, pode ser identificado como “exata relação quantidade e qualidade com a coisa imitada” e, sob este significado ser denominado, por Platão, “beleza”. Mas para ele é porque o que é assim é a “verdade”².

Se for assim mesmo aquilo que compraz na imitação, então é sempre algo que não é alcançado diretamente. Por isso pôde se deixar constatar já como a “justa medida”, embora, se for tomado não já e diretamente sob a racionalização aplicável no saber prático, precisava ser considerado como algo ainda mais enigmático e paradoxal do que aquilo que exprime a lógica do “meio termo”. Justamente neste ponto de vizinhança é que se trata da arte, mas isto quer dizer também: trata-se de um saber. No entanto, mesmo quando pesamos mais sua natureza de realização na importância de ser aplicável através do saber prático, o que é saber no saber prático é o elemento enigmático constitutivo de teórico também, próprio ao conhecimento relativo ao ter de pensar que é próprio ao homem. Em outros termos, ainda que seja suficiente o saber prático mostrar o tornado pleno no próprio aprender – no sentido aristotélico de que um exímio tocador de flauta é seu aprendizado e treinamento disso -, ainda assim, importa mais é o subentendido aí; aquilo que não se transforma na forma que recebe.

Esta peculiaridade de paradoxo e de enigma concerne não só ao teórico na filosofia outrora como metafísica e ao teórico na metafísica moderna como ciência; concerne também ao criar poético no belo da arte. Trata-se daquilo que antecede e sustenta a condição de o pensar mesmo poder ocorrer. Por isso ocorre também quando Platão firma a dependência que teríamos de ter do conhecimento como algo necessário para alcançarmos a verdade na beleza no produzir música ou canto ou dança ou pintura e todo tipo de arte. O que não é dito aí, mas é subentendido e preconcebido é que é assim porque é, enfim, um saber que diz respeito à experiência de viver do homem. Neste ponto é significativo que isto seja identificado no pensamento de Platão, porque neste caso ele se dá de forma polarizada: prioridade como formação educativa

enquanto necessidade e defesa intrínsecas à política de estabelecimento e viabilidade do estado; mas também prioridade como necessidade de que a verdade se sobreponha à “mentira” no pensamento e a justiça sobre a injustiça na deliberação e o belo sobre o feio nas artes. Isso demanda o homem se estabelecer em sua dependência do conhecimento, no sentido de que este lhe faculte a possibilidade de alcançar a verdade delimitada pelo horizonte concernente à relação que sua alma mantém com a instância dos deuses. Inclui ainda, porém, que o homem não deve se iludir e achar que conseguiria isso com formas de conhecimento em que se compreende tudo a partir e diretamente dos deuses. Antes é necessário o homem abdicar de já compreender tudo e, em substituição, guiar-se firmado no conhecimento inteligível. Para ilustrar o que Platão quer dizer com isto, cito esta declaração sua:

O que sei é que nenhum animal nasce com todo o saber que deverá ter quando tiver atingido seu desenvolvimento pleno; no tempo em que não adquiriu ainda o saber que lhe é devido encontra-se em estado de loucura, emite gritos sem regra alguma e, logo que é capaz de se movimentar, põe-se a saltar de forma desordenada. Lembremos de ter dito que aí tem origem a música e a ginástica” (PLATÃO [668a])³.

Significativo aqui é dividir o saber em duas valências e uma delas subordinar a outra. Primeiramente aparenta haver uma única via do saber do qual dispomos só na maturidade racional correspondente; antes disso o saber se funde com o agir impelido pela vontade natural. Em segundo lugar, este estágio primeiro e ininteligível não desaparece quando o homem atinge o estágio da maturidade racional e sim permanece como experiência de engano, falsificação e “mentira” – relativamente à experiência do saber inteligível. Seria preciso, pois ultrapassá-lo para o homem se tornar capaz, inclusive, de merecer, caso obedeça a isso, alcançar também, mas por consequência, a instância divina.

Visto de outro ângulo, porém, pode-se dizer que não são duas coisas, mas uma só; apenas se encontra conformada ao que se prioriza nela própria e feito prevalecer como “verdade”. É assim que verdade aparenta depender de duas valências; mas só aparenta isso. Este fato faz aparecer um impasse favorável à compreensão do conteúdo da arte: se a verdade consiste é em única valência e não em duas, então seu conteúdo deve incluir aquela “origem da música e da ginástica”, de que fala Platão. Apesar disso prevaleceu priorizada a valência

dupla que demanda episteme como orientação na busca da “verdade” na arte. Predominou a dependência do conhecimento para ser meio de se conseguir a definição do conteúdo da “verdade”, que a rigor precisaria concernir também à instância divina. Mas era preciso perceber que se isso pode ser assim é porque antes há já o poder de ambivalência na verdade que faz com que se diga verdadeiro na arte e em outras formas de conhecimento, a exemplo da ciência.

Bem entendido, a verdade detém a condição ambígua de valer como mentira, quando mentira é modo de ser do conhecimento na arte enquanto criação. Neste caso, mentira consiste em não ser o que aparenta – o não legitimado e não reconhecido. Nesta condição pode ser confundida com falsificação e “verdade” passa a ser seu contrário. Na arte, como isto não é esclarecido por si só, permanece na necessidade de ser explicado. A explicação dada por Platão indica que caso não se recorra à dependência e exigência do conhecimento como alcance da “verdade”, correr-se o risco sempre de assegurar o belo na “mentira”, o que seria perigo e prejuízo para a formação educativa do homem e para a estabilização do viver político. Razão porque escutamos Platão dizer que é necessário reconhecer a “verdade” em toda e qualquer forma de arte; seria preciso assegurá-la na exclusividade do conhecimento enquanto seu reconhecimento. Para ilustrar isso cito esta passagem da obra *A república* [383b]⁴, em que ele está a justificar que devemos considerar importantes em Homero – digamos aqui, no conteúdo da arte - somente algumas coisas, mas outras, não; de igual modo faz também referência a uma obra de Ésquilo, indicando que deveríamos observar a mesma coisa. Trata-se de uma passagem em que Tétis relata como Apolo, no que cantava em suas núpcias, exaltou sua felicidade de mãe e prometeu para seus filhos vida longa e isenta de doenças:

- Anunciou-me um destino querido dos deuses,

E entoou à minha felicidade um hino que me encheu de alegria.

Eu jamais ia crer que a mentira pudesse provir daquela boca sagrada, fonte de tantos oráculos.

O deus cantor e conviva em meu festim,

O deus que me proferiu tanta felicidade, este mesmo deus é o assassino

De meu filho...

Certamente deve-se ter em conta que o contexto da interlocução concerne

à formação educativa do jovem ou de quem não é capaz de identificar o que é verdadeiro no alegórico e na fábula. Mas, depois de feita a ressalva entende-se que o objetivo perseguido e de modo essencial consiste nisto: levar-nos ao conhecimento que é capaz de nos fazer compreender a “verdade” de tudo e, na mesma frequência, então, fazer compreender o que é dito em poesia. Ou seja, a explicação disso teria de ocorrer concomitantemente com a explicação do próprio conhecimento⁵.

No fundo impõe-se, antes de tudo, não se poder negar a verdade na arte. É que nisso consiste a condição de criar enquanto seu modo genuíno de ser, mas residem aí também as tentativas de se estabelecer teorias deste conhecimento sobre o belo e a definição de estética. Predominou, porém a segunda coisa como exigência, quando devia prevalecer a primeira e enquanto o elemento complexo do conteúdo da verdade.

Trata-se do todo da existência que o homem pensa como mundo, desde que ele se entende como gente. Aí, porém é o pensar que é determinante e não o todo das coisas existentes. Mas, por se tratar de um todo em que não se consegue identificar limites ou fronteiras, entende-se então que este todo é o mesmo a partir do qual o homem estabelece a forma de seu viver; um todo arranjado - isto é, pensado - como mundo para o pensar dar sentido ao que quer que seja. Este fato é o mais relevante no assunto em debate. Significa que o conteúdo da arte tem sua origem no mesmo tipo de coisas, com que o homem estabelece seu viver. E por ser assim, o conteúdo da arte pode atingir o que quer que se deixe vir a ser, mas sua verdade não é definida pelo objeto material da obra de arte feita. As duas coisas são o que conta: atingir o que ainda não deveio e a origem de sua verdade ser o viver de quem o fez ser – obra; conta, pois também somente sob a exclusividade de um modo de ser peculiar, que é a criação; nele, o conteúdo da verdade não pode ser outro que o da verdade de tudo o mais, concernente ao todo pensado como o vindo a ser inerente às coisas, mas sua forma é a mentira. Deve ser isso o que a noção de ‘imitação’ deixa fazer valer.

Requer, portanto considerar Aristóteles dizer: “O imitar é congênito no homem ... e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES [1448b5], 1993, p. 27). À proporção que aprofundamos a aprovação desta instrução tendemos a ultrapassá-la no que se refere à relação de conformidade entre o conteúdo de fruição e o da “verdade”. Na imitação, o homem exprime

simplesmente seu viver. A partir desse fato pode ele observar – pensar o próprio significado disso. O saber da arte é um modo de exprimir também isso enquanto espontânea confirmação de se poder existir. Se o saber filosófico, ao realizar isso tomou a direção facultada por uma epistemologia metafísica, ainda resta então outra via, a da noção de criação, em que o conteúdo da verdade não só não proíbe a mentira, como a designa sua natureza genuína. Quando relacionamos “criação” com o autor de determinada obra, o significado de criar e de criador passa a exprimir o elemento do saber concernente à arte; ele indica o que é verdade na arte, que precisa ser definida como seu conteúdo. Nessa perspectiva alcança-se a compreensão de não se poder negar a verdade que parece “mentira”. No caso, a noção de criação tende a exprimir mais do que só a conformação da fruição à “verdade”, segundo o saber prático ou metafísico. A natureza da criação por ser assim distingue-se e se dá à definição, mas é por poder permanecer desde sempre na persistência do vigor de ser sua origem unicamente, porque conta com a mentira para exprimir a verdade: a origem. O aspecto paradoxal disso perturba só enquanto é o distanciamento entre a dimensão de origem e a de verdadeiro que o conhecimento requer para identificar a “verdade”; diz respeito, porém, a teorização e conhecimento da “verdade”, isto é, da maturidade racional para se alcançar o próprio conteúdo da verdade que a criação atinge, porém diretamente através da mentira. Esta argumentação objetiva explicar a passagem citada acima em que Platão declara que o homem, antes da maturidade racional para o conhecimento da “verdade”, encontra-se na condição de trocar a “verdade” pela “mentira”; nesse estado é que determinadas formas de arte têm sua origem: nisso, o homem é sua própria “loucura”.

Quando se torna possível criticar a compreensão da verdade como adequação, como o faz Nietzsche no início da contemporaneidade, muda também o sentido de criação⁶. Nietzsche se equilibra no poder criticar o significado dado à arte em toda a história do pensamento. Com isso mostra que fundamental no conteúdo da arte é não condicionar o existir a um valor preestabelecido. “Condicionar” se iguala aqui à “adequação à verdade” que, a partir disso resulta em valor para “conservação”: Não se conseguiria encontrar a partir daí a verdade para belo e feio – “Não existe o belo assim como não existe nem o bom nem o verdadeiro” (Cf. NIETZSCHE [KSA 12], 1988, p. 554) A necessidade de criticar é a mesma de abrir espaço para algo de cunho incondicional para dizer o viver⁷.

Dito assim, de modo muito crítico, isso deixa parecer que pode ser efetivado como resolução de cunho imanente relativamente à aparência e já compreensível enquanto além do conhecimento metafísico. Mas de todo modo está a ser dito pelo que vale como reflexão filosófica. Neste sentido, criticar a arte ou a filosofia não consegue ser a extinção do vínculo entre ambas.

2

Logo que se considera a existência de interligação entre o conteúdo da filosofia e o da arte, o vínculo como tal entre arte e filosofia está sendo já admitido; não é este vínculo, pois, o que precisaria ainda ser posto em questão. Aqui é oportuno fazer referência à compreensão que se pode obter a partir da reflexão de Platão⁸; mais exatamente no que ele se refere à poesia, considerando que só atinge sua função quando nos levar ao saber mais fundamental que é o de “nos tornarmos bons ou maus”.

Requer ser pensado isto: a verdade no saber da arte não indica que somos, desde sempre e por natureza, bons ou maus, e sim que nos tornamos bons ou maus. Pois é nesse ponto em que se tornou factível adequar o conteúdo de arte e de criação a se poder igualmente como bem universal, mediante o saber prático racional. Esse entendimento é que requer ser destacado e aprofundado: é o conteúdo da indagação – o que é isto, ser bom ou mau e, para que ser isto. O saber destinado a isso diz respeito à filosofia.

Quando já se tem em vista, pois não mais pôr em questão o fato de que há um vínculo entre os dois domínios de saber – a arte e a filosofia –, passa a se tornar questão, porém, o como se tem de lidar com o conhecimento filosófico para se tratar do conteúdo da arte; e como se tem de experienciar a arte para reconhecer nela a prática do pensar. Reside por trás disso um apelo tácito sob o modo de sedução espontânea para que isso dê forma à experiência de viver.

Entende-se, então, que venha a aparecer na modernidade, no modo de necessidade, uma disciplina filosófica para corresponder ao vínculo entre um domínio de saber e o outro. Faz sentido, pois, que o termo “estética” busque preencher esta função, então relativa ao conhecimento da arte. Deve-se admitir aqui que a estética, desde sua origem, pretenda ter por função corresponder, portanto, ao conteúdo filosófico presente na arte. No entanto, deve-se notar que

não se costuma contar com este conteúdo do saber filosófico já definido e desvinculado do formato de algo problemático. Ao contrário, é preciso perguntar sempre o que é filosofia, a ponto de se poder identificá-la também na arte. E deve-se indagar, por fim, o que vem a ser a arte, propriamente, quando tomada em conexão com tal conteúdo da filosofia. Para falar de outro modo, há no tema da arte uma cobrança subentendida em que se indaga: tem a estética, como disciplina da filosofia, correspondido ao caráter de filosófico no conteúdo da arte? Não se deve estranhar se a resposta for negativa, uma vez que o saber filosófico tem o formato de problema e não de solução. Mas não significa que não devesse haver tal correspondência, já que a função da estética seria justamente só o assegurar isto; apenas não foi bem favorecido o vínculo.

Não é por incapacidade que a estética não consegue exercer essa função: é porque o conhecimento filosófico tem sua natureza afeita ao acontecer da realidade que gera a forma de seu todo; experiência e vivência obedecem a este acontecer e a toda esfera correspondente. A racionalidade conta aí é com intuição em vez de comprovação. Neste caso, embora o termo “estética” possa ser empregado em muitos sentidos, interessa aqui, porém o seu sentido filosófico. O que se deve entender por isto, uma vez que mesmo este sentido filosófico não possui entendimento unânime nem definição única?

A instrução acadêmica nos leva a admitir que a noção de estética como estética é formada a partir do século XVIII. As informações sobre este fato se dispõem no sentido de que a criação desse termo se deu por volta de 1750 e é atribuída a Baumgarten⁹. O vínculo entre o belo na arte e a sensibilidade apontam para o termo *estética* – relacionado ao termo grego *aesthesis*, que diz respeito a conhecimento sensorial: concerne à percepção no saber de experiência; concerne ao saber de experiência sensível, mas no que tem como fim o belo. No entanto considera-se a partir daí o nascimento terminológico da estética como ciência da arte. Poderia ter acontecido, porém, que aí tivesse sido dado prioridade e privilégio ao enigma do belo como fim. Com isso seria mais suscetível de se dispor à inclinação e a mais necessidade de buscar o conhecimento filosófico para compreender o significado de beleza.

Baumgarten não tinha provavelmente por motivação fazer coincidir a designação do conteúdo de beleza na arte com a designação de realidade estabelecida pelo saber filosófico; decidiu estabelecer o conhecer em dois níveis: um nível denominado inferior – de uma compreensão das coisas mediante um

ajustamento imediato entre elas, mas impreciso e confuso; seria justo este o nível do conhecimento estético. Um segundo nível seria denominado de superior; é relativo ao entendimento racional, e se caracteriza por ser um saber mediante o qual se demonstra o que uma coisa é:

As faculdades inferiores mais importantes, e as que são tais por natureza, são exigidas naqueles que têm a intenção de pensar de modo belo. Elas de fato podem coexistir com as superiores, que por natureza são mais importantes, mas, sobretudo são indispensáveis a estas como condição sine qua non. (BAUMGARTEN, 1993, § 41, p.107).

Depois de se levar em conta esses dois níveis, precisa-se considerar que eles se interdependem. É daí que vem o fato de a estética ter de implicar sempre a ciência, ainda quando se trate de “estética artística”. Quer-se que a estética e o talento estético digam respeito a um conhecimento geral; o talento artístico-estético é apenas incluído nessa ciência estética. Baumgarten afirma que a estética é uma ciência e “ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, § 1, p. 95). Mas nisso, a estética teria de visar à “perfeição” desse conhecimento sensorial; e é esta “perfeição” que quer atingir a conotação da “beleza” (Cf. BAUMGARTEN, 1993, § 14, p. 99). Importa já de partida perceber nisso a estabelecida associação de “perfeição” a “poético”: o poético estaria na condição, não importa a circunstância, de assegurar mais de universal do que o conseguiriam o lógico, o objetivo e o científico. Ou seja, uma coisa é recorrer à redução ao restrito e abstrato para maximizar neutralidade enquanto universalidade e, por fim alcançar clareza, isto é compreensão; outra coisa é recorrer - mas ainda para alcançar esta mesma coisa - recorrer a representações “inferiores”, no sentido de mescladas entre fantasia e realidade, real e fantasioso, não reduzido à demonstrabilidade. Trata-se do campo de indistinção, portanto, da instância do “confuso”; mas não que isto seja algo que esteja fora ou ausente do que resultou demonstrado e válido – compreendido universalmente. Portanto é importante aqui destacar isto: o “inferior”, isto é, o “confuso” coexiste com o “superior”, isto é, o “claro”. Nesta razão, “representação confusa” não quer dizer algo falso e sim amplo, diversificado e todo, assim, “perfeito”. Nessa condição é que designa beleza e campo do poético.

Deve-se notar, porém, que Baumgarten queria tratar do mesmo e único problema do belo como tal. Queria caracterizar a discussão da arte vinculada à *poética* e a pensadores que antecederam à modernidade, a exemplo de Platão e

Aristóteles¹⁰. Tendo-se isso em conta, deve-se dizer que a estética, já em seu nascimento, mostra que o belo e a arte devem ocupar posição preponderante como questão filosófica. No entanto há a dificuldade de se distinguir e tratar já não propriamente da estética como tal e sim daquilo de que a estética quer dar conta. Dentro de tal dificuldade é que Baumgarten parece permanecer na tentativa de definir uma ciência designada estética. Separo em destaque uma declaração sua em que o caráter de universal é o mesmo elemento que é base para se dizer ciência, seja na exigência de uma estética – portanto, para justificar o campo do “poético” em detrimento do campo da abstração pura na demonstração científica e “filosófica”: “... ora os conceitos que indicam de maneira perfeita ou imperfeita a verdadeira perfeição do gênero humano são conceitos universais; assim, acaba sendo muito frequente os poetas terem que falar de idéias universais e pouco determinadas” (BAUMGARTEN, 1993, § 58, p. 32). Devemos fixar o que quer dizer aqui “pouco determinadas”; diz em que proporção ou intensidade é que alcança a universalidade definidora da “perfeição” relativa ao “gênero humano”. Merece destaque o aspecto paradoxal de que é assegurado mais intensificação de “perfeição” ou beleza justamente quando as “ideias” correspondentes não são empregadas enquanto ‘distintas’, mas “pouco determinadas” – ampliadas ou “confusas”.

No entanto, embora a prioridade recaia no “poético” em detrimento do lógico-objetivador, o que o prioriza é a exigência para um conhecimento se conduzir melhor e com mais êxito até o universal que garante como ciência a verdade da “perfeição” no poético. Este conhecimento aqui é a ciência estética. O “filosófico” ou científico já estaria desde sempre pleno do poético-estético. Por isso, a explicação de estética é também de ciência; aí é que é possível o significado de perfeito e imperfeito para se determinar o gosto. A arte e o belo têm de estar determinados, explicados e incluídos nisso, sempre¹¹.

Desde aí, isto é, desde seu nascimento subjaz certa contraindicação, no sentido de que não conseguimos nos ocupar com o conteúdo daquilo de que a estética trata; ocupamo-nos sempre só da tentativa de dizê-lo como estética. Num primeiro instante é de se concordar que no “poético” de Baumgarten talvez se possa admitir que toda invenção ou mentira é desde sempre e já necessariamente verdade; mas no segundo instante tal verdade é o que consegue se conformar ao tipo tomado por perfeito e não seu elemento constitutivo. Cabe enfim não ser injusto para com Baumgarten, uma vez que não parece que nutria

interesse por uma espécie de estética aplicada como ciência. Em vez disso, “sua obra tinha apenas a ambição de rasgar o caminho para a nova ciência, não o de percorrê-lo inteiramente” (KASSIRER, 1994, p. 461).

Seja como for, Baumgarten acaba por influenciar o que prossegue como discussão sobre o assunto da arte; coincide com o vigor de memento histórico julgado depois como polarização inevitável entre racionalismo e empirismo¹². Nesta circunstância moderna surge o novo entendimento para o antigo sentido metafísico do belo e da arte. Ele revela dependência de tudo o que está a evoluir como definição do conhecimento. É em vista disso que vem a ser definido com mais exigência o que é belo e o que não é belo.

Também a noção de julgamento racional do gosto ganha evidência na implicação com as exigências de crítica para a explicação do conhecimento. Isto segue essa tendência, mesmo que a implicação queira exprimir para o gosto justamente um âmbito de saber peculiar e distinto do âmbito de saber da constituição de ciência. Para Hume só aparentemente não poderia alguém chegar a reconhecer e aprovar o belo e reprovar o não belo: “É natural que procuremos encontrar um *padrão de gosto*, uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens, pelo menos uma decisão reconhecida, aprovando uma opinião e condenando outra” (HUME, 1980, p. 320). Hume procura tornar significativo o alcance do contrário daquilo que se entende com a máxima “Gosto não se discute”. Em jogo está o fato de que convivem com esta velha fórmula muita restrição e muita exigência de padronização do gosto. Para Hume, a beleza, tendo de ser sentimento é também diferente em si em cada indivíduo. Mas as múltiplas variedades de gosto servem de base aí e, ao mesmo tempo, o gosto singular é grau hierárquico de um gosto em relação a outro. Há então possibilidade e exigência de padrão do gosto na própria multiplicidade. Universalidade além de experiência são elementos da modernidade que estão na base da concepção de Hume para o que deve ser exigido quando se define “padrão” para o gosto¹³.

Essa exigência inclui gerar polêmica se se pressupõe que a padronização implica definir a natureza da verdade do gosto padrão. Tal verdade como excelência do gosto pode recair no poder da censura, enquanto esta é a condenação dos “defeitos” de gosto. É que “defeitos” seriam tudo aquilo que merecesse ser refutado e a determinação de “defeito” poderia advir de mero preconceito proveniente de prescrições morais, frutos de crenças inerentes aos

costumes e religiões.

Então, no fundo trata-se antes propriamente de uma dificuldade típica da natureza da verdade e não de um saber determinar o “padrão”. Não é, pois, técnica que decide aí o gosto padrão e sim a recusa, por um lado, de uma verdade não aceitável (por ser, por exemplo, mera prescrição moral ou religiosa) e, de outro lado algo que deva ser a natureza (verdade) para regra ou padrão. Por isso refere-se Hume a “uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens” ou “uma decisão reconhecida”, capaz de “aprovar” ou “condenar”. O aprovar e o condenar são, porém, uma decisão de exigência da verdade e não propriamente que se possa escolher “aprovar” ou “condenar”. Hume, no entanto, prefere dizer isso de outro modo: teríamos de contar com um tipo de crítica que recusasse a padronização mediante censura; deveríamos ver que nas obras imortalizadas no tempo obtém-se aquilo que não precisou do julgo do entendimento para se efetivar e, embora originando-se no sentimento não permaneceram na singularidade de sua origem.

Mas avança-se mais se se compreender que certa imparcialidade, que se pretende no abordar o conteúdo de “padrão”, demanda uma operação tal que o gosto não resultaria do apreciar e julgar diretamente a coisa desejada, mas sim do grau máximo de distanciamento em “desinteresse” por ela enquanto tal. Dito com palavras de Immanuel Kant: “Não se tem de simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz” (KANT, 1993, p. 50). Vem de novo à tona o que já foi referido acima, a saber: o que é belo ou não belo pode ser reconhecido por qualquer um que seja capaz para isso. Mas ser capaz, agora, significa dispor-se a aprovar algo sem, contudo, seguir qualquer apelo que o convença ou a outrem a tal aprovação. Não é o mesmo que uma capacidade semelhante a um paladar peculiar e inigualável, a ponto de desafiar a todos e perceber com a máxima acuidade de gosto a existência de algo proporcionalmente muito inferior ao todo em que se prova com o paladar. Não o é pois como no caso de alguém que, com o paladar ao provar o vinho de um grande barril, foi capaz de perceber com o gosto apenas que dentro dele havia algo de metal enferrujado¹⁴. Em vez disso, trata-se do fato de tal juízo não precisar se basear em evidência alguma relativa a um tipo qualquer de prova ou de convencimento. Neste sentido, aprovar quer dizer o mero comprazer-se no provar; é o que apraz, mas pela gratuidade naquilo que se deixa existir e

304 tangenciar-se por quem o alcança. Gosto, neste sentido é sempre só o comprazer-se enquanto contemplar. O julgamento de gosto, neste caso é o recolher o reflexo do existir impassível, sem intervenção de tipo algum possível de interesse. Em razão disso, Kant faz este acréscimo significativo em relação ao tipo de juízo enquanto é uma faculdade: “Investiguei os momentos, aos quais esta faculdade do juízo em sua reflexão presta atenção, segundo orientação das funções lógicas para julgar (pois no juízo do gosto está sempre contida ainda uma referência ao entendimento)” (KANT, 1993, p. 47, nota 19). Significativo aí é algo correspondente à necessidade que o tipo de juízo requer; requer que não se interfira na função que lhe é própria (pois não é a de um “juízo lógico”, de “conhecimento” e sim de juízo “estético”); precisa-se, por isso, fazê-lo exprimir-se pelo “entendimento” (e tipo correspondente de juízo – que não é o seu tipo de juízo).

Afastada a possibilidade de que julgar, neste caso, possa coincidir com outra coisa qualquer que não seja a gratuidade do que faz refletir sua presença, como existência, gosto é pensado nisso como reflexão do agente que se reconhece podendo (sendo capaz) de testemunhar (experenciar) a existência que se faz presente justamente assim; como observador daquilo que se deu a conhecer, mas justo por isso, a importância do que ocorre recai sobre o ato de observar e sobre quem o faz.

Nesta situação, porém, pode-se apontar alguma dificuldade relativa à verdade, no que esta concerne à condição humana de ter de pensar sua destinação, tendo em vista não poder impedir-se de ser limitação e, assim, terá de incluir no ato de refletir a decisão do como proceder enquanto é nisso também existência. Significa que, coerentemente e por consequência, o agente observador, o homem, teria por função na situação sempre só o dever de deixar que isso, o que é observado, não se altere: que possa permanecer como é. Mas sobrepuja isso a própria operação que faz com que isso precise ser assim. Nota-se até mesmo que resulta reforçada a condição de ter de ser assim, quando é também indicada por Kant, como resolução e saída exitosa, nestes termos: “... está sempre contida ainda uma referência ao entendimento” (KANT, 1993, p. 47, nota 19). Quer dizer, o homem encontra aqui a possibilidade¹⁵ de se conformar a um juízo, no caso o que só pode ser estético, mas pode alcançar nele o que só pode ser alcançado no juízo lógico. É uma resolução plausível, a partir de que o conteúdo da verdade que reside no juízo estético encontra forma de se exprimir e

ser vivenciado, mas sobretudo de ser preservado intacto e em sua natureza. Depois de tomarmos tal forma por belo e pelo conteúdo do gosto, podemos considerá-lo também em sua efetivação (como sendo sem interesse, universal, final, necessário).

A partir desta resolução, posso dizer que as coisas belas valem como belas, pois se exprimem nas condições em que as demais coisas se exprimem como objetos. Não fosse isso assim, deixariam predominar o caráter de privativo do gosto e não podiam ser comunicadas a outras pessoas. Mas aqui, a plausibilidade da resolução mostra ao mesmo tempo certo obstáculo que foi superado: o belo revela a via indireta de se fazer reconhecido e validado; diz da necessidade de como precisa ser conceituado, via empréstimo de juízo lógico e “legislador” do entendimento. A intenção de fazer referência a isso tem o objetivo de evidenciar: o aspecto de necessidade da comunicação – em que o caráter de privativo no gosto resulta ultrapassado; o aspecto de gratuidade e de total imparcialidade em relação à existência da coisa “em matéria de gosto” – aspecto assegurado em caráter de dever quase incondicionado. Nisso aparece a realidade sendo pensada enquanto em condição e possibilidade de ter sentido verdadeiro a partir da racionalização de universalidade.

Neste rumo da concepção teórica relativa ao conteúdo da arte – se é possível admitir isso desse modo -, Kant está, ainda assim, também a perceber e dizer paradoxalmente que o belo não está sendo contornado em sua força; que belo é aquilo que agrada de um modo enigmático, no sentido de que não precisa ser explicado, enquanto agrada; e que também não precisa primeiro ser compreendido para depois agradar; apenas não pode ser comunicado se não for provido do conceito de universal, mas para ser assegurado e vivenciado.

A exigência estética moderna de ter de depender do conceito para se abordar o conteúdo da arte não parece ser propriamente o que assegura que se alcance o conteúdo de belo, com que se quer exprimir a verdade na arte. Ao contrário, a reflexão filosófica sobre a arte deixa ver, de modo inevitável, que é já no manifestar-se do artista, que o conteúdo do belo exprime o conteúdo da verdade. A título de exemplificação tomo o dizer de Sófocles quando narra o desígnio de Édipo em causa e faz aparecer o caráter de trágico que o inesperado mostra como o aproximar da verdade. Sófocles sobrecarrega em vigor a decisão que Édipo precisa tomar, a partir do momento em que reconhece sua situação que é ter matado quem não queria matar e ter casado com sua mãe sem tê-lo

escolhido. Édipo não pode escolher ter ou não ter participado deste fato ocorrido como possibilidade. Neste caso, em que o vigor da decisão é mostrado pelo não ter querido cometer um ato tão indesejado, mesmo assim, o elemento de definição e de conteúdo da verdade do fato vem do incerto, próprio do possível, embora reconhecido só depois de possibilitado. A verdade não se dá aí na constatação e demonstração do fato e nem na conjuntura de causa e efeito que o levou a ser possibilitado, a ter ocorrido.

O vigor com que Édipo reage, nós não devemos atribuir à sua constatação daquilo que fez nem ao sentimento pelo que por ventura poderia ter evitado; deve valer pelo fato de ele incorporar o acontecimento. De forma que a atitude de preferir ficar cego, vazando os próprios olhos, isso diz do como ele acolheu o acontecimento; não diz respeito a alguma forma de julgar o acontecido ou a um modo de buscar compensação; diz respeito ao como foi possível não ter ficado fora do acontecimento; diz do como está agora irremediavelmente envolvido no que aconteceu e ele mesmo só pode ser, a partir disso, o próprio acontecimento.

Mesmo Tirésias, que no caso tem poder de antecipar os acontecimentos, não consegue – com tal conhecimento - dizer se o fato podia ser ou não ser evitado. Quando é pressionado pela autoridade a ter de falar, ele dá uma resposta que não é uma resposta para os presentes que precisam ou querem ouvi-lo e sim para si mesmo em forma de pensamento. Naquele momento só vale a verdade mesma em seu conteúdo e, neste sentido, pouco importa o que já se deu como fato em relação ao conteúdo da verdade; quer dizer, nada se endireita mais como fato, a partir do dado. Tirésias, mesmo sendo quem conhece o porvir, falha em relação a isso: “Pobre de mim! Como é terrível a sapiência quando quem sabe não consegue aproveitá-la! Passou por meu espírito essa reflexão, mas descuidei-me, pois não deveria vir [ter vindo até aqui]” (SÓFOCLES, 1996, p. 34).

Embora se tratasse de uma ordem superior da autoridade máxima a que ele tinha de atender – ordem do soberano e rei -, a hesitação de Tirésias revela que, o que ele explicasse ali, não mudaria em nada o que já tinha se dado como fato e, isso, não por culpa de quem quer que seja, mas por decisão humana tomada bem antes como sua destinação. Assim, embora Sófocles, por um lado e, Tirésias por outro, precisem encadear fatos numa ordem lógica para tornar compreensível aquilo que eles exprimem, o conteúdo da verdade aí só é compreendido e só se explica no subentendido e pensado em reflexão sobre o sentido e não no dito com o fim de convencer e fazer aceitar. Por isso, Tirésias

diz não conseguir aproveitar de sua sabedoria nem deixar de se prejudicar quando a utiliza. Ele diz que se “descuidou”, visto que percebeu em seu espírito o que ia enfrentar como testemunha da verdade: “Passou por meu espírito essa reflexão, mas descuidei-me”. No fundo não é que ele tenha se “descuidado”; é o contrário: ele sempre nunca conseguiu se descuidar nessa hora; é que provavelmente ele já tinha se acovardado outras vezes, em relação a isto – em ser testemunha da verdade -, e se sentia omissos em não corresponder ao conhecimento que possuía no modo de poder ser. Ele não podia ser outra coisa, senão o que ele era de fato. É isso o que se impunha ali como mais imperioso. Naquele momento mesmo ele fora acusado de ter deixado o povo em sofrimento, não sendo capaz de socorrê-lo – não foi capaz de se dispor a decifrar os enigmas postos pela Esfinge (Cf. SÓFOCLES, 1996, p. 39). Já Édipo, por ter vencido a Esfinge e sentir-se o salvador dos habitantes da cidade, nunca ia achar que tinha encarnado o concebido como pior dos erros. Ao contrário, para ele e para os tebanos não havia alguém mais sábio do que o próprio Édipo. – O conteúdo da verdade, no entanto foge dos dois.

O impulso à verdade está no que precisa passar a valer; como o que precisa ser - em relação à nossa existência. Se nos detivermos no fato de que a verdade se sobressai quando o homem decide fazer valer o que precisa ser, notamos também que se trata de algo que desde sempre já é, a ponto de nós sermos parte disso que já desde sempre vem sendo. No entanto, se é o pensamento que tem de determinar o que aí é verdadeiro ou falso, acaba permitindo que a decisão recaia sobre o acontecimento – no sentido do acontecido. Nesse sentido permanece a dificuldade como dificuldade - como questão. Para a indagação sobre o conteúdo da arte, então, talvez a pergunta implique sempre a formulação: o que é verdade na arte.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* (livro VI). Tradução de Lucas Angioni. (Dissertatio [34] 285 – 300 verão de 2011)
<<http://unicamp.academia.edu/LucasAngioni>> Acesso em 21.02.2015.

_____. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, c1985, 1992, 3ª ed.

- _____. *Poética*. Edição bilingue grego-português. Tradução de Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poetica, 1993, 2ª ed.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética. Tradução de Mirian Sutter Medeiros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, 2ª ed.
- COVENTRY, Angela M. *Compreender Hume*. Tradução de Hélio Magri Filho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- HUME, David. Do padrão do gosto. *Ensaaios morais, políticos e literários*. Tradução de João Paulo Gomes Monteiro et al. São Paulo: Editora Abril, 1980, pp. 319-329, (Coleção *Os pensadores*).
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KLAUS, Düsing. Immanuel Kant – Iluminismo e crítica. *Filósofos do século XVIII*. Org. Lothar Kreimendahl. Tradução de Dankwart Bernsmüller. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2004, pp. 236-261.
- KULENKAMPFF, Jens. David Hume – Uma nova ciência da natureza humana. *Filósofos do século XVIII*. Org. Lothar Kreimendahl. Tradução de Dankwart Bernsmüller. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2004, pp. 154-176.
- NIETZSCHE, F. W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* [KSA] por G. Colli e M. Montinari. Munique/Berlim/N.Yorque: de Gruyter (dtv), 1988, volumes 4 e 12.
- PLATON. *La république* (livro II). Texto digitalizado por Marc Szwajcer. Tradução de Victor Cousin.
<<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/rep2.htm>
> Acesso em 05.09.2015.
- _____. *Les lois* (livro II). Texto digitalizado por J. P. Murcia. Tradução de Émile Chambry.
<<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre1.htm>>
Acesso em 05.09.2015.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

NOTAS

- 1 <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre2.htm>>
- 2 “... nenhuma imitação, nenhuma relação de igualdade é pensada no prazer e na opinião mal fundamentada, pois não é pela opinião que se pode ter disso ou através do prazer pela metade (ἡκιστα) que a igualdade é igualdade e a proporção é proporção, e sim pela verdade...”
(PLATÃO [668a],
<<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/rep2.htm>>)
- 3 <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre2.htm>>
- 4 <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/rep2.htm>>
- 5 É isso o que parece mostrar esta passagem da obra *As leis* [653a]: “Digo que as sensações primeiras na criança são prazer e dor e que é através dessas sensações que virtude e vício surgem por primeiro na alma. No que concerne à sabedoria a às opiniões verdadeiras e seguras é feliz aquele que alcança isso, ainda que seja na velhice! Para visar à perfeição é preciso possuir tais bens e tudo o que se encerra neles”.
< <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre2.htm>>
- 6 No pensamento de Friedrich Nietzsche, o termo criar se sobressai no que faz a arte exercer sua função de exprimir a perfeição que o homem quer a todo custo. Ilustra isso o dizer perspicaz de Zaratustra: “O que chamais mundo, primeiro deve ser criado por vós: é isso que devem se tornar vossa razão, vossa imagem, vossa vontade, vosso amor!” (NIETZSCHE [KSA 4], 1988, p. 110).
- 7 Nietzsche raciocina no modo de reaver para o homem algo que já lhe é intrínseco; conseqüentemente identificável em sua experiência: arrebatadora afirmação do caráter de todo do viver, impulso de criar e aniquilar, impeto à perfeição... (Cf. NIETZSCHE [KSA 13], 1988, p. 224).
- 8 (Cf. PLATÃO [608b]
<<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/rep10.htm>>)
- 9 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publicou em 1750 a obra *Estética (Aesthetica)*.
- 10 Para denotar a sintonia com os pensadores mencionados da antiguidade e, mormente no que diz respeito à relação e diferenciação já mencionada acima entre ‘prazer’ e “fruição” convém juntar esta declaração: “Essa perfeição não se encontra, por certo no prazer, mas na beleza. A beleza é fruição, mas fruição especificamente distinta daquela que provém dos instintos vitais. Não é governanda pelo poder exclusivo do desejo, mas pelo impulso anímico no sentido da intuição e do conhecimento puro” (CASSIRER, 1994, p. 460).
- 11 É o que notamos nesta afirmação de Baumgarten: “Entre outras possibilidades, a aplicação da estética artística, que se volta para o natural, tornar-se-á maior se: 1) preparar, sobretudo pela percepção, um material conveniente às ciências do conhecimento; 2) adaptar cientificamente os conhecimentos à capacidade de compreensão de qualquer pessoa; 3) estender o aprimoramento do conhecimento além ainda dos limites daquilo que conhecemos distintamente; 4) fornecer os

princípios adequados para todos os estudos contemplativos espirituais e para as artes liberais; 5) na vida comum, superar a todos na meditação sobre as coisas, ainda que as demais hipóteses sejam semelhantes” (BAUMGARTEN, 1993, § 3, p. 95). O próprio Baumgarten torna mais completa esta definição de Estética quando indica possíveis, porém refutáveis objeções. Em destaque aqui, duas dessas: 1) A Estética seria uma arte e por isso não poderia ser ciência. Para rebater isso, Baumgarten indica sua concepção de que ciência e arte são modos do saber que não se opõem, podendo evoluir como estágio de um para o outro; outro aspecto de sua concepção: a arte pode e merece ser elevada ao poder de demonstração da ciência. 2) O conhecimento distinto tem de ser sempre superior ao conhecimento confuso – “a confusão é mãe do erro” - . Para rebater isso, Baumgarten mostra que no pensamento finito, ele só vale em determinado momento – “nas questões mais graves”; quer dizer: a) um não exclui o outro; b) o conhecimento da distinção mais perfeita exige que se tenha antes ordenado os conhecimentos que se voltam para o belo; c) o conhecimento confuso (inferior) não existe para ser recomendado em lugar do conhecimento distinto – e sim para se chegar ao distinto: tendo passado pelo confuso, não se incorre no erro de se tomar por distinto o confuso (Cf. BAUMGARTEN, 1993, §§ 5-10, p. 96-97).

- 12 David Hume, por exemplo, frente a qualquer complexidade que a razão possa apresentar como desafio, “defendia um *atomismo psicológico* e acreditava que bastaria um número relativamente pequeno de leis básicas que correspondem aos axiomas da física newtoniana, para explicar os fenômenos da vida humana consciente, por mais complexos que sejam” (KULENKAMPFF, 2004, p. 157).
- 13 Para ele, “as regras são generalizações empíricas, baseadas naquilo que foi universalmente aceito como prazer e desprazer para nós, em todos os países e em todas as eras” (COVENTRY, 2011, p. 166).
- 14 Relato apresentado pela autora, de como Hume se servira uma vez de história dos “parentes de Sancho”. Como eles deviam apresentar seus julgamentos sobre a excelência da qualidade de um vinho, um deles declarou que o vinho estaria totalmente bom, não fosse a existência de certo gosto de couro; outro parente, de modo análogo, percebeu certo gosto de metal. Por isso foram inicialmente ridicularizados, mas estavam dizendo a verdade, pois ao final descobriu-se que dentro da pipa grande de vinho havia no fundo dela “uma velha chave presa a uma tira de couro” (Cf. COVENTRY, 2011, p. 164).
- 15 “... o entendimento fornece a lei” para isto (KANT, 1993, p. 86). Veja-se também: “Quando surgem organismos, como seres naturais, que são completamente inexplicáveis do ponto de vista mecânico, então a facultade do juízo pressupõe, pelo princípio da utilidade geral, que eles podem de alguma maneira ser entendidos” (KLAUS, 2004, p. 258).