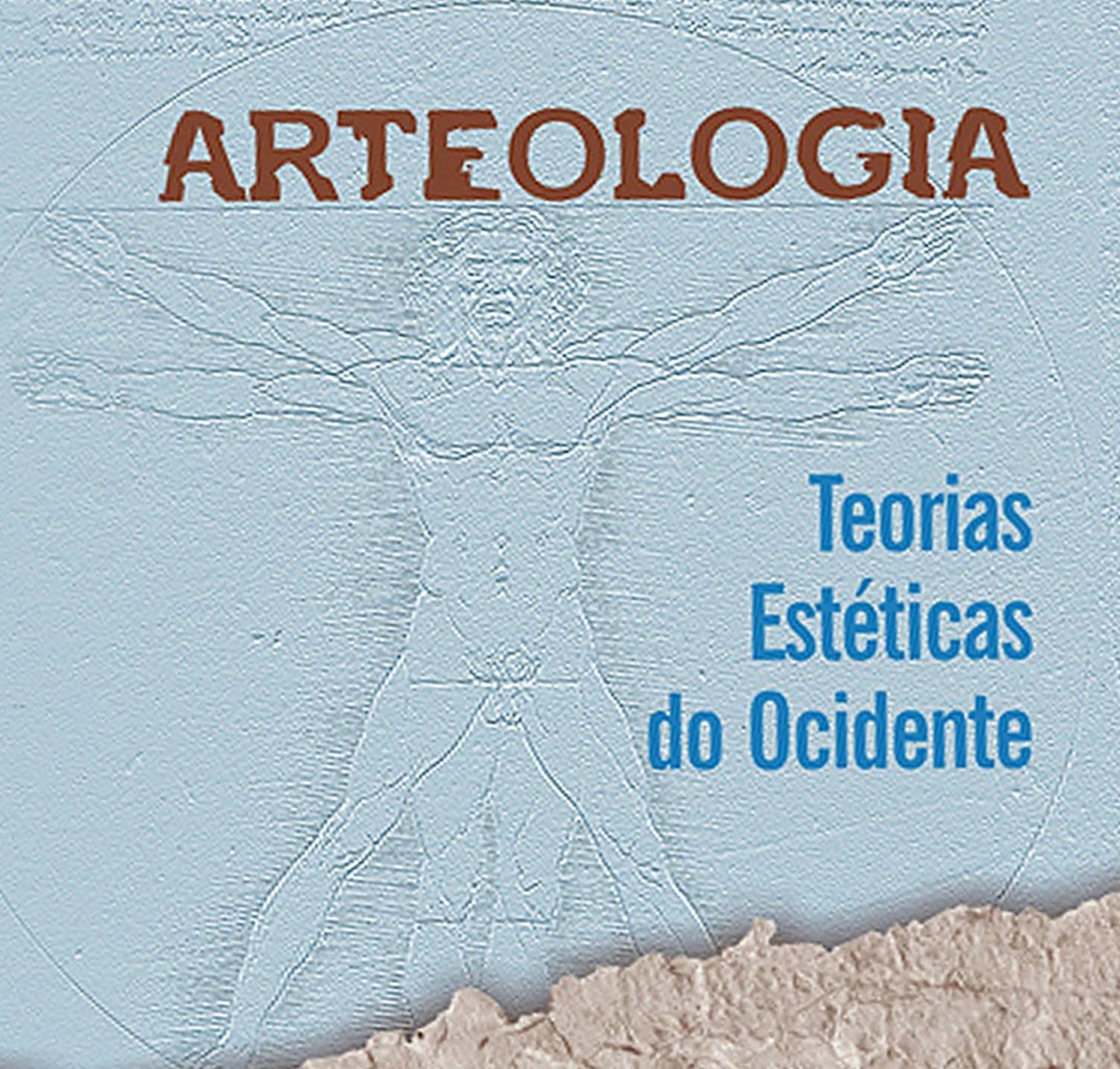


ARTEOLOGIA



Teorias Estéticas do Ocidente

antonio auresnedi minghetti

ANTONIO AURESNEDI MINGHETTI

ARTEOLOGIA

Teorias Estéticas do Ocidente



Capivari de Baixo

2020

Copyright © 2020 by Editora FUCAP.

Título: Arteologia: teorias estéticas do ocidente.

Autor: Antonio Auresnedi Minghetti.

Editoração: Andreza dos Santos

Direção de Arte da capa: Bianca de Munhoz e Minghetti

CONSELHO EDITORIAL

Expedito Michels (Presidente)

Emillie Michels

Andreza dos Santos

Dr. Diego Passoni

Dr. José Antônio da Silva

Dr. Nelson G. Casagrande

Dr. Roberto M. da Silveira

Dr. Rodolfo Lucas Bortoluzzi

Dr. Rodrigo Luvizotto

Dra. Jamile Marques

Dr. Hamilcar Boing

Dra. Beatriz M. de Azevedo

Dra. Patrícia de Sá Freire

Dra. Joana Dar’c S. da Silva

Dra. Solange Maria da Silva

Dr. Paulo Cesar L. Esteves

Dra. Adriana C. Pinto Vieira

M66a

MINGHETTI, Antonio Auresnedi.

Arteologia: teorias estéticas do ocidente. / Antonio Auresnedi Minghetti. Capivari de Baixo: Editora FUCAP, 2020.
206 p.

ISBN: 978-65-87169-12-5

1. Sistemas filosóficos. II. Título.

CDD 140

(Catalogação na fonte por Andreza dos Santos – CRB/14 866)

Editora FUCAP – Avenida Nilton Augusto Sachetti, nº 500 – Santo André - Capivari de Baixo/SC.

CEP: 88745-000.

Todos os Direitos Reservados.

Proibidos a produção total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo Art. 184 do Código Penal.

A Estética não é mas se oferece como uma possibilidade educativa concreta, a partir de uma análise profunda de suas interações com a personalidade humana e sob quais condições ela se estabelece. É uma experiência essencialmente humana. Embora fruto de uma interação do homem com o ambiente só é dada à reflexão da consciência da realidade subjetiva, que dá forma à experiência interior, frutificada a partir de uma visão do mundo obtida por transdução cultural. A participação plena do homem na experiência estética, deve promover a abertura da liberdade criativa deste, às realidades que lhe constituem dentro de seu meio circundante, de forma a potencializar a personalidade humana dentro de todas as possibilidades sociais. Deve formar a realidade humana, e partir de suas transformações, reconfigurando sua personalidade no pressuposto de ampla liberdade, caminho de sua autonomia. A educação a partir do vivenciamento de experiências estéticas, pode desempenhar um papel decisivo na Pedagogia Contemporânea, na medida em que apresenta um aumento de espectro de possibilidades reativas com a realidade. O acesso sem limite de âmbitos, humaniza a liberdade de decisão, e fecunda os sentidos de realidades formadoras da consciência liberta. A abordagem procurou seguir o método científico dedutivo – falseável de Karl Popper, na busca de uma certeza temporal, utilizando um procedimento histórico-comparativo, fundado em pesquisa bibliográfica, onde a análise textual enfoca diversas correntes de pensamento comparadas à visão psico-humanista atual, e como esta poderá se pôr a serviço da práxis educativa na busca do homem humanizado, procurando encontrar uma nova razão para o ver estético e fugindo do racionalismo da metafísica contemporânea.

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – EVOLUÇÃO HISTÓRICA E FILOSÓFICA	10
1.1 ETIMOLOGIA E CONCEITO PRIMÁRIO	10
1.2 HISTÓRIA DO BELO	11
1.2.1 PLATÃO (430 – 347 A. C.)	11
1.2.2 ARISTÓTELES (384 – 322 A. C.)	12
1.2.3 PLOTINO (205 – 270 D. C.)	12
1.2.4 ESCOLÁSTICOS	13
1.2.5 IMMANUEL KANT (1724 – 1804)	13
1.2.6 FRIEDRICH SCHILLER (1759 – 1805)	16
1.2.7 FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING (1775 – 1854)	17
1.2.8 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770 – 1831 OU 1834)	18
1.2.9 BENEDETTO CROCE (1871 – 1942)	22
1.2.10 KARL MARX (1818 – 1883)	22
1.2.11 GEORG LUKÁCS (1885 – 1971)	25
1.2.12 FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 – 1900)	26
1.2.13 HIPPOLYTE TAINÉ (1828 – 1893)	29
1.2.14 GEORGE V. PLEKAHANOV (1856 – 1918)	30
1.2.15 WALTER BENJAMIN (1892 – 1940)	31
1.2.16 THEODOR WIESENGRUND-ADORNO (1903 – 1969)	33
1.2.17 MARTIN HEIDEGGER (1889 – 1976)	34
1.2.18 JEAN – PAUL SARTRE (1905 – 1980)	35
1.2.19 JOSÉ ORTEGA Y GASSET (1883 – 1955)	36
1.2.20 HANNAH ARENDT (1906 – 1975)	41
1.2.21 HUBERTO ROHDEN (1894-1981)	43
CAPÍTULO II – O MATERIALISMO ESTÉTICO	50
2.1. ESTÉTICA NA FORMAÇÃO HUMANA INTEGRAL	51
2.1.1 O BELO E O FEIO	54
2.1.2 O GOSTO	55
2.1.3 AUTONOMIA PELA HETERONOMIA	57
2.1.4 ÂMBITOS DA REALIDADE	59
2.1.5 O MATERIALISMO DA ARTE-CULTURA	67
2.2. A VIVÊNCIA DA ESTÉTICA MARXISTA – O REALISMO	81
2.2.1. HISTORICIDADE E HISTORICISMO	95
2.2.2. A ARTE DO MATERIALISMO HISTÓRICO	101
2.2.3. AS INFLUÊNCIAS DO MATERIALISMO DIALÉTICO – A TOTALIDADE	107

2.2.4. A CATEGORIA DA PARTICULARIDADE NO MATERIALISMO DIALÉTICO.....	116
2.2.5. SUBJETIVIDADE E ARTE	119
2.2.6. A REPRESENTAÇÃO NA ARTE	120
2.3. A PONTE NA ESTÉTICA QUE LIGA O MATERIALISMO DIALÉTICO A FENOMENOLOGIA ..	126
CAPÍTULO III – A FENOMENOLOGIA DA ESTÉTICA	136
3.1. AXIOLOGIA DA ESTÉTICA	139
3.1.1. FENOMENOLOGIA DOS VALORES.....	141
3.1.2. VALOR E DEVER-SER.....	144
3.1.3. O VALOR ESTÉTICO	146
3.1.4. VALORES ESPIRITUAIS.....	147
3.1.5. VALORES CULTURAIS.....	149
3.2. A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA	151
3.3. O ESPIRITUAL NA ESTÉTICA.....	154
3.3.1. ALMA, ARTE E FENOMENOLOGIA.....	158
3.4. O TEMPO E O ESPAÇO NA ARTE.....	163
3.5. A FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO NA ARTE.....	167
3.5.1. A DIALÉTICA DE FENÔMENO E ESSÊNCIA.....	171
3.5.2. EXISTÊNCIA – A OBRA DE ARTE MATRIZ	179
CONCLUSÃO	184
REFERÊNCIAS.....	191
GLOSSÁRIO	195

INTRODUÇÃO

Filosoficamente, a Estética só tornou-se após os escritos de seu fundador Alexandre Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), uma disciplina que estuda o belo e o sentimento que ele desperta nos homens.

Na incerteza e provisoriedade das verdades, esta é pseudo-absoluta numa sociedade onde os efeitos estéticos constituem-se elementos de dominância. O belo é do homem, e neste penetra-lhe os sentidos, suscita-lhe a necessidade de pensar e transporta-o à sínteses do pensamento imediato.

É no encontro com o real e suas diversas vertentes, embora o conceito primário de estética se aplique as coisas, que desumanamente esta se estenda ao cerne do próprio homem.

Embelezamos o mundo sob a égide de estabelecimentos de juízos, onde os homens tomaram a si o direito de definir e legislar atributos qualitativos, cotejando grotescamente ideologias na Arte, e aduzindo que esta só é na esfera da criação humana, esquecendo que o próprio ser humano é a maior obra de arte.

O estabelecimento vulgar de juízos de gosto, ao estabelecer o belo engravidou o feio, numa preferência arbitrária, subjetiva e escravizante, partindo de uma conceituação sócio- histórica de preferir em função da consciência imediata, teleguiado por sistemas referências marginais, desestetizados, para inferir na educação do sensível, para inferir na educação do sensível, no crescimento intelectual e na liberdade do pensar e do expressar, e onde os interesses humanos são mais importantes do que a ambiência onde o próprio humano está inserido.

Ao lançar âncoras na dialética marxista, e na Fenomenologia Existencial para abordar o tema, busco expor toda a conceituação Metafísica–Histórica da Estética como a conhecemos. Busco a imanência total de um sentido inseparável do sensível cósmico, um significado anterior a Realidade Viva do humano, mas que só pode existir e ser entendida na vivência da experiência estética por humanos na sua interação com o real. Busco referenciais que mediatizem as significâncias do sentido imediato e do sentido anterior.

Utilizo o caminho do “Phainomenon” para provocar um novo caminho nas manifestações da consciência primeira, da vivência na contemplação da vida, e daí intuir a verdadeira essência dentro de uma senda aberta à recepção filosófica.

Centrando a visão estética em realidades interiores e em visões

particularizadas, não significa uma intenção prévia de reduzir a apreciação estética à Arte e à sua reprodução fiel de realidade, muito pelo contrário, a intenção é extrapolar esse conceito e estender o conceito de estética para o mundo cósmico, um mundo natural, que é ideal e concreto na origem e do qual o mundo artificial dos humanos é apenas uma parte derivada.

Precisando este conceito, o compromisso assumido comigo mesmo é o da Desumanização da Estética; é desrealizá-la do cotidiano conceito de mercadoria. Este trabalho não se presta a formulações de conceitos negativos à estagnação e conformismo da Metafísica, cujo conceito estético-histórico é de lançá-lo adiante de si, num futuro insabido na tentativa de antecipar os desígnios do destino humano, mas explorar uma nova possibilidade que não está no futuro, diametralmente oposto, está na origem da essência primeira, a Vida Viva, e de partida para a realidade vivida.

Busco a relevância da estética da vida no momento de começar a ser vivida, antes do homem entrar em contato com outros significados mundanos de pensamento, ser, verdade, tempo, espaço e outros, cujos valores legados por nossa tradição ocidental, metafísicos, estanques, são condicionantes opressivos de ideologias engajadas em contradições sociais.

A recorrência à vida vivida dá o âmbito a concreticidade pura, e como da realidade vivida não consigo a plena libertação, quando nela adentro, imediatamente sou resgatado pela minha realidade, o que me leva a deslindar esta vida vivida, mas jamais possuí-la. Essa circunstância me transporta ao entendimento desta relação complexa de forma indireta e dentro do mundo ideológico que me habita, o que já pressupõe, estar submetido a uma cultura de submissão.

A fuga da ambigüidade destacada, me fez recorrer à dialética Marxista, a qual também se contrapõe à metafísica, e nela encontrei um pilar de apreciação desta Vida Viva, o que reveste este trabalho de profundo interesse, pois busco a espiritualidade estética a partir do ateísmo da doutrina de Marx, partindo da negação da Deificação dos humanos, busco a liberdade necessária para adentrar a essência espiritual da vida como Arte, da qual o homem é sua obra prima.

Foi aceitando as contradições de homens reais dentro de uma história social real, na análise da dinâmica do materialismo histórico-dialético e suas relações recíprocas, aos quais estão submetidas as idéias nas quais se assentam Juízos de Valores Estéticos e fundantes numa sociedade de ideologias de interesse

permanente no substrato social, que fenomenologicamente, busquei uma nova compreensão dos sentidos dentro de uma percepção totalizante, na qual a existência do Belo e do feio, independe da serventia ou do julgamento dos homens. Busco a própria natureza da Arte da vida na Seição.

No horizonte do *lebenswelt* a vida como essência primeira sempre será bela, e, em existindo apenas o Belo, não há que ser o Feio, porque não existindo um não haverá o outro, o que evidentemente não corresponde à percepção sensível da indústria cultural “adornada”, e entrincheirada pela realidade vivida.

Estou admitindo a possibilidade de transmutar a filosofia da estética na filosofia do universo, onde deve ser estudada no âmbito do cosmos, uno em sua essência e múltiplo em todas as suas existências, das quais o homem é apenas mais uma.

Em se retirando o conceito de Belo e Feio, cria-se um vazio, e dentro de minha ascese recorro ao matemático Henri Poincaré, do qual absorvo sua idéia de movimentos regulares e caóticos, fazendo a transposição para a linguagem da estética, e introduzindo nesta o conceito de Ordem e Caos. Longos períodos de ordem com intervalos de Caos, que a própria Ordem se adianta em restabelecer-se.

CAPÍTULO I – EVOLUÇÃO HISTÓRICA E FILOSÓFICA

Ao entender a necessidade de induzir o estabelecimento de uma abordagem histórica, no sentido de uma evolução do pensamento, da técnica, do entendimento e da práxis, o fiz não na contemplação aforística do tema, mas na exposição das vicissitudes de cada momento, e destes, haurindo o tempo e o espaço precisos, das construções de cada pensador. Não busquei, e não é imperativo deste trabalho, o embate de idéias atemporais, por entender que cada momento histórico teve a interpretação que as circunstâncias lhe permitiram, e que não obstante a possibilidade de discutir o que seria melhor ou pior, o fato correto, digno de registro, é que houve uma evolução, e como tal é produção humana, um fenômeno histórico imerso na atmosfera que o deslindou, sob a influência dos fatores culturais, políticos, sociais, econômicos, religiosos e científicos à época existentes.

Quaisquer quimeras que se levantem à luz de hoje, são plenamente justificadas e explicadas na análise das condições de vida de cada momento em particular. Mesmo os ensaios, sabidamente, hoje, carentes de substância confirmadora, serviram de ponto de apoio para alavancas que consubstanciaram novas proposições de maior credibilidade.

1.1 ETIMOLOGIA E CONCEITO PRIMÁRIO

Do grego *aisthétikós*, que significa suscetível de ser percebido pelos sentidos, e derivado de *aísthésis*, faculdade de percepção pelos sentidos.

O fundador desta nova teoria foi Alexandre Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), discípulo do filósofo Christian Wolff, nominando-a Estética em seu trabalho publicado em 1750, a “*Aesthetica sive theoria liberalium artium*” (Estética como teoria das Artes Liberais), conhecida como “crítica do Gosto”.

No sentido científico da criação da Arte, a estética a partir do século XVIII é considerada a ciência do Belo ou Filosofia da Arte, a qual surge como uma nova disciplina filosófica, com o único objetivo de estudar o Belo e suas manifestações nas artes.

O conceito de partida de Baumgarten divide a gnosiologia em *inferior* a que trata do saber sensível, e *superior*, que trata do saber intelectual. A estética foi deslindada na primeira concepção e definida como “SCIENTIA PVLCHRE

COGITANDI” (ciência do pensar correto), cuja razão de ser é o “PERFECTIO COGNITIONIS SENSITIVAE” (a perfeição do conhecimento sensível). Ao fazer isto, Baumgarten definiu uma estética teórica, onde estuda as condições do conhecimento sensível da beleza, e uma estética prática, na qual fundamentado na criação poética, esboça um princípio lógico de formação de juízos de gosto.

Essa nova perspectiva do Belo, sob domínio da sensibilidade, portanto, relacionado intrinsecamente com a percepção e os sentimentos proporcionou a Baumgarten incorporar a estética como disciplina. Essa estética partiu do princípio que o Belo e seu reflexo nas artes é um conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e que busca a plena verdade.

1.2 HISTÓRIA DO BELO

1.2.1 Platão (430 – 347 a. C.)

Na antigüidade, o belo é tratado por Platão, Aristóteles e Plotino. No Hípias maior, Platão procura a definição do belo em si, a idéia geral ou universal da beleza, entendida socraticamente, como produto do espírito, e não platonicamente como idéia hipostasiada, à qual se atribui realidade no *tópos ouranos*. É a beleza que acrescentada a uma obra a torna bela. Procura – se definir a beleza não apenas sensível, mas em si mesma, onde quer se encontre, embora o diálogo se ocupe principalmente com a beleza sensível. Para Platão, a beleza é a única idéia que resplandece no mundo, se por um lado ele reconhece o caráter sensível do belo, por outro continua a afirmar a sua essência ideal, objetiva, o que nos obriga a admitir a existência do “Belo em si”, independente de se aproximar desse ideal universal.

Na república na análise da antiga mitologia, Platão critica severamente os poetas que, como Homero, tornam os deuses e seus descendentes ridículos, atribuindo-lhes fraquezas, paixões e vícios próprios dos homens, simples mortais. A essa acrescenta outra de ordem metafísica, relativa a Arte. Platão observa que o marceneiro, para fazer um móvel precisa da idéia desse móvel, modelo invariável, verdadeira realidade porque não muda, não perceptível pelos sentidos, mas apreensível pela inteligência.

Ora, se o móvel é apenas cópia imperfeita do modelo ideal, uma pintura que

contemple este móvel não passará de imitação da imitação, cópia da cópia, mais imperfeito ainda, porque é mera reprodução da aparência. A arte assim, não passa de imitação da aparência que produz apenas uma ilusão da realidade.

1.2.2 Aristóteles (384 – 322 a. C.)

Na metafísica, após observar que o Belo e o Bem, difere, contrariando Sócrates, justificou que o Bem está sempre na ação e o Belo se acha também nas coisas imóveis, e que as formas superiores do Belo são a ordem, a simetria e o limite.

Na *Retórica*, a propósito da tragédia, a simetria não é mencionada, pois diz respeito às artes plásticas. A ordem corresponde à estrutura formal, que compreende começo, meio e fim. A limitação, por sua vez encontra-se na regra referente às dimensões da tragédia.

Na poética, Aristóteles aplica esses princípios à poesia, à comédia, à tragédia, à epopéia, observando, que o Belo tem por condição certa grandeza e a ordem. Motivo pelo qual um ser vivo não poderia ser belo se for extremamente pequeno ou desmedidamente grande. As idéias de limite, ordem e simetria dominam as reflexões de Aristóteles sobre a arte, embora não se encontre em sua obra uma indagação filosófica sobre a natureza ou essência do Belo.

1.2.3 Plotino (205 – 270 d. C.)

(Neo – Platonismo)

Sectário do neo-platonismo, nas *Enéadas*, indaga se a beleza dos seres consiste na simetria e na medida. Seguindo a inspiração platônica, verifica que tais critérios convém apenas à beleza física, plástica, indevidamente confundida com a beleza intelectual e moral. Essas *formas superiores* da beleza nada têm a ver com a simetria. A própria entidade física sensível, só é bela na medida em que é informada por uma idéia que ordena, combinando-a, às múltiplas partes de que a entidade é feita, e que as reduz a um todo convergente, criando a unidade. Plotino concede à Arte uma importância metafísica e espiritual.

1.2.4 Escolásticos

Concernente às doutrinas ensinadas nas escolas e universidades da Europa do século X até o XVI, encerrava em excesso de formalismo, atendo-se a fórmulas de soluções invariáveis.

Os escolásticos não trataram de modo especial, da filosofia da Arte. Em suas obras encontram-se elementos que permitem a elaboração de uma estética de inspiração platônica e principalmente aristotélica. Distinguindo a ordem especulativa da ordem prática e, na ordem prática, o agir e o fazer, incluem a arte entre as modalidades ou tipos de fazer.

A arte é um hábito de ordem intelectual que consiste em imprimir uma idéia em determinada matéria. É uma virtude do intelecto prático, distingue-se da prudência, que diz respeito à conduta e não ao produzir, por isso a arte é mais exclusivamente intelectual do que a prudência. Santo Tomás de Aquino definia a beleza como “ID QUOD VISVM PLACET” (aquilo cuja visão agrada), cujos requisitos são a integridade, ou unidade, a proporção, ou harmonia e a clareza ou luminosidade. A beleza seria, pois, para os filósofos da escola, “o esplendor da forma nas partes proporcionadas da matéria”, evidentemente, o que mais tarde é questionada pelo materialismo dialético. O belo, assim como o Bem e a Verdade, é um transcendental que se diz de Deus por analogia, pois Deus é “o supremo analogado” e, embora invisível, o mais belo dos seres.

1.2.5 Immanuel Kant (1724 – 1804)

(Kantismo – Idealismo Transcendental)

O impulso do qual resultaram os progressos subseqüentes da estética deveu-se a Kant. Embora se encontrem nos filósofos gregos e escolásticos, inúmeras reflexões sobre a natureza do belo e das artes, é na obra desse pensador que se acham os germes da estética tal como hoje é entendida, disciplina filosófica independente.

Em sua obra “Crítica da Razão Pura”, questiona a possibilidade de uma *razão pura*, independente da experiência. Daí seu método “Crítico”. Para conhecermos as coisas, precisamos ter delas uma experiência sensível, mas esta não será nada se não for organizada por formas da nossa sensibilidade, as quais devem ser

organizadas a partir do tempo e do espaço. Para Kant, o tempo e o espaço não existem como realidade externa, mas são formas que o sujeito põe nas coisas. Portanto, o nosso conhecimento experimental é um composto do que recebemos por impressões e do que a nossa própria faculdade de conhecer por si só, tira por ocasiões destas impressões.

Kant inclui que não é possível conhecer as coisas tais como são em si, ou seja, o Noumenon (a coisa em si) é inacessível ao conhecimento, onde só podemos conhecer os fenômenos (o que aparece). A realidade não é um dado exterior ao qual o intelecto deve se conformar, mas, ao contrário o mundo dos fenômenos só existe na medida em que aparece para nós e, portanto, de certa forma participamos de sua construção.

Kant lança mão do princípio da causalidade, o qual rege a natureza. A causalidade subordina-se pelo pensamento, à finalidade, e tal subordinação compete um juízo. Os juízos determinantes subordinam o particular ao geral ou universal, os reflexivos, ao contrário, procuram extrair o universal do particular. O problema da faculdade de julgar será pois, o de saber, quais as condições de possibilidade do juízo teleológico ou de finalidade. Tais juízos se dividem em estéticos e teleológicos. Os primeiros exprimem a ordem, a harmonia da natureza com a sensibilidade; os segundos, o da natureza consigo mesma.

Os juízos estéticos, que podem ser considerados quanto à qualidade, à quantidade, a relação e à modalidade, exprimem, quanto à qualidade, uma satisfação diferente da que é proporcionada pelo agradável, pelo bem e pelo útil. A satisfação que o agradável provoca, prazer dos sentidos, é puramente subjetiva. A satisfação só é estética quando gratuita e desligada de qualquer interesse.

Quando se julga bela uma obra de arte, não se pretende que o seja apenas para si, mas que seja bela em si mesma e também para os outros. Essa universalidade do juízo estético não pode ser a do conceito, pois do conceito (universal abstrato) não se pode deduzir o prazer estético, que é singular, e consiste em um estado de nossa sensibilidade.

O juízo estético envolve uma contradição, ou antinomia, pois embora exprima uma experiência do sujeito, da sua sensibilidade particular, pretende que a significação dessa experiência seja comunicável ao outros e encontre ressonância universal. Para conciliar a subjetividade do prazer estético, a comunicabilidade e a universalização de tal prazer, a qual deveria, por hipótese, confinar-se aos limites da

experiência individual, resolve-se a antinomia distinguindo o belo do agradável.

Enquanto o juízo referente ao agradável supõe o prazer provocado pelo objeto, o juízo estético, ao contrário, é anterior ao prazer a o determina. O objeto só é agradável porque causa prazer, ao passo que é a beleza do objeto que emociona e provoca o prazer estético.

No juízo estético, verifica-se, portanto, a ordem, a harmonia, ou a síntese entre a sensibilidade e a inteligência, o particular e o geral. O prazer estético é universalizável, porque as faculdades que implica estão presentes em todos os espíritos. Kant escreve que este senso comum (estético) é a condição necessária da comunicabilidade universal do nosso conhecimento, que deve ser presumida em toda lógica e em todo princípio de conhecimento.

Quanto à relação, o juízo estético também difere do juízo sobre o agradável, que supõe o conceito do objeto que se procura alcançar. E juízo estético desinteressado, deve estar isento de qualquer fim subjetivo (interesse) ou objetivo (conceito). O próprio conceito de perfeição, que se confundiria com a beleza, e seria assim o conteúdo do juízo estético, é um conceito que, por ser intelectual, não pode explicar o prazer sensível. O belo agrada pela forma (da finalidade), mas não depende nem da atuação sensível nem do conceito de utilidade ou de perfeição. A beleza, diz Kant; “é a forma da finalidade de um objeto enquanto é nele percebida sem representação de um fim”, (BRITANNICA, 1987, p. 4213).

Quanto às origens da arte, cabe observar que o *mecanismo da natureza*, a ordem da causalidade necessária, em cujo conhecimento o entendimento se compraz, não pode satisfazer a imaginação. A imaginação é, assim, compelida a criar (causalidade livre) o que não encontra na natureza. A arte é, pois, a produção da beleza não pela necessidade natural, mas pela liberdade humana. Só o homem é realmente artista, porque é racional e criador, quer dizer, dispõe não só do entendimento, mas da imaginação criadora. Por isso a natureza só parece bela quando se pressente em suas criações uma *razão* ou *finalidade*, isto é, quando produz no homem o efeito da obra de arte.

A arte, por sua vez, não encontra sua razão de ser nem nas sensações que provoca (prazer puramente subjetivo), nem no conceito (conhecimento puramente objetivo). Consiste apenas em certa *forma de juízo*, que exprime a *síntese* da imaginação e do entendimento.

Herbert Marcuse diz que a influência exercida pela teoria de Kant ultrapassou

as fronteiras estabelecidas pela filosofia transcendental e que, nessa teoria, a função estética se torna o tema central da filosofia da cultura, e é utilizada para pôr em evidência os princípios de uma civilização não repressiva na qual a razão é sensível e a sensibilidade é racional.

Em sua “crítica do juízo”, Kant estabeleceu a autonomia do domínio do Belo.

- *A Experiência Estética*, fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independentemente da natureza real que possuem. Essa satisfação começa e termina com os objetos que a provocam, agradando por si mesmos, dentro de uma atitude contemplativa e de caráter desinteressado. Nessa conceituação, Kant afirma: “O belo é propriedade das coisas que agradam sem conceito e que nos causam uma satisfação desinteressada”. (NUNES, 1991, p. 13).

O filósofo Kant reduz desta forma o Belo à condição de objeto da experiência estética, a qual se caracteriza pela aconceptualidade (não determinada por conceitos), pelo desinteresse (é contemplativa) e pela autotelia (tem finalidade intrínseca).

Kant analisa o gosto como a faculdade de julgar um objeto ou uma representação por uma satisfação livre de qualquer interesse, e a este objeto que provoca a satisfação nomina-se “Belo”.

Em oposição ao Belo, que é finito, o **Sublime** designa, o que nos ultrapassa por ser atravessado pela idéia do infinito; é sublime aquilo em comparação ao qual todo o resto é pequeno. Em todos os domínios, Kant remete-nos à autonomia e à liberdade humana. O homem sujeito do conhecimento é também agente moral autônomo e autor de um juízo de gosto desinteressado e universal, a verdade nos remete a “Estética do Efeito”.

1.2.6 Friedrich Schiller (1759 – 1805)

Schiller; “é um dos exemplos raros de um grande poeta e dramaturgo que, ao mesmo tempo, alcançou expressão própria no campo da Filosofia”. Essas palavras com as quais Anatol Rosenfeld abria, em 1963, sua apresentação às reflexões de Schiller sobre o belo e a arte dão bem a medida da importância e do alcance da obra deste pensador que participou ativamente de um dos períodos mais fecundos da história da literatura e da filosofia alemã

Seus ensaios teóricos e críticos, dos quais “A educação estética do homem”

é, ao lado de “Poesia ingênua e sentimental” sem dúvida um dos mais significativos, situam-se naquele ponto de inflexão entre o classicismo de Weimar e o romantismo, tal como concebido por Friedrich Schlegel e Novalis; despontam, como os escritos destes, no horizonte daquilo que se convencionou chamar, talvez um tanto genericamente, de “filosofia pós – Kantiana”, mas seria um grande equívoco considerá-lo como um mero elo na corrente de idéias que vai de Kant a Hegel, pois que investigações mais profundas mostram um Schiller repleto de vida e expressão próprias.

Em sua obra “cartas sobre a educação estética” ou “A Educação estética do Homem”, Schiller reivindica, antes da filosofia, a totalidade e a conciliação, a realizar-se na arte, como única expressão da verdade. Segundo Hegel, Schiller chegou a resultados que lhe permitiram ir ao fundo da natureza e do conceito do Belo. A educação estética, pressupondo a luta entre a natureza e a razão, propõe-se formar a natureza, a fim de fazê-la participar da razão, concebendo-se o belo com o resultado da *síntese da liberdade e da necessidade* que é a verdadeira realidade. Essa idéia, na qual Schiller via “o princípio e a essência da Arte”, tornou-se, em seguida, segundo Hegel, o princípio do conhecimento e da existência, sendo a idéia programada o verdadeiro e o real por excelência.

1.2.7 Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775 – 1854) **(Idealismo Transcendental)**

Schelling procurou o domínio da realidade e do conhecimento em que se possa operar a reconciliação da necessidade e da liberdade, da natureza e do espírito. A síntese se opera nos organismos, em que a natureza *é finalista sem ter sido produzida pela finalidade*, e nas obras de arte, que são, ao mesmo tempo, produtos da liberdade, porque conscientes, e da natureza, enquanto inconscientes.

A obra de arte, segundo Schelling, apresenta os seguintes caracteres: envolve um *infinito inconsciente*, além do *conteúdo consciente* que o artista nela introduziu; resulta de uma contradição, e do sentimento de alegria que brota da solução dessa contradição, sentimento que se comunica à obra e àquele que a admira; decorrendo de uma visão entre duas atividades distintas, *imaginação e entendimento*, *harmoniza essas atividades*, representando o *infinito de modo finito*, o que é a própria noção do belo. Para Schelling, a beleza é idêntica a verdade, à

verdade perfeita e eterna, infinita e divina, que nos permite conhecer as coisas tais como são pré-formadas no espírito criador de arquétipos, dos quais só percebemos, em nosso espírito, as cópias.

1.2.8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831 ou 1834)

(Idealismo Panteísta)

Na introdução da sua *Estética*, obra póstuma, editada pelo seus alunos, Hegel diz que a crítica de Kant constituiu o ponto de partida de uma verdadeira apreensão do belo artístico, por isso Kant, além de reconhecer a necessidade da reconciliação do entendimento e da sensibilidade, compreendeu que o entendimento intuitivo era a faculdade capaz de promover a unidade, resolvendo a contradição. Kant, porém, teria feito dessa conciliação uma questão subjetiva, em lugar de concebê-la conforme a realidade e a verdade.

Para Hegel, *o objeto da estética é o belo artístico, criado pelo homem*, e não o natural, criado pela natureza. O belo artístico é superior ao natural, porque, produto do espírito, participa da verdade e só o espírito é verdadeiro. A arte é forma particular de manifestação do espírito, que, produzindo o belo, deve encontrar em si mesmo a idéia da beleza, da qual irá partir para defini-la. Partindo de uma, idéia se diferencia e particulariza, originando as diversas formas e figuras da arte. Encarnação do espírito no sensível, a obra de arte concilia a abstração do conceito com a realidade, completando-o pelo real.

A arte é aparência, mas, como toda essência deve aparecer, a aparência não é inessencial, mas um momento essencial da essência. Na arte e no pensamento, diz Hegel, procuramos a verdade, e a arte em sua própria aparência, nos faz entrever algo que ultrapassa a aparência. Expressão do divino, como a religião e a filosofia, a arte não é a suprema manifestação da verdade, porque é limitada pela matéria e só pode ter por conteúdo certo grau espiritual da verdade.

Ao contrário do animal, o homem, é autoconsciência, que se exerce não só teórica, mas praticamente. Conforme Hegel, o homem está engajado em relações práticas com o mundo exterior, e dessas relações resulta a necessidade de transformar esse mundo, e o homem mesmo, enquanto parte desse mundo, imprime neste a sua marca pessoal, e o transforma, também, para reconhecer-se na forma das coisas, para fluir de si mesmo como uma realidade exterior. A raiz da arte está

na necessidade de o homem objetivar o seu espírito, transformando o mundo e se transformando, pois o homem, como diz Hegel, não quer permanecer tal qual a natureza o fez.

Se a verdade é a totalidade, para Hegel o objeto final da obra de arte só pode ser o de revelar a verdade. Sendo um absoluto, não está a serviço de nada estranho ou exterior, pois o próprio do que pretende ser absoluto é encontrar sua determinação em si mesma. A razão de ser da arte não lhe é interior, mas de ser inclusa em seu conceito e em suas determinações imanentes. Nesse sentido, a ideia não é abstrata, mas concreta, totalidade de determinações que implicam a adequação da ideia e de sua representação sensível. *A criação artística é um processo dialético*, no qual a ideia se nega, enquanto geral e infinita, para negar em seguida essa negação, e reafirmar-se, finalmente, como universal e infinita, no seio do particular e do finito.

O valor, o significado da arte, será proporcional ao grau de adequação entre a ideia e a forma, proporção que nos permitirá dividir e classificar as artes. Sua evolução consiste na sucessão das formas em que o homem exprime suas ideias a respeito de Deus, do mundo e dele próprio. Internamente, traduz-se em manifestações sensíveis que, correspondendo às diversas artes particulares, constituem uma totalidade significativa. A estética deve ocupar-se, primeiro, da ideia do belo artístico como ideal e de suas relações com a natureza e a criação artística; segundo, da diferenciação do conceito na sucessão das formas artísticas particulares, e, terceiro, do processo de realização sensível dessas formas e da constituição do sistema que a todas compreende.

O belo, em sua ideia, consiste na perfeita adequação da ideia e da forma, e a ideia, quando realizada conforme seu conceito, constitui o ideal. Ora, se a ideia, sendo concreta, contém a forma de sua realização, a imperfeição da forma deve resultar da imperfeição da própria ideia. Quando a ideia é abstrata, a forma que reveste é exterior ao seu conteúdo, não está predeterminada em seu conceito. A ideia e sua forma sensível devem corresponder-se de um modo que corresponda a verdade, e a obra de arte será tanto mais perfeita quanto mais profunda for a verdade a que corresponderem seu conteúdo e sua forma. A verdade da forma deve ser uma determinação da verdade do conteúdo ou, como diz Hegel, “a ideia deve ser uma totalidade concreta que tem em si mesma o princípio de sua particularização e de seu modo de manifestação”, (*in* NUNES, *op cit*, p. 62).

As diferentes formas da arte deverão corresponder às diferentes maneiras de aprender e conceber a ideia, e às diversas modalidades de incorporação do conceito à realidade. A propósito, Hegel distingue três dessas modalidades, às quais correspondem, metafísica e historicamente, as três formas fundamentais da arte: a simbólica, a clássica e a romântica.

A indeterminação da ideia caracteriza a arte simbólica ou oriental. O conteúdo não implica a forma, e a forma não tem conteúdo, são ambos inadequados um ao outro. A ideia abstrata utiliza formas naturais inadequadas, violentando-as e produzindo o desmensurado, o monstruoso. Ora, se a matéria natural não se adapta ao conteúdo, e por isso sofre violência, é porque o conteúdo não se presta a essa adaptação. Para exprimir o infinito, abstração à qual nenhuma forma sensível pode adaptar-se, utiliza o símbolo, representação cujo significado não coincide com a expressão. Os colossos, os gigantes com várias cabeças e dezenas de braços, características da arte simbólica, exprimem a desproporção, a inadequação, entre o interior e o exterior, a ideia e a forma.

A arte clássica caracteriza-se pela livre e perfeita adequação entre forma e conteúdo, ideia e manifestação sensível. O conteúdo verdadeiro (total) recebe a forma que lhe convém, exterioriza-se em seu aspecto verdadeiro.

O sensível deixa de ser natural, subtrai-se à indigência da finitude e se torna perfeitamente conforme com seu conteúdo. Verdadeiro, o conteúdo da arte clássica é *um espiritual concreto*, no qual o concreto é representado pela *forma humana*, única adequada à sua expressão na “existência temporal”. O conteúdo espiritual da ideia manifesta-se na figura humana, sem dela transbordar nem ser por ela absorvido. O equilíbrio, a adequação e a conformidade entre ideia e sua representação caracterizam, assim, esse momento da evolução da arte chamado classicismo.

O momento seguinte é o da ruptura, correspondendo, de certo modo, a um retorno à arte simbólica, embora em outro nível de consciência. O defeito da arte clássica, escreve Hegel, “é ser apenas arte, e nada mais”, e suas limitações são as da arte em geral. Embora tenha atingido a plenitude, produzindo inumeráveis obras-primas, a arte clássica não representa o espírito segundo seu verdadeiro conceito a infinita subjetividade da ideia, que, interioridade absoluta, não poderia exprimir-se livremente na prisão corpórea em que se achava enclausurada.

Na arte romântica, ou cristã, a unidade entre a natureza humana e a divina é

concebida segundo o espírito e na verdade. A ideia do infinito, ou infinita, libera-se do sensível (escultura grega) e, pelo conteúdo e pela expressão, supera a arte clássica, pois a ideia, o espiritual, se opõe ao natural, ao sensível, em relação ao qual se afirma sua superioridade.

A ruptura (forma e conteúdo) é comum com a arte simbólica, mas o conteúdo da arte romântica é o absoluto, o espírito, a subjetividade infinita, consciente de si mesma. O romantismo é a consciência da fase anterior, do Classicismo, e essa é sua superioridade.

O novo conteúdo da arte, os sentimentos, a alma, o mundo interior, a subjetividade, torna o sensível indiferente, não essencial; a forma volta a ser simbólica, e o objeto de arte se torna “a livre e concreta espiritualidade tal como deve ser apreendida pela interioridade espiritual”. Assinalando o triunfo da interioridade, o Romantismo permite que a ideia atinja seu mais alto grau de perfeição, consistindo, conforme Hegel, em um esforço da arte para superar-se a si mesma sem sair dos limites da arte. Para Hegel, a História da Arte, considerada do ponto de vista da filosofia, mostra que a arte simbólica está à procura do ideal; a arte clássica a atinge e a romântica a ultrapassa.

O movimento do espírito, à procura do absoluto, percorre três etapas: o da arte, que atinge a plenitude na antiguidade clássica; a da religião, que alcança no cristianismo; e a da filosofia, finalmente que compreende tanto a arte quanto a religião, no saber absoluto.

Quanto ao belo, Hegel define-se, desta perspectiva, como a manifestação sensível da ideia. A ideia, concebida como uma forma superior do espírito, atualiza-se plenamente na obra de arte e no belo. Todavia, ela reveste ainda, na obra de arte, uma forma sensível e não atinge o conceito puro, como na filosofia.

A arte pertence, para nós, doravante, ao passado; perdeu, pensa Hegel, em nossa civilização, sua verdade e sua vida; esse declínio torna possível o *advento da estética*, reflexão filosófica sobre a arte e filosofia das belas artes.

A propósito da Estética de Hegel, diz Heidegger que se trata da meditação mais ampla, porque pensada a partir da mais ampla metafísica do Ocidente. Lamentando os conceitos de Hegel sobre a destinação da arte, escreve que a última palavra sobre eles ainda não foi proferida, pois atrás do que disse Hegel há todo o pensamento ocidental, desde os gregos, a última palavra será dita, supondo que o seja, a partir dessa verdade do ente e a propósito dela; mas, até lá, a palavra de

Hegel permanece válida.

1.2.9 Benedetto Croce (1871 – 1942)

(Historicismo Idealista)

Na Alemanha, a estética hegeliana, durante toda a segunda metade do séc. XIX, foi desprezada e substituída por meditações psicológicas. Os princípios estéticos de Hegel foram, porém, preservados na Itália por Francesco de Sanctis, que abandonou a distinção entre forma e conteúdo. Seu sucessor foi Croce, o fundador de uma estética idealista moderna.

Na primeira edição de sua obra “Estética como Ciência da Expressão e Linguística geral”, acabou com as intervenções do intelectualismo e do hedonismo na estética, que baseou sobre o conceito de expressão individual. Uma das consequências disso é a abolição das fronteiras entre todas as artes e entre todos os chamados gêneros literários; qualquer ato artístico é meio de expressão, que é a origem do lirismo, e só enquanto lirismo as obras de arte são arte e têm valor estético.

A estética de Croce tem exercido influência avassaladora, primeiro na Itália, depois no mundo inteiro.

1.2.10 Karl Marx (1818 – 1883)

(Socialismo)

Um outro desenvolvimento da estética de Hegel realizou-se no marxismo. Essa ideia é decorrência dos fundamentos e princípios da origem marxista, segundo os quais a superestrutura da sociedade; o direito, a religião, a filosofia e a arte, repousa nas relações de produção. A consciência individual está determinada por estas relações, que formam a trama da vida real e concreta.

Nem Marx nem Engels sistematizaram suas ideias sobre a arte. Mas, Marx sempre se interessou pela literatura e pretendeu mesmo escrever um ensaio sobre Balzac. Na sagrada Família, Marx critica os “mistérios de Paris”, de Eugène Sue, acusando o romancista, em uma crítica mais social do que a literária, de apresentar apenas a ilusão de uma crítica de injustiça social, pois não condena o próprio regime.

Em correspondência com Ferdinand Lassale, por ocasião de seu drama “Sichingen”, Marx esboça as linhas gerais do que poderia vir a ser uma estética marxista. E, na introdução à “Contribuição à Crítica da Economia Política”, encontram-se às páginas em que Marx declara: “A dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estejam ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de que ainda nos proporcionam prazer estético e ainda têm para nós o valor de normas e modelos inacessíveis”, (*in* BRITANNICA, 1987, p. 4217).

A estética marxista, apenas esboçada na obra dos fundadores, é tributária da estética hegeliana, na qual encontra sua justificação. Marx pretendia partir da estética de Hegel, aplicando-lhe o mesmo método de crítica que aplicou à filosofia hegeliana em geral. Marx escreveu que em Hegel a dialética estava de cabeça para baixo. Concordou plenamente com a observação de Hegel de que o trabalho era a moda que impulsionava o desenvolvimento humano, porém criticou a unilateralidade da concepção hegeliana do trabalho, sustentando que Hegel dava importância demais ao trabalho intelectual e não enxergava a significação do trabalho físico, material. “O único trabalho que Hegel conhece e reconhece é o trabalho abstrato do espírito”, (*in* BRITANNICA, *loc cit*).

Marx reconhece que a grandeza da fenomenologia de Hegel, consiste não só na compreensão da dialética da negatividade, como princípio motor e criador, mas na apreensão do homem como processo e do homem objetivo, real, como resultado do próprio trabalho. Ao concebê-lo como processo e trabalho, Hegel concebe o homem como criador, quer dizer, poeta. Todavia, segundo Marx, Hegel vê apenas o aspecto positivo do trabalho e não seu aspecto negativo, pois o único trabalho que reconhece é o trabalho abstrato do espírito.

Além de reduzir o trabalho ao trabalho abstrato do espírito, Hegel, segundo Marx, confunde objetivação com alienação. Ora, se é verdade que toda alienação é uma objetivação, a recíproca não é verdadeira, pois nem toda objetivação é alienação.

A objetivação é a exteriorização do próprio homem, o ato criador e o fruto do ato criador, o objeto no qual o homem se encontra e se reconhece. A alienação, ao contrário, é a forma assumida pela objetivação quando o homem, em lugar de realizar projetos próprios, realiza compulsoriamente, no interesse de outros, projetos que lhe são estranhos. Além da forma de conhecimento, ou de autoconhecimento do

espírito, a arte, para Marx, é não só forma de criação, mas a própria criação, em sua forma suprema.

O problema, porém, está em saber a razão por que o homem, que se define pelo trabalho e pela técnica, experimenta a necessidade de produzir não só objetos úteis, mas também objetos belos, pois a beleza é inútil ou gratuita. Reconhecendo a historicidade das necessidades e dos desejos humanos, o marxismo observa que a fabricação dos objetos que satisfazem a essas necessidades cria outras, que, por sua vez, determinam a criação de novos objetos destinados a satisfazê-las, e assim por diante. À medida que o homem humaniza a natureza, transformando-a em cultura, ele próprio se torna mais humano, até reconhecer que sua necessidade mais geral e profunda é a de realizar sua própria humanidade no ato criador.

A compreensão da Obra de Arte, porém, não se esgota na determinação de sua gênese, ou das condições em que se origina. Para Marx, a arte, assim como a religião, a filosofia, o direito, etc., é superestrutura, manifestação na consciência, das estruturas econômicas e sociais. Uma vez constituídas, porém, as superestruturas ganham certa autonomia e reoperam sobre as infra – estruturas, determinando-as até certo ponto. Quanto a arte, escreve Marx, “Sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não estão de modo algum em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem por consequência, com o de sua base material, ossatura de sua organização”, (*in* BRITANNICA, *loc cit*).

O reconhecimento da relativa autonomia da arte implica em admitir que a arte é criação, produção do novo, do inédito, do original, que não pode estar sujeita a nenhuma espécie de limitação ou constrangimento. Consistindo na produção de um absoluto, a arte se justifica por si mesma e só deve obedecer às leis da sua própria criação. Assim, a estética deveria, antes de mais nada, ser dialética.

A categoria fundamental da dialética é a de totalidade, indivíduo e sociedade, objeto e sujeito, conteúdo e forma; esses termos, em si mesmos, são abstrações, *momentos* de uma totalidade, que é o *processo histórico*, globalmente considerado. A compreensão da obra de arte depende, pois, de sua inserção nessa totalidade, na qual emerge e se configura. Todavia porque é criação, não é apenas expressão, mas elemento criador dessa totalidade, e seu significado não se pode esgotar no inventário das estruturas econômicas e sociais que a condicionam.

Admitindo que a obra de arte seja uma resposta, formulada pelo artista, ao conjunto de questões que lhe são suscitadas pelo meio e pelo tempo em que vive,

deve – se reconhecer que essa resposta é outra coisa mais do que as condições que a suscitavam. A estética marxista tem encontrado sua formulação mais adequada nas obras de Georg Lukács e Bertold Brecht. Este empenha-se na transformação da sociedade, sem deixar de ser artista, criador de obras que se justificam por si mesmas e não são meros instrumentos de propaganda. A tese da “distanciação”, que implica uma ruptura com a concepção clássica da arte como catarse, consiste em promover a separação do espectador e do espetáculo, ao qual se empresta um caráter insólito.

Mantido a distância, o espectador conserva a lucidez, toma consciência dos problemas que lhe são apresentados na cena e é convocado a decidir e optar, colaborando na tarefa de libertação do homem, razão de ser da obra de arte. Ao defender esse sentido de criação artística, Brecht defende ao mesmo tempo, a sua autonomia: “a arte não é capaz de transpor as concepções artísticas dos escritórios em obras de arte. Só as botas podem ser feitas sob medida”, (*in* BRITANNICA, *loc cit*).

1.2.11 Georg Lukács (1885 – 1971)

Segundo Lukács, o artista moderno defronta-se com a alternativa da reportagem e da figuração. A reportagem substitui os meios tradicionais da ação inventada e dos homens figurado, e reage contra o confinamento da investigação que caracterizaria a literatura contemporânea. Traumatizados pela desordem e pela violência do mundo exterior, os artistas voltam-se para o mundo interior, cuja exploração se torna o conteúdo de suas obras (Proust Joyce, Kafka, etc.). O psicologismo que caracteriza essa literatura significa, para Lukács, ora uma fuga, ora uma capitulação em face do real que não se ousa transformar, mas que se é capaz apenas de transfigurar. Tanto o psicologismo, que superestima a subjetividade, quanto a reportagem que superestima e hipostasia o social, representam visões unilaterais da realidade humana, da qual o objetivo e o subjetivo, o conteúdo e a forma, no que se refere à obra de arte, são apenas momentos ou abstrações. Lukács de maneira nenhuma dissimula, superficialmente, a discrepância entre o espírito interior e o seu mundo exterior, entre o indivíduo espiritual e a convencional realidade, mas reconhece e demonstra que o desalém da arte romântica pelo mundo é uma evasão perante o problema real.

A concepção de vida dos detentores da cultura passa a ser a classe média; as suas maneiras de pensar e modo de sentir são racionalizados e revolucionados; surge um novo tipo de intelectual, está livre das peias, isto é, livre das tradições e convenções, sem, no entanto, ser capaz de exercer uma influência correspondente na realidade política e social, ou, muitas vezes sem mesmo o desejar. Luta contra o racionalismo, que involuntariamente apoia, e torna-se, até certo ponto, o pioneiro do conservantismo contra o qual imagina que se bate. Deste modo, por toda a parte, se associam tendências progressistas e liberais com outras conservadoras e reacionárias.

1.2.12 Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) **(Relativismo Ateísta)**

Nietzsche é o pensador da vontade de potência, concebida como criação e plenitude vital. O que é essencial é nosso mundo enquanto ele é alegria e vontade de potência. Quanto à ilusão dos outros mundos, Nietzsche ataca-a sob todas as suas formas.

A “Vontade de Potência” autêntica, como afirmação e plenitude, desvela, no seio mesmo de sua superabundância criadora, o verdadeiro campo da vida e da transcendência. Dentre as criações da vida, figura, no primeiro plano, a Arte, a respeito da qual é preciso não se equivocar. Toda uma tradição identifica, com efeito, a arte com as obras de arte e o domínio das belas – artes.

Nietzsche, ao contrário, concebe a arte sob uma forma muito mais global e dinâmica. Contra a “arte das obras de arte”, circunscrita a um domínio específico, delimitado e restrito, a arte torna-se, em Nietzsche, uma invenção de formas harmoniosas, uma produção destinada a um embelezamento de toda a existência. Ela oculta as feiuras, humaniza ou dissimula tudo o que é feio. Não confundamos a arte e as belas artes.

O conjunto de materiais e signos criado por um artista e manifestando um ideal de beleza só designa um apêndice dessa produção de formas que é arte em geral, dessa embriaguez da vida, dessa vontade de existir por meio de formas harmoniosas.

O campo da vida criadora compreende a atividade artística; o trabalho autêntico e, de uma maneira geral, tudo o que diz respeito à edificação positiva de

valores. Assim o *verdadeiro trabalho*, que dá forma às coisas, ligado à alegria e ao prazer, difere profundamente do miserável labor para o ganho. Às potências da vida, vinculam-se também os autênticos valores morais, criados pelos *melhores*, pelos *senhores*, que se situam na corrente vital da vontade de potência. O pensamento de Nietzsche é, como se vê, aristocrático, no sentido etimológico do termo, que é sua significação essencialmente espiritual. Ao vil rebanho opõe-se a bela individualidade criadora. Essa oposição espiritual entre *aristocrata* e o *rebanho* comanda certo número de conceitos de Nietzsche. Assim, a *moral aristocrática*, esse ato criador, essa triunfal afirmação dos valores, afirmação que se faz na alegria, esta a mil léguas da moral dos escravos, ligada aos ressentimentos que engendra os valores negativos. O critério de autenticidade aparece sempre ligado, em Nietzsche, à afirmação e à potência criadora da vida.

Nietzsche, procurando interpretar o sentido da cultura grega, em função do espírito apolíneo, representado pela escultura, e o dionisíaco, pela música, defende a redenção da vida, ao dizer que: “para seu verdadeiro criador, somos imagens e projeções artísticas, e nossa maior glória é nossa significação de obra de arte, pois é somente como fenômeno estético que podem justificar-se eternamente a existência do mundo”, (*in* BOHRER, 2001, p. 9).

É nossa perspectiva, afirmação da potência criadora da vida, que é necessário compreender o símbolo de Dionísio, que detém um lugar central em Nietzsche, da “Origem da Tragédia” (1871) até “A Vontade de Potência” (fragmentos póstumos, como se sabe recolhidos sob esse título, que não é do próprio Nietzsche). Dionísio é, com efeito, um símbolo da vida, o ser mais transbordante de vida. Deus da embriaguez entre os gregos, ele encarna, no pensamento de Nietzsche, o devir como destruição e criação incessantes; Dionísio é sensualidade, desfrute de uma força que engendra e destrói. A palavra *dionisíaco* exprime essa grande participação desregrada, no curso exuberante da vida. Quanto ao *dionisismo*, ele designa a identificação com o princípio do êxtase e da vida. Ao contrário, Apolo, deus da medida e do limite entre os gregos, remete, em Nietzsche, a tudo o que é nítido, claro, distinto, limitado. Ao arrebatamento *dionisíaco* opõe – se a serenidade apolínea, o apolinismo concebido como contemplação de um mundo de imaginação e sonho.

Em seu livro “Crepúsculo dos Ídolos”, Nietzsche produz diversos ensaios sobre seu conceito de Belo e Feio, colocando o homem no centro de sua estética. O

belo em si é apenas uma frase, nem sequer uma ideia. O homem se toma a si mesmo como medida de perfeição no belo e em certos casos escolhidos, adora-se. Uma espécie não pode fazer outra coisa a não ser afirma-se dessa maneira. Seu mais profundo instinto, o de conservação e crescimento, reflete-se, todavia nessas sublimidades. O homem se figura no mundo que está por si só pleno de belezas, e se esquece que é ele mesmo a causa dessas belezas.

O que quer representar o belo abstraído do prazer que o homem produz no homem, perderá o equilíbrio em seguida. Ele e ninguém mais foi quem tornou o mundo pleno de beleza humana, demasiado humana e nada mais. O homem se reflete nas coisas e toda aquela que lhe oferece sua imagem lhe parece bela; seu juízo do belo é a vaidade da espécie.

Não há nada tão condicional e limitado como o nosso sentido de beleza. Embelezou-se verdadeiramente o mundo por ser o homem quem julga do ponto de vista da beleza. É representado sob formas humanas, porém nada, absolutamente nada nos garante que seja o homem o modelo da beleza.

Do ponto de vista fisiológico todo o feio entristece e deprime o homem. Ele faz pensar na decomposição, no perigo, na impotência, no feio perde-se indubitavelmente a força. Feio e belo são premissas que estão acumuladas abundantemente no instinto.

A estética de Nietzsche se fundamenta em duas verdades. Na primeira, nada é belo, somente o homem é belo, toda a estética repousa nesta simplicidade, tal é a sua primeira verdade. Na segunda, nada é feio a não ser o homem que degenera, e como tal fica circunscrito no domínio dos juízos estéticos.

Nietzsche introduz no discurso pós-moderno conceitos como: aparência, vertigem, superfície, metáfora e evento, e assume a metafísica estética só como fenômeno estético justificado eternamente pela simples existência.

Em sua obra “a gaia ciência”, denuncia a estética da aparência como o véu da verdade, dentro da obsessão idealista de enunciar verdades e a elas correr. Na obra de arte não há verdades, porque a própria obra oculta o veraz, em função da sua natureza cruel. Este pensamento evidentemente confronta a arte marxista.

Ao lançar olhos às metáforas da nova estética da *Art Nouveau*, como “mistério” e “alma”, num emprego esteticamente estratégico, Nietzsche contrapõe à ética, a estética, onde estímulos imaginativos, sensações construídas são consideradas sensações de papel, e nesse sentido coaduna com Marx.

Ética contraposta a Estética significa que o verdadeiramente estético, que provém do não racionóide (alma) deve ser distinguido do estético da moda. Ou seja, a arte satisfaz a necessidade metafísica do teórico da estética, que a metafísica filosófica não pode mais satisfazer, onde a vivência estética é imediata, enquanto a ética é mediatizada.

A partir da conclusão do texto “Necessidade Artística de Segunda Ordem”, uma abordagem de profunda relevância histórica, onde Nietzsche se adona de um pseudo – axioma de uma verdade sua, coerente se diga, com seu estilo.

Ao citar a Arte perfeita dos Gregos como fruto do transbordamento de seu próprio bem-estar e saúde, exteriorizando uma perfeição que frutifica todo o âmbito daquela sociedade, Nietzsche envereda por uma idiosincrasia de um determinado momento histórico que verificou um senso de Estética muito particular e primário, que é o da beleza da ordem, do ritmo da harmonia, da completude.

Fincando um pé nessa abordagem, permeia com o outro a hoste dos oprimidos, da massa descompromissada com o conhecimento, a qual se abasta com a mediocridade, que lhe é suficiente em si. Mexe com o outro pé e acena para uma minoria localizada nas camadas superiores, as quais chama de refinados insatisfeitos, que por si mesmo não chegam a nenhuma grande alegria, e por assim ser, são verdadeiramente necessitados de Arte, para poder afugentar seus demônios.

No texto, “Contra Arte das Obras de Arte”, Nietzsche amordaça a liberdade do criador, quando de partida afirma “A Arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, para podermos nos suportar.”. In BOHRER (*loc cit*) vincula, neste momento, processos de modelação do homem pela Arte, confrutando aspectos éticos, do materialismo dialético de Marx.

1.2.13 Hippolyte Taine (1828 – 1893)

(Naturalista)

Adotando o método naturalista que o positivismo lhe inspirou, Taine funda o “naturalismo tainiano”, concebendo a sociedade humana como um sistema de fatores associados, onde meio físico determina a diversidade racial, e as diferenças de raças determinam certos traços físicos e psíquicos que se refletem nos sentimentos dos indivíduos e no caráter das instituições.

As características biológicas, psíquicas e institucionais de um grupo social correspondem a determinados pendores e inclinações que formam em conjunto, um meio moral e espiritual, que se refletem invariavelmente na atividade artística e no conteúdo da Arte.

O meio, com a sua temperatura moral, constituída pelo estado geral do espírito e dos costumes em diferentes momentos da vida social, já resultando na aclimação das qualidades germinais da raça, é a estufa onde crescem as flores da arte, que se diferenciam entre si, ao longo do tempo e de sociedade para sociedade, por um mecanismo semelhante ao da diferenciação natural das espécies animais e vegetais.

O meio evolui quando mudam, por circunstâncias históricas, as condições ambientais, e novas formas artísticas aparecem, em consonância com novos estados de espírito.

Em cada momento da evolução social, as mudanças profundas que se operaram nos costumes, nas instituições, no modo de agir e de pensar e no próprio caráter dos homens, refletem-se invariavelmente no alcance e no conteúdo da expressão artística.

A teoria de Taine, que exerceu grande influência na filosofia da arte, transporta para o plano da sociedade e da história o determinismo da natureza. Sendo a Arte a sublimação dos pendores inatos de uma raça, modificados pelo clima social e pelo momento histórico, a sua função é externar as qualidades étnicas e psíquicas dos povos e condensar os aspectos significativos das etapas da evolução da humanidade. Tal conceito permitiu restringir o valor das obras de arte à expressão documental do caráter nacional, psicológico, e histórico dos povos.

1.2.14 George V. Plekhanov (1856 – 1918) (Marxismo)

Foi uma das figuras proeminentes do movimento trabalhista russo, anterior a revolução e um dos teorizadores mais notáveis do marxismo Ortodoxo. Uma das inteligências mais culta, filosoficamente, do movimento socialista.

Seu notável ensaio, “Papel do Indivíduo na história”, foi publicado em 1898. Saliente que o Marxismo é compatível com a admissão de que grandes homens, desempenham um papel importante no desenvolvimento histórico, mas, sua eficácia

depende do ambiente social e das principais forças operantes no seu tempo.

A utilização simplista, mais de caráter moral e político do que sociológico, feita por Plekhanon, do conceito de ideologia, e repetida por muitos teóricos marxistas, trouxe como resultado uma pretensa estética e uma crítica pretensamente inspirada no materialismo histórico, ambas laborando naqueles pecados fundamentais do marxismo, a abstração e o mecanicismo, aos quais Jean-Paul Sartre se refere. Para essa estética, a criação artística extrai a sua legitimidade do prévio compromisso político que a vincula ao serviço do proletariado ou do Estado, e que a instrumentaliza, quer no meio apologético, quer como recurso prático da luta revolucionária e da consolidação de seus resultados. Daí saiu a figura da arte militante presa a compromissos políticos definidos, a que se pretendeu reduzir o alcance da participação social do artista.

1.2.15 Walter Benjamin (1892 – 1940)

(Marxismo)

Em seu ensaio “A Obra de Arte na época de suas Técnicas de Reprodução”, tem como ponto central desse estudo a análise das causas e considerações da destruição da “aura” que envolve as obras de arte, enquanto objetos individualizados e cínicos. Com o progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destituiria a obra de arte de seu status de raridade.

Para Benjamin, a partir do momento em que da obra são excluídas as atmosferas aristocrática e religiosa, que a seleciona e a espiritualiza, a destruição da aura repercute socialmente, ante as resultantes da relação íntima entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética, por uma radical mudança qualitativa na relação das massas com a arte.

Ao provocar a queda da aura, as técnicas de reprodução da obra de arte promovem a liquidação da herança cultural.

Benjamin, juntamente com os filósofos da Escola de Frankfurt do século XX, na análise da razão e da natureza, de Homero a Nietzsche, vai recuperar a figura do mito helênico, como uma protoforma do esclarecimento que pela magia, adquire um *modus operandi* de “ordem mítica”, estabelecendo uma relação íntima entre um significante e um significado, cuja *mimesis* é uma imitação reprodutiva de seu

objetivo, impregnando esta relação de simbolismo.

Neste sincretismo, a arte está enalacrada até as suas raízes, pois o destino é o princípio da tragédia (grega) e nesta estamos sempre sob o poder de forças naturais. Ao tentar dominar a natureza (cientificismo) dominamos os outros homens que nela se aconchegam, no que Adorno acrescentaria; a partir da Indústria Cultural comercializamos os espíritos, o que significa o homem escapando do velho mito, recai em outros mitos rejuvenescidos.

Se o mito é assim sintomático de uma ordem social reificada, ele é também o instrumento conveniente para entendê-la. O contínuo esvaziamento do significado imanente dos objetos abre caminho para alguma nova totalização fantástica, de modo que num mundo desprovido de significação e subjetividade, o mito pode fornecer exatamente os esquemas ordenadores, redutivos, necessários para dar alguma unidade ao caos. Ele ocupa assim algo do papel tradicional da explicação histórica num momento em que as formas do pensamento histórico vão se tornando parte do palavreado simbólico, cada vez mais vazio e desacreditado após o desastre de uma guerra mundial imperialista, (EAGLETON, 1990, p. 232).

...as ideias não se representam nelas mesmas, mas somente e exclusivamente num arranjo de elementos concretos, no conceito: como configuração desses elementos... As ideias são para os objetos como as *constelações* para as estrelas. Isso quer dizer, em primeiro lugar, que não são nem os seus conceitos nem as suas leis... É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e as divisões que aparecem no seu interior graças ao poder de distinção do intelecto são mais significativas porque produzem duas coisas ao mesmo tempo: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias. (BENJAMIN in EAGLETON, *op cit*, p. 238).

A noção benjaminiana de constelação aponta para a cabala, a mônada leibniziana e o retorno aos fenômenos de Husserl, também leva em consideração as reconfigurações do cotidiano com seus efeitos de *estranhamento* do surrealismo, o sistema musical de Schoenberg e todo um novo estilo de sociologia microscópica no qual se estabelece uma nova relação entre parte e todo.

O método da constelação permite uma espécie de sociologia poética... e representa um modelo estilizado da investigação social.

O conceito de constelação, que Benjamin elaborou em colaboração com Adorno, é talvez uma das tentativas modernas mais originais para romper com as versões tradicionais da totalidade. É a resistência às formas paranoides do pensamento totalizante por pensadores que se opunham à celebração empirista do fragmento.

1.2.16 Theodor Wiesengrund-Adorno (1903 – 1969)

(Marxismo)

Adorno a falta de sustentação das teses de Benjamin, no que elas não à luz o antagonismo que reside no próprio interior do conceito de “técnica”. Esta, segundo ele, é definida em dois níveis: primeiro “enquanto qualquer coisa determinada intra-esteticamente” e, segundo “enquanto desenvolvimento exterior às obras de arte”.

A técnica tem uma evolução histórica, portanto é transitória. Quando as técnicas se dão no âmbito da mera reprodução, elas sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, deve-se ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes, do que se deduz esta a racionalidade da técnica comprometida com a própria racionalidade da dominação do capital.

Esta exploração Adorno vai nomear de “indústria cultural”, substituindo o termo “cultura de massa”, pois desta se deduz uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Esta industrialização cultural impede a formação de indivíduos autônomos, capazes de julgar e decidir por uma consciência liberta, e aí se instaura a dominação natural e ideológica, e a comercialização do espírito.

Para Adorno o conceito de uma coisa não deve ser compreendido como uma pálida réplica mental dela, perturbadoramente destituída da sua vida sensível, mas sim como uma série de práticas sociais.

Seria uma situação caótica se o conceito de liberdade ou igualdade fosse realmente idêntico à pobre imitação que encontramos à nossa volta. Toda ideologia, mesmo voltada para a liberdade, traz dentro de si, a COERÇÃO, com a qual a sociedade mantém sua existência opressiva.

Em Adorno, o sujeito é marcado por uma fissura interna, e a sua experiência é a do **sofrimento**. Como pode então a identidade do sujeito, que é um momento constitutivo de sua liberdade e autonomia, combinar-se com a sensibilidade e a espontaneidade, nas quais o impulso pela **autonomia** produziu esta ferida? Propõe então como solução: a “estética”, isto é, na medida em que a arte seja de algum modo ainda possível.

Em todos os sentidos, a arte contém a verdade e a ideologia ao mesmo

tempo. Ao liberar as particulares da lógica da identificação, ela nos apresenta uma alternativa ao valor de troca, mas ao mesmo tempo nos engana com a fé crédula de que há coisas no mundo que não são para o comércio.

Qualquer enunciação positiva se compromete por ser o que é, e assim o que nos resta é a mais pura figura do próprio gesto de negação, que não pode nunca descer de seu nível tão elevado, **da forma**, e algo tão baixo quanto o **conteúdo**. Assim Adorno ensaia, com uma nova inflexão, todos os clichês reacionários que a arte engajada costuma atrair em função de seu suposto esquematismo ou reducionismo.

1.2.17 Martir Heidegger (1889 – 1976) **(Existencialismo)**

A *realidade humana*, mostra Heidegger, perde-se frequentemente na vida inautêntica e na *banalidade cotidiana*. Mas pode também reencontrar-se em sua autenticidade e abrir-se, assim, ao mistério e ao ser, fonte de todas as coisas.

Heidegger, após distinguir a coisa do produto e da obra, observa que se a origem da obra bela, artística, é o artista, a origem do artista, por sua vez, é a obra, pois o artista só o é na medida em que cria a obra de arte e porque a cria; ambos, porém, artista e obra, tem uma origem comum, a arte. Que é arte, ou que consiste a essência da arte!

Um dos modos em que a verdade se desdobra, diz Heidegger, é o ser-obra da arte; instalando um mundo e fazendo-o vir à terra, a obra é a efetividade do combate no qual se conquista a eclosão do ente em sua totalidade, quer dizer, a verdade.

A obra de arte, que não reproduz nem o particular nem a essência geral, revela, ou desvela, a seu modo, o ser do ente. Promovendo o advento da verdade do ente, toda arte seria essencialmente poema, e a essência do poema seria a instauração da verdade. Origem da obra e do artista, a arte faz surgir em sua essência aquilo que, na obra, se pertence na reciprocidade, a comunidade dos criadores e dos guardiães.

Esses guardiães, que pertencem, tanto quanto os criadores, à essência do ser – criado da obra, constituem a humanidade histórica, pois a arte em sua essência é, conforme Heidegger, uma origem; um modo eminente de acesso da

verdade ao ser, isto é, ao advento, quer dizer, à História.

1.2.18 Jean – Paul Sartre (1905 – 1980)

A consciência humana, mostra Sartre, é poder de modificação, isto é. fazer aparecer o nada sobre todo fundo de realidade, pulverizar as diversas determinações, motivos ou móveis, escolher, definindo-se a ideia da escolha, no fundo, em Sartre, pela a consciência. A possibilidade de dizer sim ou não, de escolher, não se distingue, nessas condições, da consciência, da apreensão de nós mesmos, para além de qualquer motivo e de qualquer móvel. Essa *liberdade*, nós a experimentamos na *angustia*, verdadeiro sentimento metafísica que nos revela nossa total liberdade.

Essa consciência composta do poder de nadificação e liberdade opõe-se em tudo ao em si (plenitude do ser, desígnio das coisas, que são o que são, desprovidas de consciência), o ser pleno, maciço e opaco das coisas. Assim, condenado a uma liberdade absoluta, o homem deve inventar seu caminho.

Na tradição hegeliana e marxista, Sartre em seus ensaios sobre “Baudelaire, Genet e Flaubert”, e “Que é literatura”, oferece os elementos do que poderia ser uma estética, especialmente literária, elaborada em função das categorias fundamentais do pensamento dialético e das contribuições mais significativas da filosofia existencial. Verificando que o artista, antes de ser artista, é ser humano, situado e datado, Sartre o convoca a assumir conscientemente sua época, pois cada época descobre um aspecto da condição humana, e é dever do artista participar dessa descoberta.

Quanto ao criador, diz Sartre, não passa de um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra. É o esforço conjugado do autor e do leitor que faz surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só há arte para outrem. Fruto da liberdade do artista, a liberdade do escritor implica a do leitor, pois não se escreve para escravos.

A gratuidade da obra de arte é a imagem da liberdade. Conforme Sartre, a obra de arte é gratuita porque é fim absoluto e se propõe ao espectador como um imperativo categórico.

Revelando o mundo e propondo implicitamente sua mudança, o artista desempenha de modo exemplar a função especificamente humana, a função

“poiética” de inventar-se a si mesmo, inventando, ao mesmo tempo a História.

1.2.19 José Ortega y Gasset (1883 – 1955)

(Fenomenologia da Arte Moderna)

Ortega em sua obra “A desumanização da arte”, mergulha na fenomenologia da arte moderna, na ontologia do objeto estético, na sua essência representativa, paródica ou fraudulenta, na sua ironia, desnudando-a, em suma, criticando-a, para mostrar que o artista moderno já no primeiro quartel do século XX, podia ser visto em seu *tedium vital*, em sua vergonha do ser humano, em seu cansaço pelas formas ou enfoques humanistas na arte. Daí a recorrência ao extra-humano ainda que sem a serenidade ou maturidade oriental, ao inumano, ao desumano, que não significa algo negativo ou inconveniente no sentido da violência ou coisa do gênero; trata-se sim de uma descentralização, uma saída do ponto de vista humano.

O homem comum se sente aterrado, diz Ortega, humilhado perante uma arte que não compreende. E a causa é a de ser essa arte uma *Arte Artística*, ela é feita sem preocupação de se estar agradando, ela tem que agradar ao Artista, e só.

A nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência mais ainda é antipopular. Uma obra qualquer por ela criada é antipopular. Uma obra qualquer por ela criada produz no público, um curioso efeito sócio-lógico, mas tomá-la por seus efeitos sociais seria como trocar os pés pelas mãos, ou estudar o homem pela sua sombra. O característico da nova arte, do ponto de vista sociológico, é que ela divide o público em duas classes de homem; os que entendem e os que não entendem. Aproxima-se o tempo em que a sociedade, desde a política até a arte, voltará a se organizar, segundo se deve, em duas ordens ou categorias; a dos homens egrégios e a dos homens vulgares. Sob toda vida contemporânea lateja uma injustiça profunda e irritante, a falsa suposição de igualdade real entre os homens. A cada passo que damos entre eles, a realidade nos mostra tão evidente o contrário.

Se a nova arte é inteligível para todo mundo, isso quer dizer que os seus recursos não são os *genericamente humanos*. Não é uma arte para os homens em geral, e sim para uma classe muito particular do homem, que poderão não valer mais que os outros, mas que evidentemente, são distintos.

O que se condicionou nomear *prazer estético*, esta ligado a uma obra que

agrada o homem, quando esta conseguiu interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. Os amores, ódios, dores, alegrias que comovem seu coração; a obra participa das emoções como se fossem casos reais da vida. Diz-se que a obra é boa quando consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que os personagens imaginativos valham como pessoas vivas. Isso significa que, para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida.

Durante o século XIX os artistas procederam demasiado impuramente. Reduziram ao mínimo os elementos estritamente estéticos e faziam a obra consistir, quase inteiramente, na ficção de realidades humanas. Era a Arte Realista. Raízes realistas do Romantismo e do Naturalismo, por isso tão populares. Não é Arte, mas sim *extrato da vida*. Em todas as épocas em que existiram dois diferentes tipos de arte, uma para minorias e outra para a maioria, esta última sempre foi realista.

A grande busca pela *Arte Pura*, talvez não seja possível, porém as razões que nos conduzem a essa negação são longas e difíceis. Se, impossível uma arte pura, não há dúvida alguma de que cabe uma tendência à purificação da Arte. Essa tendência levará a uma eliminação progressiva dos elementos humanos, que dominavam na produção romântica e naturalista. E, nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá. Então, teremos um objeto que só pode ser percebido por quem possua essa sensibilidade peculiar, artística, uma arte para o artista e não para a massa dos homens, uma arte da casta, e não demótica.

Na análise fenomenológica da arte, vemos que nesta, uma mesma realidade se quebra em muitas realidades divergentes, quando é vista de pontos de vista distintos, e nos perguntamos qual entre esta multiplicidade é a verdadeira, a autêntica? Todas guardam uma relação de equivalência, e cada uma é a autêntica para o seu congruente ponto de vista. Para que possamos ver algo, para que um fato se transforme em objeto de contemplação é mister que se separe de nós e que deixe de formar parte viva do nosso ser.

Na contra partida dessa visão, a Metafísica nos impõem, do outro extremo, pessoas; coisas, situações, que são a Realidade Viva, e, de onde vemos tudo em seu aspecto de uma, realidade contemplada, da qual não há fuga. Essa conclusão nos remete a uma advertência essencial para a estética, sem a qual não é fácil penetrar na filosofia da arte, tanto a velha como a nova. Entre esses diversos

aspectos da realidade que correspondem aos vários pontos de vista, há um do qual derivam todos os demais e que em todos os outros está suposto, é exatamente o da Realidade Viva. Um quadro, uma poesia onde não restasse nada das formas vividas seriam ininteligíveis, ou seja, não seriam nada à primeira impressão, e como nada seria um discurso onde de cada palavra se tivesse extirpado a significação habitual. Isto significa dizer que, na escala das realidades, corresponde à realidade viva uma peculiar primazia, que nos obriga a considerá-la como a realidade por excelência, uma profunda realidade humana. Portanto, são humanas todas as realidades, quando oferecem o aspecto sob a qual costumam ser vividas. Trata-se, pois, de uma perspectiva oposta à que usamos na vida espontânea. Em vez de ser a ideia, instrumento com que pensamos um objeto, fazemos dela própria o objeto e termo do nosso pensamento.

Em vez de se aprazer com o objeto artístico, o sujeito se apraz consigo mesmo; a obra foi só a causa e o álcool do seu prazer. E, isto acontecerá sempre que se faça consistir radicalmente a arte numa exposição de realidades vividas. Estas, irremediavelmente, nos surpreende, suscitam em nós uma participação sentimental que impede contemplá-los em sua pureza objetiva.

Na arte do séc. XVIII os objetos em sua pintura tinham o mesmo ar e aparência que tinham fora dele, fazendo parte dessa realidade humana. Nas obras do séc. XX acontece o contrário, não é que o pintor erre e que seus desvios do natural humano, não alcancem este; é que apontam para um caminho oposto ao que pode conduzir-nos até o objeto humano. É a desrealização da arte. Longe do pintor ir mais ou menos entorpecidamente à realidade, vê-se que ele foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la romper seu aspecto humano; desumanizá-la.

Com as coisas representadas na nova pintura é impossível a convivência, ao extirpar seu aspecto de realidade viva, o pintor cortou a ponte e destruiu o transporte ao nosso mundo habitual. Deixou-nos encerrados num universo obtuso, forçando-nos a tratar com coisas com as quais não cabe tratar humanamente. Temos, pois, que improvisar outra forma de tratamento totalmente distinto do usual viver as coisas, temos de criar e inventar atos inéditos que sejam adequados àquelas figuras insólitas. Essa nova *vida inventada* prévia anulação da *vida espontânea*, é precisamente a compreensão e o prazer estéticos. Não falta nela sentimentos e paixões, porém evidentemente, essas paixões e sentimentos pertencem a uma flora psíquica muito distinta da que cobre as paisagens da nossa

vida primária e humana.

São as emoções secundárias que em nosso artista interior, provocam esses ultra – objetos, um *ultraísmo* para sentimentos especificamente estéticos.

A arte de que falamos não é só inumana por não conter coisas humanas, senão que consiste ativamente nessa operação de desumanizar. Em sua fuga do humano não lhe importa a fauna heteróclita a que chega, como o aspecto humano que destrói.

O vulgo crê que é fácil fugir da realidade, quando isto é de extrema dificuldade, porque a realidade espreita constantemente o artista para impedir sua evasão. Ao artista, a astúcia, pressupõe a fuga genial, e desse triunfo sobre o humano, emana justamente o prazer estético. Estilizar é deformar o Real, é desrealizar, porque estilização implica na desumanização. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo.

No pensamento de Nietzsche, não havia outro modo de prazer estético, além da contaminação, o que levou-o a afirmar: “...as paixões se aprazem consigo mesmas”, (NIETZSCHE, 1976, p. 28). Entrando em contato com o adultério de Tristão e Isolda de Wagner, conclui-se pela deslealdade, um prevalecer-se de uma notável fraqueza que há no homem, pela qual ele costuma contagiar-se da tristeza ou alegria do próximo. Esse contato não é de ordem espiritual, é de ordem e repercussão puramente mecânica. A arte não pode consistir no contágio psíquico, porque este é um fenômeno inconsciente e a arte deve ser toda plena de claridade, meio-dia de inteligência. O pranto e o riso são esteticamente fraudes. O prazer estético tem que ser um prazer inteligente.

A relação da nossa mente com as coisas consiste em pensá-las, em formar ideias delas. A rigor, não possuímos do real senão ideias que dele tenhamos conseguido formar para nós. São como o belvedere do qual vemos o mundo. Com as ideias, pois, vemos as coisas e na atitude natural da mente não nos damos conta daquelas, do mesmo modo que o olho, ao olhar não vê a si mesmo; o movimento espontâneo da mente vai dos conceitos ao mundo. Porém, o fato é que entre a ideia e a coisa há sempre uma absoluta distância.

O real extravasa sempre do conceito que tente contê-lo. O objeto é sempre mais e de outra maneira que o pensado em sua ideia. Esta fica como um andaime com que tentamos chegar a realidade. Não obstante, a tendência natural nos leva a

crer que a realidade é o que pensamos dela, portanto, a confundi-la com a ideia, tomando esta de boa-fé pela própria coisa. Em suma, nosso prurido vital de realismo nos faz cair numa ingênua idealização do real. Esta é a propensão nativa, humana, do conceito para o mundo.

Se agora, em vez de nos deixarmos ir nessa direção do propósito, a invertemos e virando-nos de costas para a suposta realidade, tomarmos as ideias conforme elas são; meros esquemas subjetivos, e as fizermos viver como tais, com seu perfil anguloso, débil, porém transparente e puro, em suma, se nos propusemos deliberadamente realizar as ideias, teremos desumanizado, desrealizado estas. Porque elas são, com efeito, irrealidades. Tomá-las como realidade é idealizar, falsificar ingenuamente. Fazê-las viver em sua irrealidade mesma é, digamos assim, realizar o irreal enquanto irreal. Aqui não vamos da mente ao mundo, mas, ao revés, damos plasticidade, objetivamos, mundificamos os esquemas, o interior e subjetivo.

O pintor tradicional que faz um retrato, pretende haver-se apoderado da realidade da pessoa quando, na verdade e no máximo, deixou na tela uma esquemática seleção, caprichosamente decidida por sua mente, da infinitude que integra a pessoa real. Que tal se; em lugar de querer pintar esta, o pintor resolvesse pintar sua ideia, seu esquema da pessoa? Então, a pintura seria a própria verdade e não sobreviveria o fracasso inevitável. A pintura, renunciando a emular a realidade, se transformaria no que autenticamente é uma pinturaria, uma irrealidade. O expressionismo, o cubismo, foram em várias medidas, tentativas de verificar essa resolução na direção radical da arte.

Do pintar as coisas, passou-se a pintar as ideias, onde o artista ficou cego para o mundo exterior, e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas.

O propósito de desumanização é claríssimo e a possibilidade de alcançá-lo fica, neste caso, provado. Ao mesmo tempo que se observa exemplarmente a dificuldade do grande público para acomodar a visão a essa perspectiva invertida. Vai procurando o drama humano, que a obra constantemente desvirtua, retira e ironiza, colocando em seu lugar, isto é, no primeiro plano, a própria ficção teatral, como tal ficção.

Todos os erros e mesmo fraudes do cubismo não obscurecem o fato de que durante algum tempo nós nos havíamos comprazido em uma linguagem de puras formas euclidianas.

A revolução contra as imagens do cristianismo ocidental, a proibição semítica

de reprodução de animais, instinto contraposto ao dos homens que decoraram a caverna de Altamira, tem sem dúvida, junto ao seu sentido religioso, uma raiz na sensibilidade estética, cuja influência posterior na arte bizantina é evidente.

A aspiração à “Arte Pura”, não é, como se costuma crer, uma soberba, mas sim, pelo contrário, uma grande modéstia. A arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma como apenas arte, sem mais pretensão.

Ortega y Gasset não aborda diretamente, mas sinaliza a *vida vivida*, na medida que afirma viver-se na proporção em que se anseia viver mais. E, o horizonte como uma linha biológica, um órgão vivo do nosso ser; enquanto gozamos de plenitude, o horizonte emigra, dilata-se, ondula elástico quase ao compasso da nossa respiração.

A percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são, em princípio, incompatíveis por requerem uma acomodação diferente em nosso aparelho receptor. Esta última, fenomenologicamente, requisita a vida vivida, anterior à realidade.

1.2.20 Hannah Arendt (1906 – 1975) **(Fenomenologia)**

Entre as coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para os homens, há uma quantidade de objetos estritamente sem utilidade e que, ademais, por serem únicos, não são intercambiáveis, e portanto não são possíveis de igualação através de um denominador comum como o dinheiro; se expostos no mercado de trocas, se podem ser apreçados arbitrariamente. O devido relacionamento do homem com uma obra de arte não é usá-la; pelo contrário ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa galgar o seu lugar devido no mundo. Da mesma forma, deve ser isolada das exigências e necessidades da vida diária, com as quais tem menos contato que qualquer outra coisa. Ao argumento, não interessa se esta inutilidade dos objetos de arte sempre existiu ou se, antigamente, a arte servia às chamadas necessidades religiosas do homem, tal como os objetos de uso comuns servem as necessidades mais comuns. Ainda que a origem histórica da arte tivesse caráter exclusivamente religioso ou mitológico, o fato é que a arte sobreviveu magnificamente à sua separação da religião, da magia e do

mito.

Dada a sua suma permanência, as obras de arte são as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis; sua durabilidade permanece quase isenta ao efeito corrosivo dos processos naturais, uma vez que não estão sujeitas ao uso por criaturas vivas, uso que, na verdade, longe de materializar sua finalidade inerente, só pode destruí-la. Assim, a durabilidade das obras de arte é superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; e, através de tempo, pode atingir a permanência. Nesta, a estabilidade do artifício humano, que jamais pode ser absoluta por ser o mundo habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas, nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade, não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais, adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido.

No caso das obras de arte, reificação é algo mais que mera transformação, é transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até as cinzas pudessem irromper em chamas. As obras de arte são frutos de pensamentos, mas nem por isto deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira.

A reificação que ocorre numa produção de arte está intimamente ligada com o pensamento que a precede, mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda das mãos do homem, constrói as coisas duráveis do artifício humano. Esta reificação, esta materialização, sem a qual nenhum pensamento pode tornar-se coisa tangível, ocorre sempre a um preço que é a própria vida. É sempre na “letra morta” que o “espírito vivo” deve sobreviver, um amortecimento do qual ele só escapa quando a letra morta entra novamente em contato com uma vida disposta a ressuscitá-la, ainda que esta ressurreição tenha em comum com todas as coisas vivas o fato de que ela, também, tornara a morrer. Esse amortecimento, porém,

embora esteja presente, de certa forma, em toda arte, como que indicando a distância entre a fonte original do pensamento e seu destino final no mundo, varia de uma arte para outra.

1.2.21 Huberto Rohden (1894-1981)

(Espiritualista)

Nascido em Tubarão, Santa Catarina, Brasil, formou-se em Ciências, Filosofia e Teologia nas Universidades de Innsbruck (Áustria), Valkenburg (Holanda) e Nápoles (Itália). Rohden não se filiou a nenhuma igreja, seita ou partido político; tendo fundado e dirigido o Movimento Mundial Alvorada, ainda hoje prolífico e com sede em São Paulo, bem como a Instituição Cultural e Beneficente Alvorada, com sedes em diversos estados do Brasil, mantendo Cursos de Filosofia Universica e Filosofia do Evangelho.

De 1945 a 1946 teve uma bolsa de estudos para pesquisas científicas na Universidade de Princeton, New Jersey (Estados Unidos), onde conviveu com Albert Einstein a ali lançou os alicerces para o movimento de âmbito mundial da “Filosofia Universica”, tomando por base do pensamento e da vida humana a constituição do próprio Universo, evidenciando a afinidade entre Matemática, Metafísica e Mística.

No subtítulo de seu livro “Filosofia da Arte”; (A Metafísica da verdade revelada na Estética da Beleza, p. 7), Rohden dá a amplitude dessa verdade, na panorâmica do Cosmos, afirmando que: “a filosofia da arte só pode ser compreendida como parte integrante da Filosofia do Universo”.

Na continuação, faz uma advertência capital para este trabalho, principalmente para o capítulo que trata da fenomenologia. A substituição da tradicional palavra latina *creare* pelo neologismo moderno “criar” é aceitável no nível da cultura primária, mas não o é no nível da cultura filosófica, porque é grande a diversidade de sentido.

Crear é a manifestação da Essência em forma de existência, indica a transição do Todo Universal para alguma parcela individual, ao passo que criar é a transição ou transformação de uma parte finita para outra parte finita. O poder infinito é o Criador do Universo, o poder limitado pelo conteúdo já existente é do homem. Com esta afirmação, Rohden corrige a ortografia da Lei de Lavoisier: “Na natureza

nada se cria, nada se aniquila, tudo se transforma”. Isto significa que não é dado ao homem a possibilidade de criação do concreto a partir da nadação, o que fatalmente leva sua Filosofia da Arte a ter por objetivo fundamental, individualizar em forma concreta o Universal Abstrato, para daí concluirmos que o Universal é a Verdade e o individual é a Beleza, o Estético.

Na página oito desse mesmo livro, Rohden parafraseia a Bíblia: “O verbo que se faz carne...” para buscar uma definição que atinge o seu mais alto grau de imanência: “A filosofia da Arte é uma permanente encarnação do Verbo da Verdade em Beleza”, e justifica que em sendo o Infinito Universal um todo que origina os Finitos Individuais, deverá o verdadeiro artista realizar em si e em sua obra dois requisitos fundamentais; o primeiro é o de visualizar a essência abstrata em todas as existências concretas, e o segundo é exprimir, em alguma forma individual, a realidade universal. O homem é um microcosmo feito à imagem e semelhança do macrocosmo, isso no âmbito de seu aspecto externo, quantitativo, e não na sua realidade interna, qualitativa, onde aqui, ele é de princípio um macrocosmo. Isto significa dizer que obstado pela grandeza física, o homem, é ilimitado em suas qualificações.

Na natureza do Universo, Rohden encontra a única base autêntica para a filosofia da arte, bem como para qualquer espécie de atividade humana, e o que não estiver nessa frequência não é verdadeiro, bom ou belo. O fato de não haver círculos no cosmos, leva Rohden a lançar a teoria das elipses, onde tudo é bipolar, o bicentrismo, e neste inserir a filosofia da arte, que é a verdade abstrata da Verdade Universal, enquanto a arte é uma ação concreta da Beleza Individual.

Nesta linha, a filosofia é o processo de saber por experiência imediata e direta, o sabor da suprema, e última Realidade, e este saboreamento se chama Verdade. A verdade é a experiência que o homem tem da realidade, e este saboreamento nunca poderá ser feito pelos sentidos, nem pelo intelecto; é feito pela faculdade intuitiva da razão, que é o reflexo individual da Realidade Universal do homem.

A harmonia entre o meu pensamento, ou minha experiência e a realidade se chama Verdade. A desarmonia se chama erro. A ausência tanto da harmonia como da desarmonia chama-se ignorância. Toda a natureza infra-humana, subconsciente ou inconsciente, se acha em estado de ignorância. O homem ego pode achar-se em estado de erro ou de verdades parciais, enquanto somente o Homem-Eu atinge o

estado de verdade sem erro.

Arte é, pois, ação ou atividade e o artista, alguém que age, num agir dentro de um processo concreto, individual, pois não se pode agir abstrata e universalmente, e este agir do homem é o segundo centro da elipse, cujo primeiro é o ver do filósofo.

A visão é do gênio e a ação é do talento. Portanto, o verdadeiro filósofo-artista é um gênio-talento que visualiza em sua poderosa teoria, o que é Real em todos os realizados, o Infinito em todos os Finitos, o Abstrato Universal em todos os Concretos Individuais, e este é o ponto de culminância de Rohden, o sentir a presença da Vida (universal) em qualquer ser vivo (individual). Deve possuir a faculdade da introvisão, introspecção ou intuição que ultrapasse a percepção dos sentidos e a concepção do intelecto, e atinja o âmago, o cerne da suprema e última Realidade, para além de todas as pseudo-realidades das aparências externas testemunhadas pelos sentidos do intelecto, e, por outro lado, deve ser capaz de exprimir de algum modo concreto esse conteúdo abstrato; deve dar forma ao sem forma, nome ao inominado, colorido ao incolor, manifestar o imanifesto, visibilizar o invisível, e neste processo o artista não deve tentar injetar, impingir, induzir algo em sua visão; deve eduzir algo de dentro da realidade.

Para que o artista possa agir universicamente, deve ele passar pela vivência íntima, experiencial, profundamente verdadeira, de que o Universo é o que seu nome diz: uno em todos os diversos, que é a perfeita unidade em todas as diversidades. Unidade sem diversidade é monotonia, diversidade sem unidade é caos, unidade na diversidade é harmonia.

O universo é essencialmente harmonia, Kosmos, como diziam os gregos; isto é, beleza da ordem. Os romanos deram ao universo o nome de *mundus*, que quer dizer puro (o contrário de *immundus*, ou impuro); portanto, segundo eles, o universo é uma grande pureza, uma bela pureza, ou uma pura, límpida beleza.

A palavra universo tem “verso” que é o particípio passado do verbo latino *vértete*, que quer dizer verter, derramar, portanto universo é o uno derramado em muitos. Nós, é verdade, percebemos em primeiro lugar os muitos, derramados pelo mundo externo dos nossos sentidos e do nosso intelecto; e só muito mais tarde chegamos a descobrir o uno para além, ou dentro desses múltiplos.

O artista tem de ser um homem avançado, em evolução; deve ser capaz de visualizar o centro único do cosmos dentro de suas periferias múltiplas, e, depois enxergar essa latente unidade do todo, devendo também, pelo poder do talento,

expressar, no plano do mundo fenomenal, essa unidade em pluralidade, esse abstrato em forma concreta.

Muito se tem falado e escrito sobre a função catártica da arte, e catarsis, é a palavra grega para purificação. Cumpre discutir o que a arte purifica e porque ela purifica o homem; discutido ainda porque o homem é impuro, já que ele faz parte integrante do universo, e este é puro, conforme sentido romano da palavra “mundus”, e assim como os gregos que o chamavam de “kosmos”, isto é, beleza, da qual derivou a palavra cosmético.

A beleza, para o heleno, consistia antes na forma do que na cor. O substantivo alemão “Gestalt”, hoje usado na psicologia, corresponde mais ou menos ao termo grego “Kosmos”, ambos se referem a uma beleza da forma, a um jogo de simetria e assimetria, a um contraste de positivo e negativo.

O Universo é “puro” e é “belo”. E, se este é o caráter do Todo, a parte só pode ser pura e bela enquanto revestir e revelar a índole do Todo, e enquanto a parte estiver em harmonia e consonância com o Todo. Se entra com este em dissonância, torna-se impura e feia. Aqui, Rohden invoca o maior enigma da filosofia, teologia e psicologia; responder como uma parte (homem) do Universo puro e belo, pode ser impura e feia. Rohden vai creditar isto à liberdade, ao livre-arbítrio e a auto determinação, assim como; filosoficamente ele admite a impossibilidade da admissão da ideia de que a Divindade seja somente boa, e não também má; ela não pode ser eticamente boa, excluindo o eticamente mau.

Rohden chama a fala de Nietzsche, no que este diz a divindade está para além do bem e do mal, e Russel, que a chama de neutra, como a eletricidade que compreende tanto o positivo como o negativo. Assim a Divindade não é boa nem má, mas a manifestação potencial disto e daquilo, como escreveu, no segundo século da era cristã, o grande Orígenes de Alexandria, na sua obra “Apokatástasis” (reabilitação): “No plano neutro, universal, na zona da “Tese”, não há nada puro nem impuro, não há o belo nem o feio, não há o bom nem o mau; mas na zona individual pode haver tudo isto”, (*in* ROHDEN, 1996, p.27).

Tanto Buda como Moisés buscam as raízes do mal na origem do ego consciente, e preveem o seu fim no despertar do Eu cosmoconsciente.

Nesse ponto, Rohden cita a obra “A religião e a história”, do britânico Arnold Toynb, onde este diz: “Um ser vivo pode ser definido como uma peça secundária subordinada ao Universo; esse ser, com grande esforço, se desligou parcialmente

do resto e se estabeleceu como um poder autônomo, que luta, até o limite da sua capacidade, para conseguir que o resto do Universo satisfaça os seus propósitos egoístas”, (*in* ROHDEN, *loc cit*).

Do exposto acima, conclui-se, que todo ser vivo luta por se transformar num centro do Universo, e, assim agindo, estabelece a rivalidade com todos os outros seres vivos, com o próprio Universo e com o Poder que cria e mantém o Universo, que é a própria Realidade que fundamenta os fenômenos transitórios.

Para todo ser vivo é esse egocentrismo uma das necessidades da vida, porque é indispensável à existência da creatura. A renúncia absoluta ao egocentrismo acarretaria, para cada ser vivo, uma extinção total deste sentido individual da vida, no tempo e no espaço, embora isto não implique na extinção da vida em si mesma. Logo, a grande impureza, o mal, a fealdade de que a arte deve libertar o homem não é algo inerente à própria existência individual; deve libertá-lo duma concepção errônea dessa existência, separada do Todo e a este hostil. Esta realidade vivida de existência imperfeita não está na própria existência, mas sim na visão que dela se tem.

Se a arte é catártica, tem de se levar o homem duma visão unilateral da vida para uma visão unilateral, de parcial para uma visão total.

Este homem é o produto dos seus pensamento habituais, sobretudo quando esses pensamentos assumem o caráter de ideias permanentes, e estas ideias aparecem oneradas de emotividade; quando as ideias da mente se transformam em ideias do coração, não tardam a aparecer em forma de realidades da vida.

Esta metamorfose é a purificação libertadora do homem, processando-se, geralmente, através de três estágios evolutivos da escravidão inconsciente, através da escravidão consciente, até a libertação consciente.

A natureza infra-humana se acha em estado de escravidão inconsciente, autômatos incondicionais. Com o advento do homem e da possibilidade do intelecto, a escravidão tornou-se consciente, e com isto se iniciou a tragédia metafísica do homem-ego. Quem não sabe que é escravo não sofre com a escravidão, vive na feliz infelicidade duma servidão ignorada. O homem ego, porém já descobriu o seu cárcere, conhece sua potência libertadora, mas não tem força para libertar-se do gradil e apoderar-se da liberdade.

No terceiro estágio de evolução, o homem-eu vive a sua liberdade, ultrapassa os estágios iniciais, e entra na zona da feliz felicidade do homem-eu, pleniconsciente

da sua liberdade.

Há um sintoma que a presença da arte genial, intensifica no homem a consciência da “gloriosa liberdade dos filhos de Deus” e lhe dá a certeza de que essa liberdade é a sua herança natural, e seu direito de cidadão cósmico; diz-lhe que ele é intimamente livre, embora, ainda externamente escravo.

Vivenciar a arte, significa estabelecer juízos de gosto que permeiam do Belo ao Feio, e é opinião quase geral que a denominação de belo e feio seja um conceito meramente subjetivo, que esta apreciação seja puramente relativa, sem nenhum ponto de referência absoluto. Rohden afirma existir um padrão único e universal que transcende o sentimento subjetivo e que nos permite afirmar a beldade ou a fealdade, com base no absoluto. Para tanto, Rohden lança mão do bom, como contra-ponto do belo. Com a natureza humana começa a possibilidade de um ser-bom consciente; que implica necessariamente na possibilidade de um ser-mau consciente. No momento em que o homem adquiriu inteligência, personalidade, ego, bifurcou-se a linha única do ser inconscientemente bom, como a natureza, em duas linhas de ser conscientemente bom ou conscientemente mau. A natureza vive numa harmonia inconsciente com o Todo, enquanto o homem-ego oscila entre desarmonia consciente e harmonia consciente, e o homem-eu está firmado numa harmonia consciente.

Enquanto o homem habitar esta bifurcação consciente, bom ou mau, harmoniza o seu finito com o infinito em caráter precário, intermitente, dolorosamente, com sacrifício e dificuldade; é forçado a cumprir seu dever, e nestas circunstâncias pode ser bom, mas não poderá ser belo. Bom é o homem que está dolorosamente harmonizado com o infinito, enquanto Belo é o homem que está gozosamente harmonizado com o Infinito.

Esta harmonia, tanto a dolorosa como a gozosa, supõe um estado consciente e livre; a natureza inconsciente, embora harmonizada com o Todo, não esta nem dolorosa nem gozosamente harmonizada. Logo, não podemos incluir a natureza inconsciente na designação do Bom e do Belo. Se a natureza é boa e bela, ela o é num estado “pré”, ela está aquém do bom e do belo. Só um ser consciente e livre pode estar realmente dentro da zona do bom e do belo. Onde bom é um critério ético, e belo e puro são critérios estéticos.

O ser-belo é o esplendor do ser-bom. A beleza é a exultante leveza da bondade. O homem perfeito não é apenas bom, mas que ele é jubilosamente bom,

isto é, belo.

Há homens alegremente maus, os profanos; há homens tristemente bons, certos virtuosos; e há homens alegremente bons, os perfeitos, os homens cósmicos. O homem profano, alegremente mau, não é talento nem gênio; o homem virtuoso, tristemente bom, pode ser um talento, mas não gênio, o homem cósmico, alegremente bom, é um gênio, é ele o homem belo, puro, o homem-Kosmos-mundus, o homem univérsico.

A evolução histórica e filosófica processada até aqui, visou mostrar a polissemia de interpretações e definições pelas quais a estética passou ao longo dos tempos.

Examinadas no sentido da contraposição entre si, mas não leva a concluir uma extratificação de seu significado latente. Cada teoria fala por si dentro do contexto onde foi produzida.

A proposta deste trabalho é visar como estas nos conduziram à teorias que nos falam e nos afetam no contemporâneo, partindo das teorias marxistas até as fenomenológicas, o que se apresentará nos próximos capítulos.

CAPÍTULO II – O MATERIALISMO ESTÉTICO

Toda a escolha e todo o encadeamento de fatos pertencentes a um grande domínio da história, história local ou mundial, história de uma raça ou de uma classe, são inexoravelmente controlados por um sistema de referência no espírito daquele que seleciona ou reúne os fatos. Este sistema de referência contém tudo o que se julga necessário, possível, assim como tudo o que pensa desejável. Pode ser vasto, baseado nas informações de um saber profundo e iluminado por uma vasta experiência; pode também ser tacanho, mal informado e mal iluminado. Pode consistir em uma grande concepção da história ou numa simples complicação de pontos de vista confusos. Repetamos segundo Croce: expulsando-se do espírito, ostensivamente, pela porta principal, a grande filosofia; os preconceitos tacanhos de classe e do meio entram pela porta dos fundos, estendendo o seu domínio, semiconsciente talvez, ao pensamento do historiador (BEARD, 1934, p. 227).

Minha intenção primeira, neste trabalho, foi sempre a de estabelecer um contato íntimo com a fenomenologia, que se me apresenta como a linha do horizonte, acenando com a pureza da vida vivida, e um novo caminho para a realidade vivida, da qual sou mais um habitante.

Ora, se na realidade vivida estou, e dela não posso prescindir nem desligar-me, não há como permear o horizonte sem que de princípio conheça o que circunstancia o meu estar palpável. Seria como um cachorro correndo atrás do rabo. Houve, então, a necessidade de adonar-me a ambiência concreta, da emulsão da produção humana para depois liquefazê-la nas hostes de uma filosofia da Estética, que a rigor, seu domínio, embora encontre na Arte Humana sua manifestação mais visível, não está circunscrita somente por esta; sua linha tangencial abarca fundamentalmente a própria existência, a Vida.

Buscando esta realidade vivida, alicersei este segundo capítulo no Materialismo Dialético, recorrendo a um diálogo entre vários autores, citados em bibliografia, ancorando-os ao trabalho de George Lukács, “Introdução a uma Estética Marxista”; famoso mundialmente por criar uma teoria da literatura e de seus fundamentos estéticos, teoria extremamente rica e de tal complexidade, que mereceu inúmeras críticas em vida e até hoje é questionado por alicerçar a arte a uma concepção como reflexo. Dentre estas críticas a que destaco é a de que seu trabalho teria uma linha muito mais hegeliana que marxista.

Para atenuar esta complexidade de Lukács, utilizei a obra “Dialética do Concreto” de Karel Kosik, que de princípio seria o contraponto de Lukács, mas que

no decorrer da abordagem, tornou-se o lastro, sob o qual inseri um diálogo entre esses dois autores e, com a participação de George Plekhanov e de Terry Eagleton.

Buscar o Materialismo Dialético como elemento de passagem para a fenomenologia, que de princípio suscita a mistura de água e óleo, foi vivenciar a relação primeira e a anterior a esta, numa íntima ligação, ante predicativa, a conceituada historicamente e a anterior a qualquer conceituação, como se estivesse nascendo naquele momento e em todo momento. Esta ligação não deixa de manter uma simbiose, no momento em que Marx não aceita nem o próprio marxismo como uma ideologia absoluta, e a Fenomenologia estabelece a provisoriedade e transitoriedade das verdades.

Nesta ascese busquei uma senda à reflexão da arte como Arte, num diálogo expansionista ao mundo como Ser, e a existência humana como trabalho, como produção social, como evolução da humanidade do humano.

2.1. ESTÉTICA NA FORMAÇÃO HUMANA INTEGRAL

A beleza para os filósofos medievais, pertencia essencialmente a Deus, e a relação entre a beleza e as artes não era essencial, mas acidental. No Renascimento se deu a união do belo com a arte e depois com a natureza, a ponto de Leonardo da Vinci afirmar que a “natureza era a fonte do belo” (in NUNES, *op cit*, p. 07). Esta seria a beleza natural, a qual invoco adiante ao abordar na fenomenologia a arte pura, a arte pela arte.

A formação humana é realizada através do encontro com o real, em suas diversas vertentes, e esse encontro só é possível entre “âmbitos da realidade vivida”, e não apenas entre os objetos. Configurar-se nesse jogo da realidade em sua ambiência, implica assumir valores, tendo a possibilidade de interagir com seu pleno sentido.

Baumgarten ao fundar a estética, em seu trabalho “Estética”, caracterizou-a com o “Crítica do Gosto”. No entanto, a evolução desta disciplina levou-a a uma caracterização que não a reduz apenas ao estudo do belo. A originalidade da estética, como disciplina filosófica só se configura na primeira parte da “Crítica do Juízo” (1790), de Kant, desdobrando-se em várias correntes que confluem. A estética é tanto filosofia do belo como filosofia da arte.

O belo não vai residir somente nas impressões visuais e auditivas, mas por intermédio de uma *visão interior*. Para Shaftesbury (1671–1713), mais próximo do sentimento que dá razão. Do grego, a palavra “*aisthetikos*”, de onde derivou estética, significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade. Desta afirmação deduzo provisoriamente que em cada descoberta no encontro com a realidade há um forte elemento emocional, o qual na sua somatória, ao longo da vida vai formar uma visão do mundo, obtida sempre por deduções do encontro do real com o emocional, formando a nossa consciência do derredor, de uma realidade subjetiva e essencialmente humana, posto que se justifica a partir de sentimentos, emoções e de experiências interiores.

A produção de uma obra consiste necessariamente na transformação da subjetividade humana num símbolo concreto.

Uma das respostas deste trabalho é reexaminar a forma de apreensão desta mensagem, onde a consciência revestida de diferentes formas de intencionalidade, reflita sobre a diferença entre a *experiência prática* (realidade vivida) e a *experiência estética* (vida vivida).

A experiência estética na amplitude desta proposta transcende a relação homem – coisa e amplia o legado para também a relação homem – homem.

Na relação homem – coisa, há avaliações cotidianas, a consciência interpreta o mundo a partir de seu pretense saber em função de sua vivência na absorção emocional de causas e efeitos correspondentes. A consciência é apartada das coisas, e o homem limitado subordina a coisa a si, isto é, a limita. Na relação homem–homem, a coisa é produto do homem, traz na sua concepção o próprio homem, portanto é uma relação de iguais, são polos de uma mesma essência, e nesta relação a consciência apreende o mundo numa relação simétrica, contígua, e aí ocorre à experiência estética da realidade, que mesmo mediada por conceitos e símbolos, estes ainda são produtos humanos.

No primeiro caso, a inteligência orienta nossa percepção em torno da significância da coisa e de suas inter-relações com o nosso cotidiano, dentro de uma visão utilitarista. No segundo, a verdade da coisa reside nela mesma, e não nas suas relações ambientais, reside no quão humanamente inseriu-se de experiências do real, através da emoção vivida. É na raiz do sensível que reside a experiência estética, um prazer desinteressado da visão unilateral, utilitarista, da coisa.

À formação do homem compete assumir aspectos práticos e teóricos para apreender a formação da realidade humana, que não é determinada inteiramente pela espécie, mas que deve ser e se configurar nas relações consigo mesma e em vinculação com seu meio cultural.

Na estética, o objeto necessita do expectador para ser. É a atitude estética que propicia a experiência estética em face de uma obra de arte. Costuma-se dizer que a experiência estética, ou do belo, é gratuita, é desinteressada, ou seja, não visa um interesse prático imediato. Esta experiência não visa o conhecimento lógico, medido em termos de verdade, não visa a ação imediata e não pode ser julgada em termos de utilidade para determinado fim. A experiência estética é a experiência da presença tanto do objeto estético como do sujeito que o percebe.

A obra de arte como já dissemos, pede uma recepção que lhe faça justiça, que se abra para ela, sem lhe impor normas externas. Essa recepção tem por finalidade o desvelamento constitutivo do objeto, através de um sentimento que o acolhe e que lhe é solidário, e que lhe permita a compreensão.

O ato do conhecimento humano se dá pelo processo de vivência (o sentimento) e pelo de **linguagem** (a simbolização).

Através da linguagem o homem dá *significação* para suas experiências, dentro de um perceber primitivo, sincrético. Essa percepção sincrética é a impressão primeira, o sentimento, que é a forma primitiva. O sentimento é uma percepção global, direta. Sentimento aí significa uma apreensão do mundo não mediatizada nem conceitualizada pela linguagem. Nessa percepção primeira o mundo não é visto como algo neutro, mas como um campo de promessas e ameaças. O mundo é valorado, porque o que está em jogo é a sobrevivência, o que torna a compreensão e a razão humanas absolutamente emocional, com várias significações. Aqui emoção é muito mais amplo que o vocabulário técnico da psicologia. Sentimentos são todas as maneiras de apreensão direta do nosso *estar no mundo*, onde é difícil separar os domínios do sentir e do compreender, o que levou Sartre a afirmar: “a emoção não é um acidente, é um modo de existência da consciência, uma das formas pela qual ela compreende” (in, DUARTE JR, 1953, p. 84).

Sentimentos não são impulsos isolados, mas evidências estruturadas da realidade, ou seja, da interação do campo orgânico/ambiente, para o qual não existe nenhuma outra evidencia direta, a não ser o sentimento, o qual é uma evidencia

direta, por transdução da inspiração criadora, processo de fusão de ideias efetuado no subconsciente.

2.1.1 O belo e o feio

Filosoficamente a estética estuda racionalmente o belo e o sentimento que este desperta nos homens. Popularmente a estética é sinônimo de beleza. Esta abordagem implica numa questão crucial; o belo e o feio estão no objeto (objetivo) ou nos olhos de quem vê, no sujeito (subjetivo).

Platão já acreditava no belo em si, independente da serventia ou julgamentos. Ser-se-ia belo pela essência, ou seja o belo seria de um mundo superior. Este pensamento contrapõe-se a visão reducionista em que o belo é do homem, suscitado pela necessidade de pensar-se no que é, e que segundo David Hume, o qual relativizou a beleza, reduzindo-a ao gosto de cada um, ou seja o que depende do gosto e opinião pessoal não pode ser discutido racionalmente. O belo não está no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito.

Somos a princípio levados platonicamente a crer que o belo reside nos objetos, uma qualidade, um atributo de coisa, porém, se o belo fosse uma propriedade da coisa, todos que a contemplassem o veriam da mesma forma, o que não é verdade, o que nos leva a pensar que o belo esteja em nossa consciência.

Kant tentando resolver o impasse entre objetividade e subjetividade, afirmou que o belo é aquilo que agrada universalmente, ainda que não possa justificá-lo intelectualmente. Foi o princípio do estabelecimento do juízo estético, o sentimento do sujeito e não do objeto. Portanto, é uma qualidade atribuída. Para Kant, o objeto belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito. Sendo assim, não há uma ideia de belo, nem pode haver regras para produzi-lo. Corroborando com este conceito, Hegel introduz outro histórico, em que a beleza muda de face e de aspecto através dos tempos. Portanto, depende da cultura e da visão de cada época.

O classicismo define regras para o fazer artístico a partir do *belo ideal*, fundando a *estética normativa*. É o objeto que passa a ter qualidades que o tornam mais ou menos belo ou agradável, independente do sujeito que as percebe. Na visão fenomenológica, belo é qualidade de certos objetos singulares que nos são dados à percepção. Beleza é, também, a imanência total de um sentido ao sensível, ou seja, a existência de um sentido absolutamente inseparável do sensível. O objeto

é belo porque realiza o seu destino, é autêntico, é verdadeiramente segundo o seu propósito de ser, um objeto singular, sensível que carrega um significado que só pode ser percebido na experiência estética da *vida vivida*. Não existe mais a ideia de um único valor estético a partir do qual julgamos todas as obras. Cada objeto singular estabelece seu próprio tipo de beleza condizente com sua origem. Beleza é a *imanência total* de um sentido ao sensível.

A abordagem do feio foi feita inicialmente na Grécia e só reabilitada novamente no século XIX. As mesmas colocações para o belo servem para o feio. A grande dificuldade da análise do aspecto feio está nas interpretações que são efetivadas. Por princípio o feio não pode ser obra de arte, mas apresenta-se de duas formas, na *representação do assunto feio e na forma de representação feia*.

Embora banido do território artístico durante séculos, da Grécia ao período Medieval, é no século XIX que ele vem a ser reabilitado, exatamente no momento em que a arte rompe com a ideia de ser cópia do real, ou seja, a desumanização da arte, e tem por função revelar as possibilidades do real, passa a ser avaliada de acordo com a autenticidade da sua proposta e sua capacidade de falar ao sentimento. O problema do belo e do feio é deslocado do assunto, para o modo de representação. Só haverá obras feias na medida em que forem mal feitas, isto é, que não correspondam plenamente à sua proposta. Quando houver uma obra feia, neste último sentido, não haverá uma obra de arte.

2.1.2 O gosto

A arte não transmite significado, mas exprime um sensível não conceituável e irreduzível às palavras, uma percepção por onde vagueiam os sentimentos, onde as ambiguidades e as múltiplas possibilidades são afloradas. Quanto mais sensibilidade suscitar uma obra mais plena ela será.

Neste sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fluída tal como produziu, todavia no ato de relação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fluído traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma perspectiva determinada e individual.

Uma obra de arte indica uma direção aos sentimentos, porém a qualidade desse sentimento é única para cada um, na sua existencialidade, e neste sentido o espectador completa a obra. Nesse âmbito, o gosto não pode ser encarado como uma preferência arbitrária e imperiosa da nossa subjetividade. Quando o gosto é assim entendido, nosso julgamento estético decide o que preferimos em função do que somos, e nós passamos a ser medida absoluta de tudo, e essa atitude pode levar ao dogmatismo e ao preconceito. Há um bloqueio no aprendizado, na educação do sensível, do crescimento intelectual. Esse tipo de subjetividade refere-se mais a si mesma do que ao mundo dentro do qual ela se forma.

A subjetividade em relação ao objeto estético precisa estar mais interessada em conhecer, entregando-se às particularidades de cada objeto, do que em preferir.

Nesse sentido, ter gosto é ter capacidade de julgamento sem preconceitos. É deixar cada uma das obras formar nosso gosto, modificando-o pelo conhecimento. Se nos limitarmos aquelas obras que já conhecemos e sabemos que gostamos, jamais nosso gosto será ampliado. É a própria presença da obra de arte que forma o gosto, torna-nos disponível, faz-nos deixar de lado a subjetividade para chegarmos ao universal.

Gosto é, finalmente, comunicação com a obra para além de todo saber e de toda técnica. O poder de fazer justiça ao objeto estético é a via da universalidade do julgamento do gosto.

Mikel Dufrene, filósofo francês contemporâneo diz que,

a obra de arte convida a subjetividade a se constituir com o olhar puro, livre abertura para o objeto, e o conteúdo particular a se pôr a serviço da compreensão em lugar de ofuscá-la, fazendo prevalecer as suas inclinações, à medida que o sujeito exerce a aptidão de compreender, de penetrar no mundo aberto pela obra” (in ARANHA, 1994, p. 189).

A educação do gosto se dá dentro da experiência estética que é a experiência da presença tanto do objeto estético como do sujeito que o percebe. Em vez deste impor seus padrões à obra, ele deixa que a obra se mostre a partir de suas regras internas, de sua configuração única.

2.1.3 Autonomia pela heteronomia

A arte em suas diversas atividades, fomenta a experiência lúdica de participação e faz ver com o *contraste* muitos pretensos *dilemas*, como autonomia-heteronomia. Ao superar as cisões dilemáticas, o homem ganha uma especial abertura de espírito e compreende que chega a ser plenamente autônomo ao ser heterônimo, consegue ser totalmente livre ao aceitar a direção de sua criatividade. Torna-se concreto ao acolher o 'outro' como um companheiro de jogo.

A partir de sua perspectiva peculiar, a experiência estética nos abre a um conceito mais amplo e compreensivo da verdade, da racionalidade, do saber, do homem e da realidade. Com isso nos revela de modo nítido que a possibilidade humana se desenvolve através da entrega extática à realidades que oferecem campos de possibilidade de jogos, e é destruída quando o homem se deixa fascinar por realidades exaltantes que produzem a alienação.

A análise da fecundidade que a experiência estética encerra, visando a formação integral do homem, nos leva a atentar permanentemente para a necessidade de avaliar devidamente a arte e, a experiência estética, bem como a urgência de mobilizar vias fecundas de formação humana.

A concepção hegeliana da arte associa verdade e liberdade; a arte é parte integrante do espírito absoluto na sua liberdade. Esse tema de Hegel é retomado e aprofundado por Malraux.

Em Hegel, a liberdade é aquilo que distingue a arte do artesanato ou da técnica. Na ornamentação, a arte não é livre, mas independente, diz a introdução do curso 1823. Ao contrário, o objeto de uma filosofia da arte é considerar... O ideal da arte é caracterizado pela adequação da forma e conteúdo, o que não se produz senão na forma da arte clássica grega, que atinge o cume da arte, e marca por isso a deficiência própria da arte. A arte romântica ou cristã mostra que a ideia é mais livre que a própria arte, no sentido de que a ideia se libera por si mesma; toma então a forma da religião, na qual a piedade é insensível à beleza propriamente dita, e prefere imagens piedosas sem beleza a obras-primas de grandes pintores. Assim a liberdade da arte em Hegel é medida segundo as dimensões da própria ideia.

Do mesmo modo em Malraux, a liberdade da arte é inicialmente a liberdade do homem em geral face ao destino.

A autonomia ou independência da arte é evidentemente um ponto forte das análises hegelianas que Malraux vai amplificar, porque para ele a arte é expressão por excelência do valor em geral.

Não é que Malraux negue a existência de outros valores da vida humana, em particular, ele admite mais ou menos implicitamente, uma moral estoica do dever e do domínio de si mesmo e da coragem. Mas a arte é para o homem moderno, a única abertura para o além. A religião da arte substitui as religiões instituídas no Ocidente, pelo menos.

A autonomia da arte, indicada pelo fato de que ela constitui uma esfera do resto das atividades humanas, não tem nada a ver com a teoria estética da *arte pela arte*, que certos artistas opuseram àqueles que pretendiam ao realismo.

Os artistas contemporâneos enganam-se em rejeitar toda a transcendência, incluída aqui aquela do mundo da arte da qual eles são criadores. É que a significação mais profunda da arte é ser um anti-destino. Há, portanto, em Malraux uma concepção heroica da arte, mas não se trata do heroísmo individual dos gênios criados. O heroísmo é aqui coletivo, é aquele que une todos os protestos individuais na unidade da própria arte. Hoje a arte não pode mais estar separada da reflexão sobre a arte, mas essa não é obra dos artistas, que exprimem sua subjetividade (ROSENFELD, 2001, p. 115).

Mas, cabe ao ponto de vista do artista fazer da obra um fato de sua própria infelicidade ou da infelicidade da sua época. O ponto de vista da reflexão se eleva acima da afetividade do gênio, e demonstra na arte o domínio da verdadeira liberdade, aquela em que a criação é mais independente. Esse valor da arte, nessa época adissociou de todo valor moral ou religioso.

A arte contemporânea encontra-se submetida a um processo de erosão devido à queda em massa no reducionismo, à tendência de reduzir o valor da existência humana e de seus aspectos mais nobres. Tal circunstância confere ao tema da formação humana pela arte, uma relevância singular e nos instam, conseqüentemente, a nos esforçarmos a fazer justiça à complexidade e riqueza que encerra tanto do ponto de vista *metafísico* como do *antropológico* e do *gnoseológico*. A experiência estética mostra como é possível a abertura criadora do homem às realidades que constituem para ele um campo de possibilidades.

A criatividade pressupõe um sujeito criador, transformador, inventivo, que faz existir algo que não havia antes, até mesmo algo não palpável como uma ideia. A

unidade de aferição da criatividade está na extensão em que ela reconfigura nosso universo do saber, e de sua contribuição científica. A formação humana se realiza através do encontro com as leis deste jogo criador, cuja experiência não se reduz a uma mera efusividade sentimental, mas sim num processo concreto de análises de possibilidades educativas.

O homem, ser irreduzível, complexo e unitário, afirma e configura sua personalidade entregando-se a realidades distintas dele ao sentir-se livre, ganhando autonomia, e imprimindo um dinamismo tal a sua existência, que superará de modo feliz a distinção sujeito objeto sem anulá-la e, ao superá-la, estabelecerá uma fecundíssima unidade de interação entre ela, a pessoa e as realidades de sua ambiência. Este homem, é um ser de encontro, constitui-se, desenvolve-se e se aperfeiçoa, fundando relações de encontro com as realidades de seu meio, as quais oferecem possibilidades para isso, pressupondo uma fonte de prazer, entusiasmo, felicidade, amparo, simbolismo. Isto exige dele uma atitude de abertura generosa, de disponibilidade, de confiança e amor inquebrantável aos modos mais altos da unidade. A aquisição da consciência de si só se processa através do conhecimento da consciência do meio.

2.1.4 Âmbitos da realidade

Não é possível separar o homem do seu micro universo (comunidade) tampouco de seu macro universo (cosmos), e a partir desta visão partir da humanidade comum para uma viagem a sua diversidade cultural inerente da condição de ser humano, do que se deduz não ser possível separar o homem de seu universo.

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ao adquirir cultura perdeu a propriedade animal geneticamente determinada de repetir os mesmos atos de seus antepassados. Este conhecimento deve contextualizar seu objeto para haver pertinência, e buscar respostas como ponto de partida. Primeiramente, quem somos e onde estamos e depois, de onde viemos e para onde vamos?

Falar sobre a condição humana implica de princípio questionar nossa posição no mundo a partir do conhecimento integral da realidade ambiental. Nenhum outro animal tem toda a terra como seu *habitat*, apenas o homem conseguiu esta proeza.

Ultrapassou os limites de seu espaço, e se desenvolveu tecnologicamente a fim de explorar e municiar todo o universo. Sua história de autodesenvolvimento e autodestruição nos leva a concluir pela existência de um problema epistemológico.

As ciências humanas são abordadas de forma fragmentadas e compartimentadas. Há um desvanecimento da humanização do homem ante a complexidade invisível e abstrata do interior deste mesmo homem. A espécie humana sobreviveu com um equipamento físico muito pobre e débil, mas com conhecimento científico suplantou a velocidade de um antílope, a força de um tigre a acuidade visual do lince, as asas dos pássaros; sem a necessidade de passar por modificações anatômicas, pelas quais passaram e passam outros animais. É um ser que está muito acima de suas limitações orgânicas. Isto é, o homem produz o seu próprio processo evolutivo.

Cultura é mais que a herança genética, é a determinante do comportamento do homem, justificando suas realizações. Isto significa que o homem perdeu ao longo de sua história seus instintos da naturalidade selvagem de sobrevivência, os teve-os parcialmente anulados pelo longo processo evolutivo pelo qual passou. Através da cultura obteve a possibilidade de adaptação em diferentes ambientes ecológicos. Ao invés de modificar-se no seu aparato biológico, ele modificou o seu equipamento supra orgânico através de recursos dados pelo desenvolvimento científico. É a *endoculturação*, um processo acumulativo, resultante de toda experiência histórica de gerações anteriores.

Os indivíduos são produtos e ao mesmo tempo produtores de indivíduos. De suas interações surge a sociedade que interage com os indivíduos e produz *cultura* a qual retroage sobre indivíduos e sociedade, criando uma relação triádica e dinâmica. Cada um de seus elementos é ao mesmo tempo meio e fim e de suas interações surge a perpetuação e o domínio da espécie homem.

Esta complexidade não poderia ser compreendida dissociada dos elementos que a constituem. O desenvolvimento humano é o conjunto das autonomias individuais em suas participações comunitárias, inseridas em cada contexto social-histórico. É uma inter-relação e uma intra-relação dentro de uma dinâmica ascendente. Ao contrário de outros animais os homens têm a capacidade de questionar seus hábitos e modificá-los.

Ruth Benedict escreveu que Cultura é como uma lente através da qual o homem vê seu mundo. Culturas diferentes usam lentes diversas, provocando a discriminação de comportamentos desviantes.

Todo sistema cultural tem sua própria lógica, e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro. A tendência, infelizmente, usualmente, é considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalidade.

A arte, não só permite conferir orientações inéditas e criadoras aos problemas sociais e culturais, como possibilita que cada indivíduo se assuma, livre e criticamente em seu mundo social. Mas, a vontade de acolher o valor peculiar das realidades que constituem o próprio meio ambiente vital, é reduzida a extremos, quando se toma como ideal de vida o aumento do *domínio*. Essa é a extrema dificuldade da geração atual para orientar devidamente seu processo de desenvolvimento como homem integral.

Levamos sobre nós o peso de quatro séculos de vida cultural ocidental impelida e modelada pelo ideal do domínio e do mito do eterno progresso, a convicção de que o saber teórico produz, de forma linear e progressiva, conhecimento técnico, domínio da realidade, conforto e felicidade. Refiro-me ao “Projeto Louco”, uma concepção otimista e ilusória para a educação. Trata-se do “Projeto Educativo das Luzes” que aparece no fim do século dezoito, o qual supõe a concepção de um progresso infinito. Seu desenvolvimento pode, segundo crê, resolver os males de que sofre a humanidade, senão mesmo erradicá-los. É o próprio espírito da enciclopédia, a esperança numa mudança radical da condição humana, retomada mais tarde por Marx.

Um ideal é a meta. A opção por um ideal determina as atitudes que o homem adota, e estas decidem a ideia que se forja da *realidade*, sobretudo da humana.

Considerando como meta na vida dominar para possuir e desfrutar, tender-se-á inevitavelmente a considerar todas as realidades de apetência como objetos, seres possíveis e redutíveis à condição de meios para fins próprios. Esta visão objetivista das realidades submete meu modo de pensar aos esquemas ‘sujeito-objeto’. A submissão a tais esquemas anula de raiz toda possibilidade *criadora* no homem, pois esta é impossível com seres que estão no âmbito do exterior e alheia à participação na tomada de decisão.

O homem pode colocar os objetos em frente e analisá-los sob diversas formas, estabelecendo relações tangenciais, de justa posição ou de confronto. O que não é possível é miscuir-se, modo altíssimo de unidade no qual o distinto, distante, externo e estranho se torna íntimo sem deixar de ser distinto.

Esta é a razão profunda pela qual o pensamento dominador transforma comumente os contrastes em *dilemas* e rasga, com isso, o sutil tecido da vida espiritual do homem. Acredita que uma realidade está dentro do homem ou fora, goza da liberdade ou está sujeita a direção e normas; é autônoma e heterônoma. Este gênero de pensamento dilemático destrói as bases da criatividade humana, que pressupõe a recepção ativa das possibilidades oferecidas pela ambiência. O desejo de salvar a capacidade criadora do homem leva os pensadores existenciais, e os dialógicos a acentuarem sempre a necessidade de superar os estreitos e asfixiantes canais do pensamento objetivista. Esta atitude objetivista, que tende a considerar todos os seres como objetos domináveis, possíveis e desfrutáveis, converteu-se ao longo de quatro séculos numa espécie de segunda natureza do homem ocidental.

O homem e os objetos de arte são realidades do meio ambiente. São âmbitos de uma realidade una, e neste contexto a obra de arte exerce sobre o homem uma função apelante, o que levou Brecht a lutar contra o teatro que dá ao público o que ele quer, ilusões, e o público vive sob este efeito ou sugestão. Brecht sugere o teatro épico que remete o indivíduo à sociedade, à razão e não aos sentimentos.

A exigência estética de que a ilusão da obra de arte verbal deva ser tão perfeita que a tomemos por realidade, está ligada à concepção comum no século dezoito, discutida por Kant, de que o sentido, a finalidade última da Obra de Arte seria causar emoção, ao que ele chamou de 'comoção'.

Uma opinião corrente na teoria estética afirma que nossos sentimentos na *experiência estética* seriam uma imitação dos *sentimentos vividos* pelos personagens da obra literária. Este preceito baseia-se na afirmação de Aristóteles de que as emoções essenciais à tragédia seriam o medo e a compaixão. A compaixão recebe duas acepções diferentes, uma moral que afirma que ter compaixão significa que uma pessoa tem pena da outra por causa de sua situação infeliz, e outra de ordem estética, a qual significa deixar que sejam transferidos para si os sentimentos do infeliz.

Nesta esfera, Nietzsche afirmou, "a compreensão dos sentimentos dos outros é uma habilidade amplamente desenvolvida por nós. É muito frequente, copiar em

nós mesmos as manifestações do sentimento que percebemos no olhar, na voz, na forma de andar, na conduta dos outros. Por causa da associação de movimento e sensação, produz um sentimento semelhante” (in, GADAMER, 1977, p. 1999).

Retornando, este *âmbito de realidade* é representado por todo tipo de realidade que no jogo da vida criadora do homem se apresente como um feixe de possibilidades. Os instrumentos que servem a humanidade respondem ao que chamamos de âmbitos, como realidade que desempenham um papel no jogo de sua vida, graças às possibilidades que oferecem ao seu poder criador.

Do mesmo modo, o corpo humano é seu lugar vivo de presença no mundo, campo de expressão e comunicação. Por isso a arte do retrato não se reduz a reproduzir a figura do rosto, é uma tentativa de dar corpo sensível a todo um âmbito de existência, o campo de realidade que o retratado abarcou.

Contra esse reducionismo da visão única do somente retratado surge o movimento da desumanização ou desrealização da arte, o qual denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhes é proporcionado esse contato com coisas humanas dentro de seu âmbito. De tal sorte que somente tolerará as formas propriamente artísticas, as irrealidades, a fantasia, na medida em que não interceptam a percepção das formas da realidade vivida do retratado.

Na arte contemporânea atua evidentemente esse estranho sentimento iconoclasta e seu lema bem poderia ser aquele mandamento de Porfírio que, adotado pelos maniqueus, tanto combateu Santo Agostinho: “OMNE CORPVS FUGIENDVM EST” (Deve-se fugir de tudo que é corpóreo). É evidente que está se referindo ao corpo vivo, no que se torna uma curiosa inversão da cultura grega, que foi em sua hora culminante tão ávida das formas viventes. Este aceno indica que a realidade é muito mais rica e muito mais complexa do que o cotidiano possa indicar. Cézanne, Van Gogh e Gauguin, os impressionistas, só foram reconhecidos como grandes artistas muito mais tarde, pois na época suas obras fugiam aos critérios estabelecidos, o que dentro de uma verdade dinâmica pode significar que daqui a algum tempo, a crítica possa mostrar, que suas obras não são tão interessantes.

À medida que se criam âmbitos sobre a base de realidades já existentes e que se misturam, a realidade fim ganha em riqueza e em complexidade. A evidência luminosa (Aletheia) deste aumento do real constitui a verdade artística, que é em todo rigor um modo de verdade (poiética) criadora, fazendo viver entre nós algo que embora exista, ainda não tenha se mostrado. Nesse sentido, a arte é mais real do

que a história, como sugeriu Aristóteles em sua “Poética”, porque reproduz o real num estado de maior ambitalização, de realização mais ampla, e portanto, de maior clarificação, pois o sentido da realidade é iluminado na entre-mistura de entidades que se unem entre si para se complementarem. O jogo estético, como todo jogo autêntico, não só imita o real, cria âmbitos e produz sentido.

A arte verdadeira não reproduz figuras, plasma os âmbitos a que dá lugar à mistura entre realidades. Com isso deixa claro de modo luminosamente patente o que é cada realidade e o que esta é chamada a ser, quer dizer, descobre sua íntima verdade, ou iluminação de sentido (aletheia), a qual encontra-se na base do conceito de verdade como “adequação” entre o entendimento e o objeto que este se propõe captar.

Ao tomar desinteressadamente distância em relação à realidade, nossos olhos se abrem para descobrir o caráter relacional de muitas realidades e deixar patente sua verdadeira envergadura e alcance. Aumento do poder de penetração da consciência; sua capacidade de ver sinoticamente em amplitude e em profundidade, de perceber o metasensível no sensível, de tornar transparente os elementos “mediacionais” que tornam possível o acesso a uma realidade em princípio recôndita. Esta agudeza de perceptiva é inevitável para configurar um pensamento rigoroso, capaz de fazer justiça a cada realidade complexa e aos modos de realidade que a constituem.

A experiência estética nos habitua a perceber sinoticamente os diversos planos da realidade que se integram num processo expressivo. Este poder de penetrar simultaneamente em planos de realidades distintos que confluem numa mesma realidade una é exigido pela experiência estética e é aumentado por ela no que se refere à rapidez e a agudeza.

Cada obra de arte deve integrar no mínimo sete aspectos da realidade:

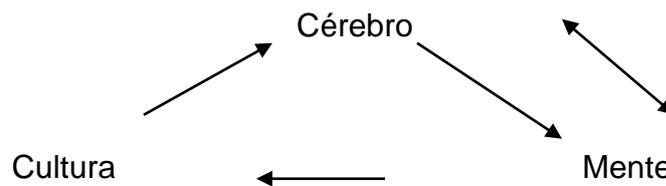
- Elementos sensíveis isolados.
- Elementos sensíveis articulados entre si.
- Estrutura constituída através da articulação ordenada dos referidos elementos sensíveis.
- Representação de realidades ou acontecimentos do universo.
- Sentimentos produzidos pela obra já estruturada.
- Vertente da vida humana que é plasmada expressivamente na obra.

- Meio ambiente vital em que surgiu tal criação artística.

A falta desta capacidade de penetração, provoca o enquistamento do olhar e da consciência num ou noutro dos modos de realidade que confluem nos diversos seres complexos, e dá lugar a extremismos que acabam sendo nefastos na vida humana.

A consciência é o conjunto de representações sociológicas/reflexivas de sentimentos ou tendências que não se explicam pela psicologia do indivíduo, mas pelo fato do agrupamento dos indivíduos numa sociedade que estabelece seus padrões em função de sua cultura.

Portanto conclui-se que a mente humana é uma criação que emerge e se fundamenta na relação *cérebro-cultura*. Esta tríade possui um circuito de interdependência contínua.



A correção no pensar evita mal entendidos e tergivações que desorientam o homem, conduzem-no para ideias falsas e bloqueiam seu desenvolvimento natural. Aquele que sabe distinguir com precisão os diferentes modos de realidade acerta facilmente em reconhecer a relevância peculiar dos distintos valores e em lhes conceder a devida hierarquia. Este discernimento concede-lhe uma esplêndida liberdade para se entregar totalmente a tudo o que aperfeiçoa e evitar o que depaupera seu ser e dificulta a realização de sua vocação e sua missão. Este homem aberto lucidamente ao valioso, com espontaneidade interna, sem restrições entorpecentes, dispõe da perspectiva justa para esclarecer as ideias decisivas na formação humana.

As pulsões instintivas adquirem pleno sentido ao serem assumidos num processo expressivo de caráter pessoal. Ganham, com isso, uma transparência peculiar, não se interpõem entre cada pessoa e sua realização plena; não são meios para a satisfação de interesses egoístas, mas meios nos quais se realiza a pessoa.

A formação do homem consiste em adquirir domínio de soberania, sobretudo o que em sua vida exerce um papel mediacional. Essa soberania indica aqui *liberdade interior*, soltura para tomar os meios, por mais gratificantes que sejam como elos de um processo e não como fins em si.

A integração dos meios nos fins, quer dizer, a submissão da vida inteira ao ideal que a orienta produz uma harmonia fictícia, uma sensação acolhedora de ordem perfeitamente conseguida. O harmônico aparece como perfeito por ser fruto da confluência da proporção e da medida, mas que não deixa de ser escravagista e opressor da liberdade de criação.

Tal submissão entranha uma ascese, o esforço de renunciar à oclusão individualista e promover generosamente as reformas mais altas da unidade. Da unidade harmônica interior partem todos os caminhos para a beleza artística e ética.

O homem acha-se distanciado do real por seu poder de optar entre diversas respostas a cada estímulo, e necessita, para subsistir biologicamente, estabelecer relações ajustadas com os seres que o rodeiam. O ajuste se traduz em fecundidade. A rede de vínculos fecundos do homem com a realidade, que dão lugar a modos novos e mais ricos de realidade, constituem o mundo da cultura.

A experiência artística nos revela a possibilidade que o homem tem de estabelecer modos de unidade insuspeitadamente profundos com certas realidades. Ao tomar contato com uma obra, com seu autor, com sua técnica, estabelece-se uma relação de unidade muito mais íntima do que aquela que se tem com pessoas do seu meio, aos quais nenhum vínculo criativo os une. Filosoficamente esta união é um ponto decisivo de nosso desenvolvimento como humano. Vida cotidiana é uma coisa, arte é outra. O poeta começa onde o homem se encerra. O objetivo deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não está visível. Desta maneira a poeta alarga o mundo, acrescenta ao real um *irreal continente*, que já está aí por si mesmo. Não é por acaso que autor deriva de *auctor*, aquele que aumenta.

A experiência artística só pode ocorrer se o sujeito que deseja realizá-la adotar uma atitude de desinteresse, de desapego às preocupações e desejos da vida mundana. Enquanto o horror não se mudar em assombro, não se inicia a experiência do sublime. Se estamos angustiados pelo medo de perecer numa borrasca, somos incapazes de contemplar o mar embravecido a partir da perspectiva estética. A adesão a ganhos ou perdas imediatas impede que se tome distância e se

faça jogo estético com uma realidade ou acontecimento. Quando não vivemos de impulsos de nossas fascinações, modos de vertigem que só perseguem lucros imediatos, mas de projetos existenciais planejados em virtude de um ideal de criatividade, estamos dispostos a acolher ativamente os valores que as realidades circundantes nos oferecem.

2.1.5 O materialismo da arte-cultura

A gênese do marxismo parte da crítica de Marx ao “socialismo utópico”, onde este não reconheceria no proletariado uma condição histórica, nenhum movimento político que lhe fosse originário, e assim não clareificavam condições materiais de emancipação da classe operária, a qual só existiria sob o aspecto da classe mais sofredora.

Ludwig Feuerbach contesta que a constituição do mundo dependa do movimento das ideias. Defendendo a tese materialista, afirma que o verdadeiro conhecimento não é possível, senão com o conhecimento das coisas materiais, sensíveis. Marx e Engels aproveitam estas análises e vão além, criticando em Feuerbach, o desprezo pela contribuição do método dialético, e onde via o homem como uma máquina; e, a incapacidade de perceber o mundo como um processo, em desenvolvimento histórico, dinâmico. Para eles, o erro de Feuerbach era ver o ser humano como mera abstração, desvinculado de sua realidade social.

Desta dissonância surge o “Materialismo Dialético”, campo fértil para a filosofia, e o “Materialismo Histórico” com a Teoria Científica, ou seja a Teoria Marxista apoiada no tripé; Teoria Científica, Materialismo Histórico e Materialismo Dialético.

Por definição o Materialismo é o mundo material anterior ao espírito e este deriva daquele, numa visão oposta ao Idealismo, que considera o mundo material como a encarnação da ideia absoluta da consciência.

O *materialismo Mecanicista* ou *Vulgar*, assume o movimento como a propriedade fundamental da matéria e existe independentemente da consciência. Assim, a matéria é um dado primário e é a fonte da consciência, a qual passa a ser secundária, derivada e reflexo da matéria.

O *Materialismo Dialético* parte da consideração de que os fenômenos materiais são processos, enquanto o *Materialismo Histórico* trata da aplicação dos

princípios do dialético no campo histórico. Fatos materiais estão no centro e não as grandes ideias, grandes homens ou intervenções divinas.

Com o advento do século XIX, as ciências descobrem novas formas de movimento além do mecânico e puro deslocamento, tais como transformação de energia em trabalho, o processo de vida celular, e a teoria da evolução das espécies de Darwin, promovendo uma mudança também qualitativa. Nessa realidade dinâmica, processos complexados, exigem uma abordagem dialética da realidade, pois vai considerar as coisas na sua dependência recíproca e não linear, e neste conceito o Marxismo vai dar a sua contribuição para a teoria do conhecimento, a partir da teoria histórico-cultural e na aceitação das contradições, como fator de construção e de criatividade, tendo como seu legítimo representante Lev Vygotsky.

A perspectiva histórico-cultural do psiquismo, elaborada por Vygotsky, fundamenta-se no método e nos princípios teóricos do materialismo histórico-dialético. Assim, analisaremos, ainda que em linhas gerais, alguns aspectos do pensamento (particularmente aqueles que influenciaram diretamente seu trabalho) dos responsáveis pela formulação desta abordagem; Marx e Engels, no intuito de esclarecer as raízes filosóficas destes pressupostos e principalmente identificar suas bases epistemológicas.

Embora Marx e Engels tenham sistematizado o pensamento materialista dialético no século XIX, a perspectiva dialética já havia sido apontada na filosofia grega pré-socrática por Heráclito e pelos representantes do idealismo: Hegel e Feuerbach.

Marx e Engels propõem uma perspectiva materialista-dialética para a compreensão do real, para a construção de conhecimento e para o entendimento do homem. Segundo eles, os fenômenos materiais são processos. Colocam assim como princípio último da realidade a própria matéria. A matéria é um princípio dinâmico, ainda não constituído, está em processo, evolui dialeticamente, segundo a tríade tese, antítese e síntese.

De acordo com essa abordagem, o pressuposto primeiro de toda a história humana é a existência de indivíduos concretos, que na luta pela sobrevivência organizam-se em torno do trabalho estabelecendo relações entre si e com a natureza. Apesar de fazer parte da natureza (é um ser natural, criado pela natureza e submetido às suas leis), o homem se diferencia dela na medida em que é capaz de transformá-la conscientemente segundo suas necessidades. E através dessa

interação, que provoca transformações recíprocas, que o homem se faz homem. Dessa forma, a compreensão do ser humano implica necessariamente na compreensão de sua relação com a natureza, já que é nesta relação que o homem constrói e transforma a si mesmo e a própria natureza, criando novas condições para sua existência.

É através do trabalho, uma atividade prática e consciente, que o homem atua sobre a natureza. Ao produzir seus meios de vida, o homem produz indiretamente sua própria vida material. A noção de produção pelo trabalho (encarado como motor do processo histórico) não apenas diferencia o homem dos animais como também o explica: é pela produção que se desvenda o caráter social e histórico do homem. O homem é um ser social e histórico e é a satisfação de suas necessidades que o leva a trabalhar e transformar a natureza, estabelecer relações com seus semelhantes, produzir conhecimentos, construir sociedade e fazer a história. É entendido assim um ser em permanente construção, que vai se constituindo no espaço social e no tempo histórico.

A necessidade de intercâmbio entre os homens no processo de trabalho possibilitou o aparecimento da linguagem como veículo de comunicação e apropriação do conhecimento historicamente construído pela espécie humana. Sendo assim, o desenvolvimento de sua consciência não se limita a sua experiência pessoal pois seu pensamento passa a ser mediado pela linguagem. Diferente dos animais, o produto da atividade (do trabalho) humana existe antes na mente do sujeito como imagens psíquicas (conteúdo de sua consciência), que mediatizam a sua realização.

Segundo o materialismo histórico dialético, o processo de vida social, político e econômico é condicionado pelo modo de produção de vida material. São as condições materiais que formam a base da sociedade, da sua construção, das suas instituições e regras, das suas ideias e valores. Nessa perspectiva, a realidade (natural e social) evolui por contradição e se constitui num processo histórico. São os conflitos internos desta realidade que provocam as mudanças que ocorrem de forma dialética. Esse processo é resultante das intervenções das práticas humanas. Já que a formação e transformação da sociedade humana ocorre de modo dinâmico, contraditório e através de conflitos, precisa ser compreendida como um processo em constante mudança e desenvolvimento.

Ao constituírem um sistema explicativo da história e da sociedade. Marx e Engels elaboram e estabelecem os princípios epistemológicos que orientam sua análise. Ainda que de forma implícita é possível perceber uma proposta para a produção do conhecimento. De acordo com a perspectiva dialética, sujeito e objeto de conhecimento se relacionam de modo recíproco (um depende do outro) e se constituem pelo processo histórico-social.

Sendo assim, o desenvolvimento das funções psíquicas humanas (a produção das ideias, das representações, do pensamento, enfim da consciência) está intimamente relacionada à atividade material e ao intercâmbio entre os homens.

Em síntese, nesta abordagem, o sujeito produtor de conhecimento não é um mero receptáculo que absorve e contempla o real, nem o portador de verdades oriundas de um plano ideal; pelo contrário, é um sujeito ativo que em sua relação com o mundo, com seu objeto de estudo, reconstrói (no seu pensamento) este mundo. O conhecimento envolve sempre um fazer, um atuar do homem.

A noção de constituição do homem como ser histórico traz implícita a concepção de que *não há uma essência humana dada e imutável*, pelo contrário, supõe um *homem ativo* no processo contínuo e infinito de construção de si mesmo, da natureza e da história. Esse processo não é linear e unidirecional pois está intimamente relacionado à evolução histórica das necessidades e dos interesses culturais. De acordo com esses postulados, deve-se partir da atividade real deste homem para estudar o processo de seu desenvolvimento intelectual. Marx e Engels propõem o método dialético-materialista para o qual o pensamento analítico deve tomar como ponto de partida e de chegada, a prática dos homens historicamente situados.

O discurso estético em Marx dirige-se a uma alienação atroz entre os sentidos e o espírito, entre o desejo e a razão, e esta alienação se baseia na natureza da própria sociedade de classes e em sua ideologia. Com a crescente instrumentalização da natureza e do homem sob a égide do capitalismo, o processo de trabalho cai sob o domínio de uma lei abstrata e imposta, que do homem expulsa qualquer prazer corpóreo.

Nos últimos tempos, fala-se insistentemente na morte da(s) ideologia(s), sobretudo no que se considera uma postura politicamente conservadora. Prova disso seria o fim do “socialismo real”. Contudo, por bons motivos, parafraseando Marx, pode-se dizer que o anúncio da morte da ideologia é uma ideologia, ou que há

interesses ideológicos em se pregar esta morte. Em termos gerais, não há um lugar não ideológico para se definir a ideologia, ou seja, o conceito de ideologia sempre está vinculado a uma determinada postura ideológica, aqui entendida como visão social de mundo.

O termo e o conceito de “Ideologia” tem uma história. Embora os estudiosos já assinalem que Bacon, no século XVI, inaugure a análise do conceito ao falar dos “ídolos da caverna”, o termo começa a ser utilizado apenas na modernidade napoleônica. No início, para os fisiocratas franceses, o termo significava simplesmente “estudo de ideias”, distinguindo-o do “estudo de fatos naturais”. Napoleão Bonaparte passou a dar, e usar o termo para criticar os seus críticos, dando-lhe uma conotação pejorativa: “ideólogos são os metafísicos abstratos, fora da realidade, sem objetividade no que dizem” (CHAUÍ, 1991, p. 25).

Karl Marx, inspirando-se nisso, define a ideologia como forma de falsa consciência correspondendo a interesses da classe dominante; mais precisamente, designa o conjunto das ideias especulativas e ilusórias (socialmente determinadas), que os homens formam sobre a realidade, que se expressa através da moral, da metafísica, dos sistemas filosóficos, das doutrinas políticas, jurídicas, religiosas e econômicas (CHAUÍ, *loc cit*). Marx e Engels escrevem “As ideias da classe dominante” em cada época; ou, dito em outros termos, a classe que exerce o poder material dominante na sociedade é, ao mesmo tempo, seu poder espiritual dominante. Assim, ideologia é só uma, a da classe dominante, e ela está também na cabeça da classe dominada como ilusão, como falsa consciência, concepção idealista na qual a realidade aparece como outra do que é, invertida, e as ideias aparecem como motor da vida real.

George Lukacs assinala o sentido positivo da ideologia, declarando que o marxismo é “a expressão ideológica do proletariado”. Neste contexto, ao contrário do que aconteceu com Marx e Engels, já não se contrapõe a ideologia (falsa visão do real) à ciência (verdadeira visão do real). Neste caso, ou seja, para quem só a ciência diz a verdade, não se supera o positivismo, que é precisamente cientificismo.

Gramsci dá um passo em frente. Para ele, a própria ciência “é ideologia”, ou seja, também a ciência, que obviamente não é neutra, faz parte de uma visão de mundo, não havendo, pois ciência sem ideologia. Para esclarecer ainda melhor: não se trata, para Lukacs e Gramsci, de negar a possibilidade de uma ideologia como visão falsa da realidade, como resultado da reificação, do fetichismo, da mercadoria,

conforme insiste Lukacs. Trata-se sim, de assinalar que é possível termos visões diferenciadas da realidade, dependendo da aposta que se faz; ou na conservação do que é, e neste caso convém dizer que se é científico, e não ideológico (o conceito pejorativo de ideologia está, portanto, vinculado a uma visão conservadora e/ou determinista da realidade), ou na transformação, e neste caso se admitirá (se poderá admitir...) que a própria visão também é marcada por um interesse social, afirmando-se, porém, ao mesmo tempo, que esta visão também não é definitiva, mas que pode mudar de acordo com o processo de mudança social.

Assim, Gramsci declara que a ideologia não é mero “sistema de ideias”, mas é uma **prática social vivida** e costumeira. Para ele, assim como existe um caráter dinâmico da hegemonia, que “tem que ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada”, importa haver uma ideologia orgânica, indispensável para quem queira lutar pela transformação societária.

Karl Mannheim, em “*Ideologia e Utopia*”, distingue entre ideologia e utopia. Ideologia representa os sistemas de representação que se orientam no sentido da estabilização e da reprodução da ordem vigente, enquanto Utopia define as representações, aspirações e imagens de desejo que se orientam na direção da ruptura da ordem estabelecida e que exercem uma função subversiva. Assim, ideologia igual a conservadorismo; utopia, igual à visão transformadora e crítica.

Michael Löwy, inspirando-se em Mannheim, prefere falar de “visão social do mundo”, que incluiria ideologia e utopia, e dá a seguinte definição:

“Conjunto orgânico, articulado e estruturado de valores, representações, ideias e orientações cognitivas, internamente unificado por uma perspectiva determinada, por um certo ponto de vista socialmente determinado e condicionado” (ASSMANN, 1999, p. 2).

Esta visão de mundo, ao mesmo tempo, depende de uma posição social de quem a afirma, ou seja, está ligada aos interesses e à situação de uma classe social. Exemplo: quando se iniciou a revolução capitalista burguesa, o liberalismo foi uma utopia, transformadora da realidade; depois, tornou-se ideologia. Além disso, cada visão de mundo determina o que é verdadeiro ou falso, determina a objetividade no que se defende como verdadeiro.

Cada visão de mundo, embora se chegue a apresentá-la como científica para lhe dar força, tem muito de fé, de aposta. Por outro lado, se deve insistir em que

cada homem tem uma ideologia ou utopia; tenha ou não consciência disso. E é sobretudo quando se nega que se tenha ideologia, que a ideologia no seu sentido conservador, está presente. Assim, de forma geral, segundo Löwy, as visões sociais de mundo podem ser de dois tipos: visões sociais ideológicas que servem para legitimar, justificar, defender ou manter a ordem social vigente; e visões sociais utópicas quando têm uma função crítica, negativa, subversiva, apontando para a transformação da realidade existente. Neste contexto, embora cada grupo ou cada classe defenda a sua visão do mundo como a melhor, como a mais objetiva, reconhecendo-se com muita dificuldade que a própria visão seja conservadora, para a esquerda em geral, para os marxistas, a visão social de mundo utópica seria a de quem vê as coisas de acordo com o método dialético.

As características gerais de método dialético, inspirado em Hegel e desenvolvido por Marx e Engels e seguidores, e mantido mais ou menos nos marxismos, são as seguintes (ASMANN, *op cit*, p. 3):

- a) *Nada é eterno fixo e absoluto.* Não existem realidades, ideias, princípios, categorias, ou coisas absolutas, estabelecidas de uma vez para sempre. Tudo o que existe na vida humana e social está em perpétua mudança tudo é perecível e sujeito ao fluxo da história. Aqui importa assinalar também o conceito engelsiano de materialismo dialético; não só nos homens nada é fixo, mas também a natureza física seria dialética. E esta natureza seria eterna, enquanto nada haveria senão matéria em processo de mudança.
- b) A segunda característica do método dialético é a *categoria da totalidade.* Claro que é impossível dar conta da totalidade da realidade, conhecer tudo, pois a realidade é inesgotável e o saber humano é limitado, O que importa, então, é ter consciência de que qualquer estudo deve pressupor que todo acontecimento todo saber, toda ideia, é fruto de muitas determinações. Cada ação e pensamento se dá dentro de uma totalidade, e não se pode entender um elemento um aspecto, uma dimensão, sem ter em conta a sua relação com o conjunto da vida social. Não é possível, por exemplo, entender a educação, a escola, sem ter em conta o conjunto das relações sociais, econômicas, políticas, culturais, dentro das quais se situa a educação, escola.

- c) O terceiro elemento é a *categoria da contradição*. Uma análise dialética é sempre análise das contradições internas da realidade analisada. Assim, porque a contradição permanece, nada é definitivo e tudo ocorre dentro de uma totalidade contraditória e sempre em movimento. Contudo, dependendo de como se entende a dialética é possível ser ideológico ou utópico defendendo a dialética.

Se tudo é dialética, tanto o mundo físico quanto o humano, se tudo é dialético necessariamente, é possível a um conservador ser dialético. E conservador acaba sendo também aquele que acha que o futuro já está decidido desde agora, e nesse caso entram tanto o liberalismo quanto o socialismo real existente, o qual prega que, querendo ou não, nós vamos ter uma sociedade sem classes um dia. Se, porém, a visão dialética é apenas uma visão possível de quem não se contenta com a situação e de quem aposta em que as coisas podem ser diferentes do que são, então só os utópicos podem ser dialéticos. **E é este conceito de dialética que aqui preferimos:** a de quem aposta, mais ou menos conscientemente, na possibilidade real de mudança do mundo, dos homens, das relações sociais da situação social, política, econômica, educacional, e aposta sabendo que há contradições dentro da totalidade em que se vive, e pensa e age no sentido de mudança.

Há uma visão social de mundo melhor, mais verdadeira? A isso só se poderá responder se entendermos que depende da aposta pessoal que se faz, aposta que não ocorre isolada do contexto em que vivo, da classe a que pertencço. Por isso, é que nesse caso estamos numa espécie de círculo vicioso, e nunca teremos critério seguro para responder. Afinal de contas, a resposta tem a ver com o fato de sermos também seres livres. E se houvesse uma verdade tão segura, válida para todos em tudo, já não seríamos livres. Só para aqueles que preferem a segurança à liberdade importa mais que a verdade seja definitiva e não mude. Para os que suportam ou querem ser livres, não é tão necessária a segurança dum verdade garantida.

Não há apenas ideologia na Arte, mas sim, a caracterização de ideologias em cada arte específica. Assim, a construção da noção moderna do estético é inseparável da construção das formas ideológicas dominantes, da sociedade de classes moderna, uma subjetividade própria desta nova ordem social, por mais que fira a eticidade estética contemporânea. Ao mapear uma corrente intelectual é sempre difícil determinar até que ponto se deve estender, ao passado, a busca de suas origens, isto é, há uma transcendência cultural nas suas nomações,

reduzindo a complexidade interna das questões estéticas a uma série estrita de funções ideológicas.

Tendemos a confundir arte com a história da arte ocidental, onde os limites dessa história são os limites das sociedades de classe. Portanto, concebemos *arte* dentro das fronteiras e *contradições históricas* de classe, visto que toda uma tradição artística e herança cultural ocidental trazem as marcas concretas dessas contradições. Mas vivemos numa sociedade cuja meta não é simplesmente combater ideias radicais, e sim apagar toda memória viva dessas ideias, criar uma condição amnésica na qual essas noções parecem jamais ter existido, colocá-las num espaço para além de nossos poderes de novas concepções.

É imperativo citar que para militantes de esquerda para quem a estética é simplesmente uma “ideologia burguesa” a ser massacrada e substituída por formas alternativas de política cultural, a estética é um conceito burguês no sentido histórico, criado e nutrido pelo iluminismo, somente um pensamento não dialético, herdeiro do marxismo vulgar ou de um pós-marxismo, pode dessa forma concluir; são os moralistas de esquerda e não os moralistas históricos os herdeiros dessa máxima.

A emergência da estética como categoria teórica acha-se intimamente articulada ao processo material pelo qual a produção cultural, num estágio inicial da sociedade burguesa, ganhou “autonomia” em relação às várias funções sociais a que ela servia tradicionalmente.

Na sociedade capitalista, cindida em classes antagônicas, dificilmente poderá haver uma concepção comum, uma fé coletiva, da qual todos os indivíduos comunguem e que estabeleça o clima propício à receptividade das obras de arte. Por outro lado, o artista plástico que conquistou a liberdade de criar e de expressar-se, desvinculando-se, primeiramente, da tutela da Igreja e, depois, do patronato da nobreza a que esteve sujeito do século XVI ao século XVIII, passou, no século XIX, a experimentar a servidão decorrente da economia capitalista, que o forçou a produzir para o mercado e a sujeitar-se às leis comuns da concorrência, que pendem tanto sobre os produtos industriais quanto sobre as obras de arte, transformadas em mercadorias.

Para esconjurar esse grande perigo, o artista solicita e obtém um novo patrocínio, o do Estado, que tem muitas vezes, acarretado o agravamento da servidão econômica pela servidão política. E, assim, em conflito com as potências

econômicas e políticas, para não se marginalizar de todo, o artista vende sua alma aos senhores deste mundo; ou produz aquilo que o mercado consumidor pode absorver, ou torna-se o dócil porta voz de uma ideologia política, seguindo as receitas pseudo-estéticas que lhe são fornecidas. Renuncia a si mesmo, renunciando aos imperativos da expressão. Corrompe a sua consciência e a sua arte e transformada em mercadoria, ao que Adorno conforme citado em seu capítulo, classificou de “Indústria Cultural”.

Marx enxerga uma deformação na situação do trabalho (que, em vez de servir para o ser humano realizar-se, servia para aliená-lo). É o agravamento da exploração do trabalho sob o capitalismo. O mercado capitalista vive em permanente expansão, o capital tende a ocupar todos os espaços que possam lhe proporcionar lucros. As leis de mercado vão dominando a sociedade inteira: todos os valores humanos autênticos vão sendo destruídos pelo dinheiro, **“Tudo vira mercadoria”**, tudo pode ser comercializado, todas as coisas podem ser vendidas ou compradas por um determinado preço. A força de trabalho do ser humano – é claro – não podia deixar de ser arrastada nessa onda; **ela também se transforma em mercadoria** e seu preço passa a sofrer as pressões e flutuações do mercado (in KONDER, *op cit*, p. 34).

Quando a arte se torna uma mercadoria, ela se libera de suas funções sociais tradicionais, no interior da igreja, do tribunal ou do estado, ganhando a liberdade anônima do mercado. Agora ela existe, não mais para um público específico, mas para qualquer um que a possa apreciar e que tenha dinheiro para comprá-la. E na medida em que ela existe para nada e para ninguém em especial, pode-se dizer que ela existe para si mesma. Ela é **“independente”** porque foi engolida pela produção de mercadorias. A arte se tornará assim uma procura cada vez mais marginal, mas a estética não!

Na visão de George Lukács, para quem a forma mercadoria é o vilão secreto deste cenário moderno, no qual o abstrato e o concreto foram arrancados um do outro; contradição entre forma e conteúdo própria da mercadoria que se vende.

História e consciência de classe, pinta um mundo decaído, no qual, sob o domínio do valor de troca, a realidade desintegra-se numa multidão de fatos irracionais e acima desses coloca-se uma rede de leis puramente ‘formais’, esvaziadas de conteúdo. Essa é uma descrição razoável de Ulysses, ou de muito da arte modernista, na qual, segundo Adorno as relações formais são tão abstratas

quanto às relações entre as pessoas na sociedade burguesa. A mercadoria, ela mesma uma espécie de hiato corporificado entre valor de uso e o valor de troca, entre o **conteúdo sensível e a forma universal**, é, para Lukács, a fonte de todas estas perturbadoras antinomias entre o geral e o particular. A burguesia está, por um lado, ‘presa no lado de imediatez’, mas, por outro, sujeita ao domínio de leis férreas que têm toda a fatalidade naturalizada do mundo do mito. O sujeito é ao mesmo tempo o particular empírico e a transcendência abstrata, fenomenalmente determinado mas espiritualmente livre. Nessas condições históricas, sujeito e objeto, forma e conteúdo, os sentidos e o espírito, são separados um do outro (EAGLETON, *op cit*, p. 234), o que evidentemente não corresponde aos objetivos da minha proposta.

Essa corrupção da consciência artística, segundo Herbert Read, consistiria, sobretudo, na dissociação entre a sensibilidade e o pensamento, que as próprias condições evolutivas da cultura, do século XIX para cá, determinam. Valorizou-se em excesso o pensamento racional, o aspecto intelectual da cultura, em detrimento da imaginação criadora. Não somente vivemos numa sociedade dividida; vivemos também com a personalidade dividida. A educação da sensibilidade foi esquecida e, mais que isso, considerada irrelevante no preparo mental do homem, adequado à execução das tarefas essenciais exigidas pela sociedade técnico-industrial a que pertencemos.

Uma sociedade dividida em classes, produz uma arte dividida. Se essa divisão é de submissão, a arte também o será, e, em assim sendo, os valores estéticos, imutabilizados e eternizados pelas classes dominantes, são mantidos através dos mais diferentes recursos, como elementos de uma estrutura econômico-política que assegura o poder dos opressores. Esta configuração nos leva a desconfiar do que nos foi legado como a história da arte ocidental, ou seja, do dialogismo de nossa cultura. A posse ideológica e política não deixa de ser uma posse econômica, e essa imposição reducionista-eternizante nos impõe uma ilusão dentro da realidade vivida de que está é a arte verdadeira.

A arte enquanto tal é a que perpetua um fazer sensível, numa visão de neutralidade histórica, desmistificando os valores eternizantes com que as classes opressoras acobertam os produtos artísticos. A arte não é a ideológica ou a antiideológica, mas espesso feixe condensado de forças e tensões ideológicas contraditórias.

Um dos mecanismos fundamentais de que têm se valido os dominadores para a apreciação dos produtos artísticos localiza-se na consideração de que tais produtos fazem parte de um recinto “sagrado” de objetos “criados” numa esfera imaterial de valores intocáveis. É sob esse manto sagrado justamente, que se escondem os valores reacionários e conservadores através dos quais os dominadores paralisam toda crítica ideológica, latente nos produtos artísticos, e toda possibilidade de transformação nos modos de enxergarmos a realidade.

Esse fazer arte, por sua vez, bifurca-se em dois ramos; o da produção de “obras” e o da produção de conhecimento sobre tais obras. As obras são resultados de um trabalho que incide sobre os signos, sobre a linguagem e na sua capacidade de representar, criar ou radicalmente transformar, em cada momento histórico, o que os homens concebem como realidade. Desse modo, as obras se caracterizam como capazes de significar, isto é, de produzir significação. Tal concepção se torna mais fecunda na medida em que pressupõe que o trabalho de produzir significação não é unilateral, mas implica uma *ponte dialética* entre emissor e receptor, ou seja, na ideia da obra e da sua leitura consideradas ambas como trabalho produtivo ligado de modo complexo ao trabalho social em seu conjunto.

Uma de nossas concepções é de que a grande arte é a arte modelo de perfeição nascida no nosso grego berço ocidental. Nem o próprio Marx, fatalmente desconhecedor das descobertas arqueológicas e antropológicas do fim do século XIX, pode se ver livre da ideologia artística burguesa que proclama o nascimento e origens da grande arte a partir do milagre grego. Não por acaso o Renascimento italiano, como proposta de retorno e recuperação do modelo greco-romano, coincidiu com o momento histórico em que já estavam lançadas as sementes de desenvolvimento da ascensão das classes burguesas ao poder econômico, político e cultural. E foi em nome dessa supremacia e dos conhecimentos que adquiriam sistematicamente reduzidos a normas lógicas esvaziadas de seu conteúdo contraditório, que as burguesias nacionais europeias passaram a proclamar ter a supremacia e o monopólio da grande arte, das ‘belas-artes’, desde o advento do chamado milagre grego.

No entanto, de acordo com o dizer de Mário Pedrosa, “por uma dessas reviravoltas dialéticas da história, a própria expansão imperialista, que se iniciou pelo fim do século, veio permitir o contato com a cultura dos povos primitivos e abalar nas bases a ideia de superioridade branca” (SANTAELLA, 1995, p. 28). O mesmo

imperialismo que permitiu o desenvolvimento das ciências sociais e culturais, viu-se ferido nos seus ideais de superioridade por essa mesma ciência. Esse imperialismo que conquistou, explorou e destruiu “as economias”, o viver e as culturas autóctones dos povos periféricos, veio revelar forças culturais até então insuspeitadas desses mesmos povos, forças que acabaram por colocar em questionamento o pensamento da arte e cultura burguesa e por serem grandemente responsáveis pelos caminhos executados pela arte moderna, boa parte deles resultante dessa dialética cultural.

Toda visão de cultura com a emanção ou reflexo da produção econômica de uma sociedade histórica é uma visão não apenas mecânica como também idealista, até a própria cultura marxista radical. Isto porque, se assim for, os dois princípios fundamentais do materialismo dialético estão sendo falseados; a primazia da *prática* e a primazia do *concreto*. Toda teoria do reflexo afirma, é sem dúvida alguma, o concreto e a práxis à nível da produção econômica, mas, ao afirmar isto, absolutiza e, ao absolutizar, reduz toda a realidade e concreção do social às relações econômicas e que qualquer outra realidade passa a ser emanção, deixando portanto, de ser realidade.

Há que se ter cuidados em se relativizar fenômenos culturais mediatizados a conceitos econômicos, embora também não se possa ter esta visão independente de condicionamentos econômicos, mas do resgate dos alicerces materiais e concretos dos fenômenos culturais em sua especificidade, resgatando a dimensão cultural como uma estrutura complexa de práticas diferenciais e específicas, sem incorrer no idealismo de se conceber o econômico como corpo material, regido pelo político, e a cultura como expressão do espiritual ou alma coletiva que não se maculam nas intempéries do corpo.

As práticas sociais não se reduzem ao econômico, mas se estendem ao político e ao cultural. Cada uma dessas dimensões é uma unidade complexa, de autonomia relativa, e em última instância de práticas influenciadas pelo econômico. Esta é a concepção materialista da cultura e em relação dialética entre super e infraestrutura, posto que sem uma base de produção material específica a cultura acaba sendo reduzida a uma relação de subordinação à materialidade do econômico, o que impede a apreensão das complexas e reais interações dialéticas do econômico, político e do cultural.

Marx, com muita lucidez colocou: “todo processo de conhecimento está impregnado de ideologia e a falsidade da consciência é a forma necessária de

conhecimento, isto devido á opacidade sempre dada do real” (SANTAELLA, *op cit*, p. 44). A cognição busca a inteligibilidade do mundo, enquanto a ideologia é uma forma de apropriação do mundo com seus elementos imaginários.

Na nossa relação com a Arte nada é espontâneo. Quando julgamos um objeto artístico dizendo gosto ou não gosto, mesmo que acreditemos manifestar uma opinião ‘livre’, estamos na realidade sendo determinados por todos os instrumentos que possuímos para manter relações com a cultura que nos rodeia. ‘Gostar’ ou ‘não gostar’ não significa possuir uma sensibilidade *inata* ou ser capaz de uma *fruição espontânea*; significa uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a Obra de Arte.

A arte é uma forma de refletir a realidade na consciência do homem através de imagens artísticas. Refletindo o mundo circundante, a arte ajuda os homens a conhecê-lo e constitui um poderoso meio de educação política, moral e artística.

A mais importante particularidade da arte consiste em que, diferentemente da ciência, ela reflete a realidade não por meio de conceitos, mas de uma forma concreta, perceptível aos sentidos. Criando imagens artísticas, revelando traços comuns e essenciais da realidade, o artista os transmite através de tipos individuais, frequentemente singulares, e através de tipos concretos da vida na natureza e na sociedade. Quanto mais concisos e palpáveis forem os tipos individuais da imagem artística, mais atraente será essa imagem e maior a força de sua influência.

A arte surgiu ainda na aurora da sociedade humana. Apareceu no processo de vivência do homem, de sua atividade prática. Nos primeiros momentos, a arte se entrelaçava diretamente com elementos de trabalho do homem. Sua vinculação com a atividade material, produtiva, embora menos aparentemente, é conservado até os nossos dias.

No processo do trabalho, desenvolveram-se no homem os sentimentos e exigências de ordem estética, sua compreensão do belo na realidade e na arte. Buscar o belo na realidade, difundi-lo, tipificá-lo, refleti-lo em imagens artísticas e transmiti-lo aos sentimentos e à inteligência do homem, satisfazendo ao mesmo as suas exigências estéticas e formando nele sentimentos estéticos.

Nas sociedades de classes, a arte possui um caráter de classe, partidista. Nesta visão, a “arte pura”, não existe, nem pode existir; com o que evidentemente não concordo por confrontar a visão espiritual e fenomenológica da vida vivida.

Porém, esta visão particularizada é essencial para alcançarmos a acessibilidade e a enorme influência emocional e persuasiva da arte.

A arte é um dos meios utilizados para a exaltação do regime capitalista e para a difusão de calúnias contra os regimes socialistas. Defendendo os interesses das classes dominantes, essa arte afasta-se da verdade da vida e se torna formalista e de conteúdo suspeito. Há, naturalmente, entre os artistas burgueses também os realistas, que refletem veraz e profundamente a vida.

Mas há entre as obras de arte muitas que ultrapassam a sua classe e a sua época. São obras que refletem profunda, brilhante e verazmente traços permanentes e gerais, inerentes aos homens das mais diversas épocas, assim como obras que permitem compreender a essência de uma ou outra época, dessa ou daquela classe. Estão nesse caso as melhores esculturas dos mestres da Grécia Antiga, as pinturas da Renascença, a música dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, e toda uma enorme quantidade de obras que há muito se tornaram patrimônio de toda a humanidade. Daí decorrer outra particularidade da arte; a sucessão em seu desenvolvimento. A arte de toda época nova conserva tudo o que contém de melhor e avançado na arte das épocas históricas precedentes.

2.2. A VIVÊNCIA DA ESTÉTICA MARXISTA – O REALISMO

Quanto à crítica, o exame da posição social do artista e do escritor passou a substituir, salvo em casos excepcionais, como certas análises lúcidas da literatura contemporânea por George Lukács, o exame das obras, bastando identificar a vinculação do poeta a uma determinada classe, para considerá-lo, a si e à sua arte, como representante dela e porta voz da respectiva ideologia. Da posição social do artista não se pode inferir mecanicamente a sua ideologia, como não se pode nem confundir o conteúdo da ideologia com o sentido da sua obra, nem julgar o valor desta pelo valor daquela. Referindo-se especialmente ao caso da literatura, Lucien Goldmann faz esta oportuna advertência, que é a melhor crítica de cunho ideológico:

“Sem conceber o pensamento filosófico e a criação literária como entidades metafísicas, separadas do resto da vida econômica e social, não é menos evidente que a liberdade do escritor e do pensador é muito maior, seus laços com a vida social muito mais mediatizados e complexos, a lógica interna de sua obra muito mais

complexa do que seria admissível para um sociologismo abstrato e mecanicista” (GOLDMANN, in NUNES, *op cit.* p. 46).

O fato mesmo da criação literária do artista, socialmente condicionada, importa na realização de um projeto existencial. E, por ser assim, esse fato traduz uma escolha, uma decisão pessoal do autor a partir das condições que a sociedade impõe ao seu trabalho, e que só por intermédio dele recebem valor e sentido.

O conteúdo ideológico, se presente na obra, não determina nem o seu valor nem o seu sentido. O que surge em primeiro plano, traduzindo as relações de arte com a sociedade, é uma concepção ou visão do mundo, que corresponde, de maneira ampla e complexa à perspectiva social incluída na obra por força da escolha que o artista fez de si mesmo e de sua época, escolha que implica numa interpretação do seu passado, de suas vivências do presente e de suas expectativas do futuro. As condições sociais, que não subsistem na obra como depósito de uma realidade exterior, são a parte material e contingente da experiência viva, pessoal e plurivalente, que serve de base à criação, e que é a parte mais rica, mais reveladora e mais íntegra do que o reflexo ideológico das relações entre classes.

O artista está, portanto, vinculado a esta ou àquela classe, mas sua ideologia, original ou adotiva, pode ser neutralizada pelo próprio processo de criação.

Há exemplos bastante conhecidos. Honoré de *Balzac era monarquista*. Mas que distância entre suas ideias políticas e sociais, na época reacionária e a concepção do mundo expressa na comédia humana, onde o escritor retratando a aristocracia decadente e analisando a vida social burguesa, extraiu de uma outra a atmosfera histórica, realista, que envolve os personagens as coisas e os recantos do universo fictício que criou. Outro exemplo é a obra de Dante que, sintetizando exemplarmente a visão medieval do mundo, antecipa a eclosão do humanismo renascentista. É que o universo criado pelo poeta, em geral ultrapassa os quadros sociais de sua época e prenuncia a direção futura do espírito.

O ponto de vista sociológico, porém, não deve ser abandonado, e sim ampliado e modificado. Os nexos causais entre arte e sociedade, múltiplos e complexos, são mediatizados pela experiência criadora do artista, dependendo de sua atitude em face da herança intelectual recebida, da utilização das técnicas que lhe foram transmitidas, do aproveitamento da matéria com que conta para expressar-se, do modo como reage aos imperativos éticos e às exigências estéticas do seu

trabalho, e também de sua maneira pessoal de assimilar a concepção do mundo inerente à sua época e à atmosfera social de que participa.

O artista não somente cristaliza na sua criação uma dada realidade social, mas responde ativamente às solicitações de seu meio, às exigências de sua classe, aos problemas morais, sociais e políticos de sua época. Sua resposta importa num desvendamento ou numa contestação, numa descoberta ou numa recusa, sem excluir-se a própria aceitação daquilo que existe, e que, no entanto, recebe, na obra autenticamente artística, uma expressão reveladora e ampla dirigida a todas as consciências.

Individualmente criada e socialmente condicionada, a obra de arte une, em si mesma, na unidade da forma e do conteúdo que a singulariza, a experiência individual e a social. Essa união é dialética e reversiva: dialética na medida em que é uma experiência ativa e inclusiva, que apreende, forma e interpreta os dados da *realidade* que condiciona a consciência do artista, ultrapassando o unilateralismo e a tendenciosidade das ideologias; reversiva porque o produto da criação, a obra, é sempre um objeto-mundo, que contém, de maneira latente, a dialética da qual surgiu e que, uma vez reconstituída, pode levar-nos de volta à experiência qualitativa nela concretizada.

Na discussão sobre o realismo e não realismo, discute-se qual é a posição do artista em face de realidade, quais os meios que o artista emprega para representar sua realidade, se esta ou aquela tendência reflete a realidade de maneira adequada, verdadeira e artisticamente perfeita; pressupondo-se que a coisa mais evidente, e que portanto menos pesquisa e exame exigem, é justamente a realidade. Porém, nesse âmbito temos que entender o que é realidade, a qual sempre é abarcada a partir do realismo e não realismo onde os conceitos relativos aos problemas secundários são determinados com precisão, enquanto a questão fundamental fica sem solução.

Toda concepção do realismo ou não realismo é baseada sobre uma consciente ou inconsciente concepção de realidade, e na arte não é diferente, sendo este o fundamento essencial da *posição* materialista dessa problemática. O realismo é uma qualidade constitutiva da grande arte, sempre e em todos os lugares.

Poesia e economia são modos afins da realidade humana, mas uma não se subordina à outra; embora de gênero e de formas diversos, com tarefa e significados diferentes. A economia não gera a poesia, nem direta nem indiretamente, nem imediata nem imediatamente; é o homem quem cria a economia e a poesia como produto da práxis humana. A filosofia materialista não pode basear a poesia sobre a

economia, ou mascarar a economia entendida como única realidade, sob aparências várias, menos reais, e quase imaginárias, como a política, a filosofia ou a arte; ela deve primeiramente investigar a origem da própria economia.

Quem parte da economia como de algo dado e não derivável ulteriormente como causa mais profunda e originária (e, aqui a fenomenologia vai buscar uma ulterioridade mais profunda), realidade única e autêntica que não admite investigação ulterior, transforma a economia em resultado, em uma coisa, em um fator histórico autônomo, e assim opera a fetichização da economia.

O materialismo dialético é uma filosofia *radical* porque não se detém nos produtos humanos como numa verdade de última instância, mas penetra até as raízes da realidade social, isto é, até o homem como sujeito objetivo, ao homem como ser que cria a realidade social. Somente sobre a base desta *determinação materialista* de homem, como sujeito objetivo, como ser que, dos materiais da natureza e em harmonia com as leis da natureza como pressuposto imprescindível, cria uma *nova* realidade, uma realidade social humana, é que podemos explicar a economia como a estrutura fundamental da objetivação humana, como a ossatura das relações humanas, como a característica elementar da objetivação humana, como o fundamento econômico que determina a superestrutura.

O primado da economia não decorre de um superior grau de realidade de alguns produtos humanos, mas do *significado central* da *práxis* e do *trabalho* na *criação da realidade humana vivida*.

As considerações renascentistas sobre o homem começam pelo trabalho, concebendo-o em sentido amplo como criação e, portanto, como algo que distingue o homem dos animais e pertence exclusivamente ao homem. Deus não trabalha, apesar de criar, enquanto o homem cria e trabalha ao mesmo tempo. No renascimento, a criação e o trabalho ainda estão unidos, porque o mundo humano nasce na transparência das relações, e a criação é algo nobre e elevado.

Entre o trabalho como a criação e os mais elevados produtos do trabalho existe um vínculo direto; os produtos indicam o seu criador, o homem, que se acha acima deles, e expressam do homem não apenas o que ele já é e o que ele já alcançou, mas também tudo o que ele ainda pode vir a ser.

Os produtos não testemunham apenas a atual capacidade criativa do homem, mas também e em especial as suas infinitas potencialidades. São por assim dizer humanos demasiadamente humanos.

O capitalismo rompe este vínculo direto, íntimo, separando o trabalho da criação, onde os produtos dos produtores partem sem a criatividade destes últimos, e transforma o trabalho numa fadiga incriativa, mecânica, teleguiada e extenuante. A criação começa além das fronteiras do trabalho, a criação é arte, enquanto o trabalho mecânico é ofício, é algo maquinal, repetitivo, e portanto algo pouco apreciado.

O homem que durante a renascença ainda é criador e sujeito se rebaixa ao nível dos produtos e dos objetos. Com a perda do domínio sobre o mundo material criado, o homem perde também a posse de sua realidade. A autêntica realidade é o mundo objetivo das coisas e das relações humanas reificadas, diante das quais o homem é uma fonte de erros, de subjetividade, de inexatidão, de arbítrio e por isso é uma realidade imperfeita.

No século XIX, perdemos a deidade transcendental, imagem mistificada do homem e da natureza, e a realidade desce sobre a terra travestida de *economia*, que é um produto fetichizado pelo homem, e essa economia torna-se fator econômico e realidade econômica, onde todo o resto é sublimação da economia, graças à atomização do homem na sociedade capitalista. Essa economia ganha autonomia e o predomínio sobre o destino humano e torna-se a *causa originária* da realidade social. Nessa circunstância é importante destacar que a filosofia materialista nada tem de semelhança com a ideologia do fator econômico.

O marxismo não é um materialismo robotizado que pretenda reduzir a consciência social, a filosofia e a arte a *condições econômicas* e cuja atividade analítica se fundamente, por isso, no desmascaramento do núcleo terreno das formas espirituais. Ao contrário, demonstra como o sujeito concretamente histórico cria, a partir do próprio fundamento materialmente econômico, ideias correspondentes e todo um conjunto de formas de consciência, sem reduzir esta às condições dadas, concentrando a atenção no processo ao longo do qual o sujeito concreto produz e reproduz a realidade social, e ele próprio, ao mesmo tempo, é nela produzido e reproduzido.

A adição acrítica de fenômenos espirituais rígidos e não analisados a *condições sociais*, igualmente rígidas e concebidas da mesma forma, acriticamente, tantas vezes reprovado no marxismo e que passa quase como essência do seu método, caracteriza uma série de trabalhos de autores idealistas, e lhes serve como critério de explicação do real, de tal modo que o idealismo mais desenfreado se vê

de braços com o materialismo mais vulgar. Mas, a contribuição revolucionária do marxismo está na defesa da concepção de que a verdade da consciência social está no ser social, e as condições não são o ser. Para tal concepção temos, portanto, de um lado as condições que formam o *conteúdo da consciência*, e de outro uma *consciência passiva* que é formada pelas condições. Enquanto a consciência é passiva e impotente, as condições são determinantes e onipotentes. O antinomismo das condições e da consciência é uma das formas históricas transitórias da dialética entre sujeito e objeto, que é o fator fundamental da dialética social.

O homem não existe sem *condições* e só é *criatura social* através das condições. A antinomia da consciência impotente e as condições onipotentes, consistem no contraste entre as condições isoladas e o íntimo obscurecimento do homem isolado. O ser social não coincide com a situação dada, nem com as condições, nem com o fator econômico, os quais, considerados isoladamente, são aspectos deformados deste mesmo ser.

Em determinadas fases do desenvolvimento social o ser do homem é transtornado, já que o aspecto objetivo de tal ser, sem o qual o homem perde a própria humanidade e se transforma numa ilusão idealista, é separado da subjetividade, da atividade, das potencialidades e possibilidades humanas. Nesta transformação histórica o aspecto objetivo do homem se transforma em uma objetividade alienada, morta, desumanizada, e a subjetividade humana se transformam em existência subjetiva, vazia, em uma possibilidade meramente abstrata, no puro desejo individual.

O caráter social do homem, porém, não consiste apenas em que ele sem o objeto não seja nada; consiste antes de tudo em que ele demonstra a própria realidade em uma *atividade objetiva*, na produção e reprodução da vida social, isto é, na criação de si mesmo como ser histórico-social, produzindo bens materiais, mundo materialmente sensível, cujo fundamento é o trabalho, e as relações e instituições sociais, como complexo das condições sociais, e ainda sobre os dois primeiros, as ideias, concepções, emoções, as qualidades humanas e os sentidos humanos correspondentes.

Sem o sujeito, os produtos sociais do homem ficam privados de sentido, enquanto o sujeito sem pressupostos materiais e sem produtos objetivos é uma miragem vazia. Portanto, a essência do homem é a unidade da *objetividade e da subjetividade*.

Na base do trabalho, no trabalho e por meio do trabalho o homem criou a si mesmo não apenas como ser pensante, qualitativamente distinto dos outros animais, mas também como único ser do universo, por nós conhecido, que é capaz de criar a realidade. O homem é *criado pela natureza*, é parte da natureza e é natureza ele próprio. Mas é ao mesmo tempo um ser que na natureza, a ultrapassa e sobre o fundamento do domínio da natureza, tanto a externa como a própria, cria uma nova realidade, que não é redutível à realidade natural, e procura descobrir o seu lugar no universo, criando o mundo humano e a realidade social objetiva.

A práxis humana se manifesta, além disso, também sob um outro aspecto; ela é o cenário onde se opera a metamorfose do objetivo no subjetivo, e do subjetivo no objetivo, ela se transforma no centro ativo onde se realizam os intentos humanos e onde se desvendam as leis da natureza.

É nessa realidade vivida, na vivência da metamorfose do objetivo, subjetivo, objetivo..., que a estética toma consciência de si, da espécie humana, do caráter vivido da experiência estética da sua vida.

A estética vivendo uma intimidade fecunda com as determinações do mundo objetivo, tem como objetivo na criação artística a intensificação da subjetividade, que é a ênfase da arte. Uma ideia seria o reflexo científico e o reflexo estético, refletirem a mesma realidade objetiva, a qual situa-se na base de toda a obra, mas a vocação da arte é ultrapassar essa realidade, é expressar além da mera expectativa, os movimentos mais profundos da subjetividade, onde as sínteses afetivas e intelectuais feitas pela “consciência de si”, transcendem toda experiência empírica, a que George Lukács denominou em sua tese de “objetividade indeterminada”.

A práxis humana funde a causalidade com a finalidade. Mas se partimos da práxis humana como a fundamental realidade social, descobriremos na consciência humana sobre o fundamento da práxis, uma unidade indissolúvel, formatada por duas funções essenciais; a consciência humana é ao mesmo tempo registradora e projetadora; verificadora e planificadora, ou seja, é simultaneamente reflexo e projeto. Este é o caráter dialético da práxis, que imprime uma marca indelével em todas as criações humanas, principalmente na arte. Uma catedral da Idade Média é expressão e imagem do mundo feudal, e ao mesmo tempo um elemento da estrutura daquele tempo. Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade; é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade temporal, uma realidade que não existe fora da obra ou antes dela, mas precisamente na obra,

onde esta é o reflexo da vida cotidiana de um determinado momento, e na qual se dá a especificidade do fato estético, que é a gênese filosófica de seu princípio estético.

Conta-se que os nobres de Amsterdã repudiaram indignados a “Ronda da Noite” de Rembrandt, na qual não se reconheciam e que lhes dava a impressão de uma realidade deformada. Fenômeno semelhante se deu com a “Sagração da Primavera” de Stravinsky, em pleno século vinte, e hoje considerada a maior obra de todos os tempos. Estes movimentos de contestação pressupõem que a realidade só será conhecida e vai agradar ao homem se este se reconhece nela. Esta pré-suposição parte do princípio que o homem se conhece, sabe o aspecto que tem e quem ele é, que conhece a realidade e sabe o que é a realidade independentemente da arte e da filosofia, quando apenas essa é a sua própria representação da realidade. Disto se tira a conclusão de que a expressão artística da realidade devia consistir na tradução das suas representações de realidade para a linguagem sensível das obras de arte.

A obra de arte não pode se conter no âmbito das simples representações da realidade vivida aparente, o que levou a Ortega e y Gasset a escrever a “Desumanização ou Desrealização da Arte”, já abordada no capítulo 1.2.16; que a realidade extravasa sempre do conceito que tenta contê-la, ela per si não transcendendo sua essência, é mais um elemento de cooptação.

Na obra “Kandinsky, a Revolução da Pintura”, Kandinsky, afirma: “Não existe erro maior do que reduzir a arte à reprodução fiel da realidade”, e ao referir-se a arte concreta diz: “assim, a arte abstrata põe-se ao lado do mundo ‘real’, um mundo novo que, exteriormente, não tem nada a ver com a *realidade*. Interiormente, está submetido às leis gerais do *mundo cósmico*”. É preciso então considerar que existe um ‘*mundo natural*’ ao lado de um ‘*mundo artificial*’, um mundo *igualmente real e concreto* (DUCKMANN, 1994, p. 18).

O paradoxo da obra de Ortega, segundo Benedito Nunes em seu ensaio, estuda as mudanças profundas que a arte experimenta em nossos dias, Ortega propõe este paradoxo: “a arte atual é aquela que não existe”. Com esta frase contundente, que é mais do que um simples jogo de palavras, o pensador espanhol chama atenção para o fato de que as manifestações artísticas contemporâneas estão desligadas do passado. O corte que se verificou entre elas e as tradições artísticas, que se desenvolveram e consolidaram até meados do século XIX, foi

demasiadamente brusco. Desfez-se, realmente, a conexão com o passado, que outrora garantia a arte um curso histórico equilibrado, o qual absorvia organicamente as mudanças de estilo, harmonizando o antigo com o novo, as invenções com as convenções, a inovação com a tradição, intercâmbios de experiência que, feitas em diferentes momentos, complementando-se pelo que tinham de diferente ligavam-se entre si. Cortadas às ligações com o passado, a arte só de sua atualidade dispõe. É como se ela estivesse nascendo, para viver o instante precário e tumultuoso de gestação.

Nesse sentido de uma nova existência que se afirma por si mesma, atualizando potencialidades pertencentes a esta época, e que com ela estão nascendo e se manifestando numa profusão desnorteante, na qual procuramos ver claro, sem muitas vezes consegui-lo, é que a arte contemporânea não existe. Ela ainda não é uma realidade, mas um vir-a-ser, célere, tumultuoso, dramático.

Esse fato importante não é o único significativo num balanço da situação da arte no presente. Dois outros, que podem ser associados num segundo paradoxo, merecem referência. O interesse pela arte alarga-se e redobra de intensidade paralelamente à destruição da estética. De um lado, assistimos precisamente aquele fenômeno, que intrigou Nietzsche, da receptividade da nossa época a todos os estilos do passado, que agora confluem, que se acumulam em torno de nós, despertando o nosso interesse histórico ou a nossa apreciação estética, e às vezes apenas satisfazendo um certo refinamento versátil do gosto, que já se tornou hábito mental nas camadas aristocratizantes, para fugirem à banalidade e à estandardização dos produtos industriais.

O certo é que já se vinha se processando desde o Renascimento a emancipação da obra de arte, e seguiu-se até meados do século XIX, na atmosfera do romantismo, a consciência dos valores estéticos: o esteticismo. A falta de um estilo característico, orgânico, que constitui para muitos a grave deficiência do presente, o final inequívoco da incapacidade da civilização para possuir uma arte autêntica, quando isso na verdade, como bem compreendeu Tomás Valdonado, “o reflexo das contradições sociais que decidem nosso mundo”, a falta de um estilo, é compensada pela possibilidade, hoje concreta, num grau jamais alcançado em anteriores períodos da história, *da fluidez puramente estética das obras de arte*, permitindo que nos situemos diante das obras de arte, convertendo-as em objetos estéticos, é um dado fundamental para compreendermos o que se passa no terreno

artístico, principalmente quando, sob o impulso das novas correntes e das novas criações, a reflexão filosófica, pondo a nu os *pressupostos históricos da estética tradicional*, tendendo a reformular as bases em que esta se apoia.

O mundo da reflexão é um mundo de sentido; onde as denominações não valem sem as intenções. Compete ao homem criar, senão as realidades da natureza, pelo menos o sentido destas realidades. Com isso, o homem, medida de todas as coisas, é um Deus no seu universo, um Deus que entra em competição com os deuses e pretende disputar-lhes a posse do mundo num relembrar a mitologia grega. A natureza é um livro aberto e o homem pode lê-lo, com a condição, no entanto, de que aprenda a linguagem do que está escrito, e que dela possa fazer reflexões e interações com outros elementos da sociedade.

O ser humano não se contém em si mesmo: os contornos do seu corpo desenham uma linha de demarcação, mas nunca um limite absoluto. A existência de outrem não surge como o resultado tardio da experiência e do raciocínio. O outro, intelectual e materialmente, é condição de existência de cada um. A multiplicidade dos indivíduos, a descentralização do ser, aparece assim como dados originários da consciência vivida.

O primitivo, no primeiro estágio da evolução humana, não se conhece como uma pessoa autônoma; apreende-se em participação, comprometido nos grandes ritmos vitais da tribo; não um contra todos, mas um com todos.

Por essência, a linguagem, não é de um, mas de vários, ela está entre. Ela manifesta o ser relacional do homem. Os órgãos sensórios-motores antecipam o esquema de um universo sobre o qual se apoiará todo o comportamento, do mesmo modo que a realidade psicobiológico significa antecipadamente um destino comunitário. Assim se estabelece uma nova situação: a iniciativa criadora do eu, que toma posse do universo, vai ela própria ser posta em questão. O eu não tem de abrir em absoluto, um caminho para o ser, porque o eu só existe na reciprocidade com o outro; o eu isolado, bem dizer, não passa de uma abstração.

Parece, assim, que o uso da palavra nos obriga a escolher entre duas formas opostas de alienação: ou, como o louco ou o místico, falar como pessoa; ou então, como o adepto da *língua básica*, *falar como* toda a gente. Em ambos os casos, o próprio sentido da personalidade é abolido. Quanto mais comunico, tanto menos me exprimo; quanto mais me exprimo, tanto menos comunico. É necessário escolher

entre a incompreensibilidade e a inautenticidade, entre a ex-comunicação e a negação de si.

O dilema não é arbitrário. Filósofos eminentes se pronunciaram num ou noutro sentido. O pensamento de um Bergson, por exemplo, opõe, como se sabe, o eu superficial, contaminado pela *linguagem*, que o faz coisa entre as coisas, e o eu profundo, encantamento indizível, autenticidade de um pensamento rebelde a qualquer fórmula, e fusão mística, *poesia pura*. A *comunicação* mata a expressão. A salvação consiste numa espécie de reconversão.

Em oposição à intuição Bergsoniana, fundamentada na condenação da linguagem estabelecida, Durkheim afirma a autoridade do senso comum, tal como as representações coletivas a formalizam. Durkheim retoma a afirmação de Augusto Comte, segundo a qual não existe realidade psicológica autônoma. O homem é um ser biológico, que recebe toda a sua educação da sociedade. O indivíduo é apenas uma abstração, desprovida de qualquer existência positiva. A comunidade faz-nos ser: ela fornece-nos, com a linguagem e na linguagem, tanto os conceitos como as regras morais. O dever é, portanto, submeter-se sem segunda intenção, aderir estreitamente a essa direção social da consciência individual. O retorno a si próprio, a intenção expressiva, surgem como uma tentação a banir.

Os filósofos viam também na linguagem o instrumento salutar da preponderância da exterioridade sobre a interioridade, graças à intervenção providencial da razão e não já da sociedade. O homem vítima de si próprio e que pretendesse exprimir as vicissitudes do seu ser íntimo acabaria por se regular pelos ritmos da sua *cinestesia* e a sua cantilena nada mais significaria que o estado de suas vísceras.

A comunicação exige que a pessoa abandone qualquer condescendência para consigo mesma, para se pôr em ação, para trazer a sua contribuição ao edifício comum de uma sabedoria objetiva, cujo modelo nos é oferecido pela racionalidade e pela universalidade da ciência. A linguagem surge aqui como uma primeira razão. Ela traz consigo uma direção de consciência que nos faz chegar a razão, se nos soubermos obedecer-lhe, ou seja, desenvolver o convite que nos dirige, no sentido de sair da confusão e da dissipação íntima, para atuar segundo as normas inteligíveis.

O exercício da comunicação provoca no campo fechado da *linguagem*, uma querela que põe em jogo o destino do homem. Devido a ela, é preciso escolher entre

a interioridade e a exterioridade, entre a expressão e a comunicação. É essa obrigação de escolher, de decidir no vazio que parece precisamente um princípio de erro, na medida em que leva os pensadores a menosprezar a especificidade do humano.

O sujeito acha-se partilhado, repartido entre várias rubricas: o eu biológico do impulso vital, o eu social, o eu racional. Somos convidados a pronunciar-nos em favor de um destes componentes, com exclusão dos outros; aí não deve haver passagem da infraestrutura à superestrutura, qualquer que seja o nível onde se situou o valor. De tal modo que, apesar de todas as censuras, o elemento esquecido faz sentir sempre a sua influência, como a má consciência do vital no intelectual, do intelectual no vitalista, do individual no sociológico. Em princípio, contudo, a unidade humana é antecipadamente dada. O homem é a consciência coletiva, ou a razão, que recusa a sociedade e a razão. Ora, de fato, cada homem é tudo isso em conjunto. A pessoa concreta realiza, por sua conta, o equilíbrio entre as diversas influências e a palavra dá a fórmula desse equilíbrio em vias de realização, e participação *no social* e *no racional*. Sob este ponto de vista, a oposição estabelecida entre o eu e o outro surge completamente insuficiente. Ela repete, além disso, o lugar comum individualista da reclamação contra a tirania da massa (o eu próprio).

Os outros impedem-me de ser eu, constituem obstáculo à plena realização daquilo que eu sou, a comunidade é a prisão na qual se retém prisioneiro o *eu*. É por isso que só posso ser eu próprio e sem constrangimento, caso me suprima.

Daí o tema da torre de marfim, cidadela daquele que, para se afirmar plenamente a si mesmo, coloca toda humanidade entre parênteses e na solidão, voltando-se a expressão verdadeira (GUSFORD, 1970, p. 49).

O homem não pode viver entrincheirado. O seu ser não se define por oposição, mas por irradiação, quer dizer, pela capacidade de, em cada momento, impor uma forma à ambiência. A pessoa, mesmo quando acredita recusar-se, não deixa de se manifestar. Quando quer guardar o seu segredo, ela demonstra-o, como a própria cifra, o sentido das suas condutas. Nada é completamente verdadeiro para nós, enquanto não pudermos anunciá-lo ao mundo tal como a nós próprios.

A decisão para a expressão marca o limiar que permite passar da passividade da inquietação interior à atividade criadora. Falar, escrever, exprimir, é produzir trabalho, é durar para além da vida, recomeçar a viver, ainda mesmo quando se crê

reviver a sua dor. A expressão tem valor de exorcismo, porque consagra a resolução de não se abandonar.

O poeta é o homem que encontra a palavra graças a uma ascese que o liberta de si mesmo. A linguagem estabelecida é uma linguagem desvalorizada, porque é próprio da comunidade reduzir o valor ao estado de objeto.

A força do estilo, portanto, não é privilégio do poeta. O escritor surge-nos como um testemunho do homem, na sua tentativa de impor a sua marca ao ambiente. *O estilo exprime a linha de vida*, o movimento de um destino, segundo a sua significação criadora. Deve aceitar-se na plenitude do seu sentido. O estilo afirma o homem: não só o estilo de falar ou escrever, mas o estilo de viver em geral. A pessoa denuncia-se a si mesma em cada uma das suas atitudes. O esforço pelo estilo pode servir aqui de definição a toda a personalidade, como a tentativa de dar a cada momento da afirmação de si o valor que lhe convém.

O olhar de cada um sobre o mundo é uma perspectiva que só a ele pertence, o estilo significa a tomada de consciência da perspectiva, dada ao homem como uma tarefa. Cada um de nós, mesmo o mais simples dos mortais, tem o dever de achar a palavra da sua situação, quer dizer, realizar-se numa linguagem, renovação pessoal da linguagem de todos, que representa a sua contribuição para o universo humano.

Se a realidade humano-social fosse conhecida na sua realidade por si mesma e na consciência ingênua cotidiana, a filosofia e a arte seriam um luxo inútil. Ambas não fariam outra coisa do que repetir, seja conceitualmente na linguagem intelectual, seja por imagens em linguagem emocional, aquilo que já é sabido sem o seu concurso e o que existe para o homem independentemente delas.

O homem quer compreender a realidade, mas frequentemente consegue ter “em mãos” apenas a superfície da realidade ou uma falsa aparência. A realidade da Arte e da Filosofia e o desvelamento da realidade na sua autenticidade, e o como se manifesta para o homem a verdade da realidade humana.

Por meio de ciências especiais ao conhecimento de setores parciais da realidade humano-social, o homem comprova a sua verdade instantânea, provisória, individual, fora da conjunção histórica. Na arte autêntica e na autêntica filosofia, a humanidade se defronta com sua própria realidade. A arte, é ao mesmo tempo desmistificadora e revolucionária, pois conduz o homem desde as representações e

os preconceitos sobre a realidade, até à própria realidade e sua à verdade, revestida de sensibilidade.

A arte possibilita reviver historicamente a posição do homem na ambiência habitada o grau de realização da liberdade individual, a divisão do espaço e a expressão do tempo, e a concepção da natureza no momento histórico. A obra exprime o mundo enquanto o cria, revelando a verdade da realidade que está expressa na obra de arte, e que fala ao homem.

A investigação da relação entre a arte e a realidade, e a concepção dela decorrente, do realismo e do não-realismo, exige a recuperação neste ponto do estudo sobre “âmbitos da realidade”, e buscar o entendimento da realidade humano-social e o como ela tem a sua gênese.

Considerando-se a *realidade social* em relação à obra de arte exclusivamente como as condições e as circunstâncias históricas que determinaram ou condicionaram a origem da obra, esta em si e a sua qualidade artística tornam-se algo humano.

Se a obra é fixada apenas como obra social, predominantemente ou exclusivamente na forma de objetividade reificada, a subjetividade será concebida como algo associal, fato condicionado, porém não criado nem constituído pela realidade social.

Se se concebe a realidade social em relação à obra de arte como condicionalidade do tempo, como historicidade da situação dada ou como equivalente social, cai o monismo da filosofia materialista e no seu lugar se introduz o dualismo da situação dada e dos homens: a situação coloca as tarefas e os homens reagem a elas.

Na sociedade capitalista moderna o momento subjetivo da realidade social é apartado consciente e inconscientemente do objetivo humano de humanização da consciência. São substâncias antagônicas e independentes, por um lado o automatismo de uma situação predeterminada, realidade pré-fabricada da qual não se pode escapar, e do outro a passividade do sujeito, a inércia conveniente.

A realidade social, porém, é infinitamente mais rica e mais concreta do que a situação dada e as circunstâncias históricas, porque ela inclui em si mesma a práxis humana objetiva, a qual cria tanto a situação como as circunstâncias. Estas constituem o aspecto coagulado da realidade social.

A criação artificial da situação e das circunstâncias que lhe servem de estrutura, independente da práxis humana, da atividade objetiva e espontânea do homem, cria uma realidade a ser vivida, de forma rígida, inanimada e tangenciável. O resultado desta pré-formatação do caráter, é a proliferação da Arte vulgar que infere na espontaneidade da aculturação por valores das raízes.

O sociologismo é reducionista na origem, deformando as condições históricas, as quais se apresentam sob o aspecto de uma objetividade natural. Isto é concebem as relações históricas separadamente da atividade humana de produção, o que mecaniza a prática filosófica e a criatividade artística.

O sociologismo iluminista esforça-se por eliminar tal mecanicismo mediante uma complexa hierarquia de “termos mediadores” autênticos ou construídos, a *economia* se acha *mediatamente* em contato com a arte.

Para a filosofia materialista, que parte da questão revolucionária, a própria realidade social existe não apenas sob a forma de “objeto”, de uma situação dada, de circunstâncias, mas sobretudo como atividade objetiva do homem, que cria as situações como parte objetivizada da realidade social.

2.2.1. Historicidade e historicismo

A arte está ligada à história, no sentido de que depende de um tempo e de uma civilização determinadas, mas não está reduzida às condições históricas da produção da obra de arte. A obra de arte que pertence à sua época só pertence a ela.

A *historicidade* é o caráter do que é histórico. É tudo o que realmente aconteceu, que se desenrola no tempo e afeta o homem, ativa ou passivamente. É derivado do grego *historikos*, que diz respeito à história, uma característica do que é histórico.

Para Heidegger, “a análise da historicidade da realidade humana tenta mostrar que este existente não é *temporal* porque se encontra na história, mas que, ao contrário, se existe, e só pode existir historicamente, é porque é temporal no fundo do seu ser” (in RUSS, 1994, p. 131).

O historicismo ou historismo é o método que consiste em explicar ideias, objetos de conhecimento (arte, direito, moral e religião), como produtos de um desenvolvimento histórico, pelas circunstâncias fortuitas da evolução das ideias e

dos costumes. E, é também a doutrina do jurista alemão “de Savigny” (Sistema do Direito Romano Contemporâneo, 1840), segundo a qual a verdade é histórica e o direito resulta da ação das forças do corpo social, com o qual ele muda e se desenvolve constantemente, posto que conformemente a uma lei que o subtrai aos caprichos e à arbitrariedade dos homens (JOLIVET, 1975, p. 111).

O famoso fragmento de Marx sobre a arte antiga: “A dificuldade não consiste em compreender que a arte e o *epos* grego estão ligados a uma determinada forma do desenvolvimento social. A dificuldade está em que elas nos dão ainda um prazer estético, e em certo sentido valem como norma e modelo inatingível” (in KOSIK, 1995, p. 137).

A discussão que se estabelece não permeia o esclarecimento do caráter ideal da arte antiga, mas na expressão dos problemas de gênese e validade, isto é, a dependência histórico-social da arte e das ideias que se lhe dão origem, não coincidem com a sua validade. O ponto principal não reside na problemática da arte, mas na formulação de uma das questões cardeais da dialética materialista: a relação entre gênese e validade, entre situação dada e realidade, entre história e realidade humana, entre transitório e o eterno, entre a verdade relativa e a absolutas. O problema principal e particular não é a idealidade da arte antiga, mas a sua sobrevivência às condições que lhe deram origem, o que leva Marx a formular: “Toda ciência é uma formação objetiva que tem as suas próprias leis internas, segundo os quais ela se desenvolve, leis que são independentes dos caprichos subjetivos dos indivíduos e que se afirmam até a despeito das suas intenções e antipatias subjetivas” (KOSIK, *op cit*, p. 138).

A problemática da obra de arte deve conduzir-nos à problemática filosófica do eterno e do transitório, do absoluto e do relativo, da história e da realidade. A obra de arte é num certo sentido qualquer obra, e portanto também a obra filosófica e científica, consiste em uma estrutura complexa, um todo estruturado, no qual elementos de variada natureza são interligados na unidade dialética: elementos ideológicos, temáticos, de composição, de linguagem. Se a relação da obra com a realidade social é entendida como relação de condicionado para condicionante, a realidade social em relação à obra é reduzida a situação social e, portanto, a algo que se encontra em relação à obra apenas como pressuposto externo e condição exterior.

A obra de arte é parte integrante da realidade social, e desta é elemento da estrutura e expressão da produção social e espiritual do homem. A compreensão de seu caráter transcende a pura sociologia desta arte, que busca apenas a gênese histórico-social mediante a investigação histórica. A tese do condicionamento social, diz antes de tudo que a realidade social é algo que se acha fora da obra.

Na tese do condicionamento social da obra se ocultam dois significados diversos: no primeiro o condicionamento social, significa que a realidade social se acha em relação à obra, na posição do deus iluminístico que imprime o movimento, dando-lhe o primeiro impulso, mas assim que a obra é finalizada transforma-se num espectador que contempla o desenvolvimento autônomo da sua criação e já não mais influencia os seus destinos ulteriores. Uma filha criada sem o pai. No segundo, o condicionamento social significa a secundariedade da obra, uma derivação que não possui uma verdade em si mesma, mas apenas fora de si. Em assim sendo, a verdade da obra não se acha nela, mas na situação externa, o que limita o conhecimento da obra a só aquele que conhece todo o âmbito do momento da criação, pensamento este com o qual não concordam Ortega & Gasset e Kandinsky.

A situação deve constituir a realidade cujo reflexo é a obra, mas nesse momento ela ainda não é realidade, pois só será na medida em que é concebida na produção, fixando e desenvolvendo-se na práxis objetiva do homem e da sua história. Portanto, a verdade da obra não consiste na situação do momento, no condicionamento social, nem na redução historicizante à situação dada, mas na realidade histórico-social entendida como unidade de gênese e reiteração no desenvolvimento e na realização da relação de sujeito e objeto como especificidade na existência humana. O reconhecimento do caráter histórico da realidade social não equivale à redução historicizante à situação dada (KOSIK, *loc cit*, p.141).

A produção é um fim em si mesma, tanto para o capitalismo, quanto para Marx, mas para este num sentido bem diferente. A atualização dos poderes humanos é uma necessidade prazerosa da natureza humana, que não necessita de justificação funcional, assim como o paradigma ideal da produção material, precisamente por ser tão evidentemente autotélica. O trabalho é um fim em si mesmo. No *Grundrisse*, Marx fala do artesanato medieval como “ainda meio artístico; ele tem um fim em si mesmo”, e nos MEF (Manuscritos econômicos e filosóficos), Marx caracteriza a *produção humana verdadeira* como impulso para criar, livre da necessidade imediata. A gratuidade da arte, sua transcendência em

relação à utilidade, contrasta com o trabalho forçado, como o desejo humano difere do instinto biológico. A arte é uma forma de excesso criativo, um exceder radical da necessidade (EAGLETON, 1993, p. 152).

A historicidade da arte, que está longe de ser simples e retilínea, o progresso nela realizado no sentido de uma aproximação cada vez maior da reprodução adequada da realidade, manifesta-se com particular clareza no desenvolvimento da técnica artística. Nesta desigualdade do desenvolvimento, revela-se claramente a real diferença, ou antes o real contraste (LUKÁCS, 1978, p. 190).

A partir do texto citado de Marx, fica evidente que a obra demonstra uma vida própria, se realizando em si mesma, e sobrevivendo às condições em que surgiu. Mas, a obra não deixa de ser um testemunho do seu tempo num duplo sentido. Ao primeiro olhar compreendemos em que época devemos situá-la e qual a sociedade que nela imprimiu sua marca. Ao examinar a obra com a intenção de descobrir qual o testemunho que ela nos transmite de seu tempo, a entendermos como um documento.

Uma criação cultura para a qual a humanidade se volte, exclusivamente como para um testemunho temporal, não é uma obra de arte. A particularidade da obra consiste exatamente no fato de que ela não é sobretudo, ou apenas, um testemunho do seu tempo, mas no fato de que independentemente do tempo das condições dadas de que nasceu e das quais ela nos oferece também um testemunho, a obra é um elemento constitutivo da existência da humanidade, da classe, do povo. O seu caráter não é o fato de estar reduzida ao determinado, mas sim a autêntica historicidade, ou seja, a capacidade de concretização e de sobrevivência, além da manifestação própria da arte em si.

A ligação entre eternidade e historicidade das formas de arte e admiravelmente colocada por Hegel e Malraux não mantém senão a dimensão cultural, ou melhor civilizacional da arte. Enfim, para concluir essa exposição, ver-se-á que os pontos essenciais, os mais fundamentais da influência de Hegel sobre Malraux, são a concepção de verdade da arte, como liberdade do espírito e sua consequência, a demonstração rigorosa da autonomia do mundo da arte e a liberdade do espírito absoluto (ROSENFELD, *op. cit*, p. 103).

A obra demonstra a própria vida sobrevivendo à situação em que surge, e tem em si a sua eficácia que inclui o evento em que se produz expondo a si mesma, ao expor sua íntima potência realizada temporalmente e atemporalmente. Durante a

composição da obra o autor não prevê todas as variantes de seus significados e interpretações no curso de sua exposição, o que a ela confere uma autonomia existencial fora dela mesmo, num contínuo reavivar-se.

A fenomenologia da arte, prova que tanto o historicismo, que escraviza o homem à história, quanto o racionalismo, que lança-o por sobre suas barreiras, tendem a liquidar a história como fonte do *dever-ser* e do devir, pois concebem a história dentro de uma variabilidade *lógico-explicativa*. No historicismo a história se fragmenta na fugacidade e na transitoriedade das situações que não interligadas por uma continuidade histórica própria, mas se ligam através de uma tipologia supra histórica que é um princípio explicativo do espírito humano. A fórmula de que o homem não pode prescindir da história, ante a impossibilidade de atingir uma verdade objetiva é ambígua na própria gênese, porquanto a história não é apenas relatividade quanto às condições que excluem o absoluto e a meta-histórico, como crê o historicismo (KOSIK, *op cit*, p. 141, 142, 145, 146).

Essa logicidade do historicismo me faz lembrar a crença hegeliana de que a lógica governa o mundo, porque conhecido os fatos históricos é sempre possível estabelecer um sistema mais evoluído no devir. Não foi esse o nosso retrospecto. A invasão de Roma pelos Bárbaros não deu origem a formas existenciais mais evoluídas, nem a expulsão dos Mouros da França, e antes de Homero, fora destruída a Civilização Micênica e muitos séculos se passaram antes que de novo surgisse na Grécia uma civilização evoluída. Os exemplos de decadência e retrocesso, são, em história, pelo menos tão numerosos e importantes como os exemplos de progresso. A opinião contrária, que aparece nas obras de Marx e Engels, de certa forma são de um otimismo utópico (RUSSELL, in GARDINER, 1964, 1964, p. 354).

Na verdade, Marx leva em alta conta, e, é influenciado pelo trabalho de Giambattista Vico que não pretendeu sugerir que a história humana seria o produto de espíritos exatamente iguais aos nossos e que por isso seria-nos inteligível, pelo contrário: "... a natureza humana só pode, ela própria, ser compreendida através da história, pois esta contém os vários modos pelos quais os homens se exprimiram em épocas diferentes, e é em tais formas de expressão que a natureza humana se revela, diretamente, a ela mesma. Não pode ser compreendida à luz de qualquer diagrama artificial do espírito humano, do tipo que os teóricos constroem a partir de um modelo dos atuais interesses e capacidades dos homens. A imposição de um tal

quadro sobre o passado foi a fonte de erros vários e de ‘pseudomitos’ acerca dos pontos de vista e das atividades de seres humanos que viveram em períodos diferentes como são agora” (VICO in GARDINER, *op cit*, p. 13). Vico contrastou a *sabedoria racional* ou reflexiva as histórias mais recentes das nações com a *sabedoria poética*, espontânea, imaginativa, popular dos tempos antigos.

Da mesma forma, unilateral é a opinião de que a história como ação reflexiva, é algo de inessencial, porque em toda mutação e portanto atrás da história, permanece algo absoluto, meta-histórico que não pode ser afetado pela própria história, que é uma variação exterior que se desenvolve sobre uma factologia imutável. Este absoluto anterior a história e dela acima, é também anterior ao homem, já que existe de maneira independente da práxis e do ser do homem. Se o absoluto, o universal e o eterno são imutáveis e duram independentemente das variações, a história é apenas história aparente.

Para a dialética, diferentemente do relativismo do historicismo e da anti-historicidade, o absoluto e o universal não existem nem anteriormente à história e independente dela, nem ao termo da história como o seu desfecho absoluto, mas se *criam na história*, e nela se realizam. A dialética considera a história como unidade do absoluto no relativo e do relativo no absoluto, como um processo em que o humano, o universal e o absoluto se apresentam seja sob aspecto de um pressuposto geral, seja também sob o de um resultado histórico particular.

A história é história apenas enquanto abrange, juntamente com as historicização segundo o condicionamento, também a historicidade do real, abrange tanto a historicidade condicionada que passa, cai no passado e não retorna, quanto a historicidade funcionante, a criação daquilo que não passa, que se cria e se produz.

O historicismo como relativismo histórico, de um lado, é ele próprio produto da realidade que é desagregada em faticidade transitória, esvaziada de valores e em existência transcendente de valores fora da realidade, enquanto, por outro lado, fixa ideologicamente essa desagregação. O real se cinde em mundo relativizado da faticidade histórica e mundo absoluto dos valores meta-históricos. A fé em valores transcendentais de caráter meta-histórico é indício de um fato: os valores concretos desapareceram do mundo real, e o mundo é desvalorizado e esvaziado. Este é um mundo destituído de valores e os valores se situam no reino abstrato da transcendência e do dever ser.

O homem, sem deixar de ser uma existência histórica e sem abandonar a esfera da história, se encontra acima de toda ação ou circunstância histórica e pode, portanto, estabelecer um critério para a sua avaliação. O genericamente humano, 'não histórico', que é comum a todas as fases da história, não existe de *maneira autônoma* sob o aspecto de uma imutável, eterna substância supra histórica; é tanto uma condição geral de cada fase histórica, como, ao mesmo tempo, um produto particular, no que dizia Vico: "O geralmente humano se reproduz em cada época como resultado e como particular" (KOSIK, *loc cit*, p. 146).

2.2.2. A arte do materialismo histórico

Antônio Gramsci caracterizou o Marxismo como um "Historicismo Absoluto" – o fatalismo determinista pode se tornar uma força de resistência moral, pode ajudar o revolucionário a perseverar na luta, pode ajudar a organização revolucionária a manter a sua coesão interna, nos períodos marcados por uma sucessão de graves derrotas. São escassas nas fontes principais do materialismo histórico em Marx e Engels, e as passagens que tratam expressamente da natureza e da função social das artes, o que levou este subcapítulo a alicerçar-se na obra "A Arte e a Vida Social" de George Plekhanov. Esta obra de 1912, compete que se diga, não obstante sua contribuição para o entendimento da influência do Materialismo Histórico na Arte, consiste na reprodução da vida e o ajuizamento dos fenômenos da vida num contexto temporal específico, e **não a minha concordância com seus princípios à luz do hodierno.**

O entendimento desse materialismo pressupõe, que se tenha um prévio conceito da finalidade última da arte; um fim utilitarista ou fim em si, e sua real possibilidade de contribuição com o desenvolvimento da consciência humana.

Plekhanov promove um diálogo entre duas possibilidades antagônicas de resposta:

- A sociedade não foi feita para o artista, mas este para a sociedade, onde deve contribuir para o desenvolvimento da consciência humana, e para a melhoria do regime social.
- Outros, e eu me incluo nestes, não concordam com esta afirmação, vemos a arte na sua plena liberdade de expressão, um meio de alcançar

outros objetivos que lhe são inautênticos, por mais nobres que sejam, equivale a rebaixar o mérito da obra de arte, e escravizá-la na gênese.

Mas, sou obrigado a lembrar Taine, no que diz ser a psicologia do artista, sempre ser condicionada pelos fatos sociais, e admitir a extrema dificuldade de se fazer “Arte pela Arte” ou a “Arte Purismo”, em função da ideologia da ambiência que constrói a *realidade vivida* e habita o caráter interior do autor.

Como concepção global da sociedade, da história e da cultura, não poderia faltar ao marxismo uma ideia do papel da atividade artística no conjunto das relações humanas e na dinâmica da vida social e política.

A consciência individual está determinada pelas relações da superestrutura da sociedade. A consciência não é outra coisa senão o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real, e a consequência lógica é que os modos de consciência ou de pensamento refletem o estado das relações de produção.

Mas o processo da vida real, que se confunde com a atividade produtiva gera duas contradições fundamentais; a primeira decorrente da divisão do trabalho, entre o interesse de todos e o de alguns, que se apropriam do produto da atividade comum e a segunda decorrente do desenvolvimento da sociedade, entre novas forças produtivas e o regime de propriedade existente, contradição prenúncio de uma etapa da revolução social.

Num caso ou noutro as contradições originam conflitos e dividindo a sociedade, afetam a consciência dos indivíduos. A participação neste conflito de interesses distintos gera classes sociais antagônicas. A consciência não pode refletir o processo inteiro da vida coletiva e sim aquela parte confinada, aos interesses das classes de luta. As ideias nas quais assentam os juízos de valor, religiosos, ou éticos, políticos ou estéticos, circulantes na sociedade e que constituem o conteúdo das ideologias, tem naqueles interesses o seu substrato social mais profundo.

O conteúdo das ideologias não é teoricamente puro, embora possa apresentar caráter sistemático ou coerência interna. Representando as ideias de uma classe, podem inverter e distorcer a realidade, pondo-a de cabeça para baixo. Se os interesses são o da classe dominante, as ideias que os representam vão tornar-se às ideias dominantes, tidas por válidas, gerais ou comuns. As formas da vida social, como direito e a política, a religião, a filosofia e a própria Arte, relacionam-se com a infraestrutura econômica.

O materialismo histórico fornece-nos, então, dois princípios muito gerais para a abordagem do fenômeno artístico.

- 1º - Pertencendo esse fenômeno à superestrutura da sociedade, é ele um produto derivado da atividade social.
- 2º - É a natureza essencialmente prática da arte, consistindo na sua função ideológica.

Num artigo intitulado “Da Arte”, Georges V. Plekhanov, que tentou desenvolver e aplicar de maneira consequente estes princípios, diz que *impressões estéticas*, que dependem das ideias determinadas pelas condições da vida social, isto é, pelas bases econômicas da sociedade, não existem em estado puro. Elas mudam se essas condições se alteram, alterando o gosto e o conteúdo das manifestações artísticas. Só é permanente a capacidade do homem para experimentar impressões estéticas. Trata-se porém, de uma capacidade geral, que não explica a arte de um período histórico, de uma sociedade determinada, e o gosto com ela relacionado.

As virtualidades do gosto obedecem às leis psicológicas muito gerais, partindo do pressuposto de que a arte deve reproduzir, no plano da representação, o que a atividade humana produz socialmente. Nas relações entre “Arte e Realidade” a arte não só reproduz a vida, mas a explica, e suas obras têm, frequentemente, o valor do estabelecimento de juízos sobre os fenômenos sociais na vida daquele presente momento, constituindo-se nesta, a sua principal significância, dentro da sua concepção utilitarista.

Passado o grande esforço revolucionário dos fins do século XVIII, cessado, com a instauração da nova ordem burguesa, o inconformismo com o *ancien régime*, o artista, sobretudo o poeta que não estava mais de pleno acordo com essa ordem social e política, e que ainda não concebia a possibilidade da existência de uma outra, refugiou-se na arte, passando a considerá-la como um fim em si mesma. Nega subjetivamente, em seu íntimo, uma realidade social que lhe parece *prosaica* e contraria aos ideais nobres e elevados. Em consequência, faz da arte uma nova realidade, dentro da qual vive.

Foi essa atitude dos românticos, dos parnasianos e dos simbolistas, que cultuaram a beleza, pregando a santidade da poesia, refúgio dos incompreendidos e dos revoltados. Recusavam-se ao contato com a vida social, porque nem a aceitavam tal como era, e nem pretendiam transformá-la.

Era a tendência à arte pela arte, que surge num momento de divórcio entre os artistas e o meio social que os rodeia. Em sua revolução de 1848, os franceses, partilharam desse movimento, levando Baudelaire a afirmar: “A autonomia absoluta da arte é não haver permitido que a poesia pudesse ter outro objetivo que não ela mesma e outra missão que não a de despertar na alma do leitor a sensação do belo no sentido absoluto da palavra” (PLEKHANOV, 1969, p. 19).

A arte pela arte pode suscitar no hoje, uma ideia de *arte pura*, mas na citação deste texto ela é histórica, foi um movimento conexo com o romantismo, nascido no mundo burguês pós- revolução que derrubou a aristocracia europeia, e que se posicionou lado a lado com a tendência realista orientada para a investigação crítica da sociedade. A atitude adotada pelo grande poeta, fundamentalmente realista, Baudelaire, foi um protesto contra o utilitarismo vulgar, contra as medonhas preocupações da burguesia com seus negócios. Foi uma atitude derivada da determinação do artista de não produzir mercadorias em um mundo no qual tudo se transformada em mercadoria vendável (FISCHER, 1984, p. 80).

Ao texto de Baudelaire, contrapõe o de Tchernishevski: “A arte pela arte é hoje (1906), uma ideia tão estranha como a riqueza pela riqueza, a ciência pela ciência. Todas as atividades humanas devem servir ao homem, se não se queira que sejam vãs ociosas ocupações; a riqueza existe para ser utilizada pelo homem, a ciência para ser seu guia, e a arte deve também ser de alguma utilidade essencial e não servir apenas de prazer estéril” (PLEKHANOV, *op cit.*, p. 12).

Quando alguém considera que a única realidade é seu próprio “eu”, não pode admitir a existência de uma relação objetiva, “razoável”, isto é, determinada por leis, entre esse “eu” e o mundo que o rodeia. O mundo exterior deve parecer-lhe totalmente irreal, ou real em parte, na medida em que sua existência se apoia na única realidade verdadeira, ou seja, em seu “eu”, ao contrário, esse mundo parecer-lhe-á em tal caso o reino da “absurda causalidade” (PLEKHANOV, *op cit*, p. 63).

Convém que se antecipe, aqui, a visão de Marx, que trata da ideologia na Arte; posto que esta não condiz exatamente com a visão mais radical de Plekhanov.

A estética burguesa não faz distinção entre sujeito e objeto. Marx vai preservar essa distinção num primeiro momento, para transgredi-la num segundo. Ele é o mais, muito mais, profundamente “estético” na sua crença de que o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim absoluto em si mesmo, sem

necessidade de justificação utilitária. A percepção sensível de um adorador de fetiches é diferente, da de um grego, porque sua existência sensível é diferente.

Como a subjetividade dos sentidos humanos é uma questão inteiramente objetiva, produto de uma complexa história material, é só através de uma transformação histórica objetiva que a subjetividade sensível poderá florescer, mas, o desabrochar dessa riqueza sensível por si mesma só pode ser alcançado, paradoxalmente, através da prática rigorosamente instrumental da destruição das relações sociais burguesas (EAGLETON, *op cit*, p. 150).

Marx inverte Plekhanov, não é o artista quem serve à história, mas esta é quem se reifica e a subjetividade do indivíduo passa a ser uma dimensão real de uma história industrial em evolução.

Para Plekhanov, o ideal de beleza que impera em dado momento de uma determinada sociedade ou determinada classe da sociedade depende em parte das condições biológicas do desenvolvimento do gênero humano, das suas peculiaridades raciais, e em parte das condições históricas em que surgiu e existe esta sociedade ou classe. E, por isso, é sempre rico em conteúdo, e este inteiramente condicionado. Marx, chama a isto de “materialismo naturalista”, o qual compreende que as ações, as tendências, os gostos e os costumes da mente social, não podem encontrar uma explicação satisfatória na fisionomia ou na patologia, pois sua pertença está determinada unicamente pelas relações sociais.

A ideia não é algo que exista independente do mundo real. A conjunção de ideias de um homem se constrói e evolui em suas relações onde faz o mundo e o mundo o faz. A particularidade da arte, é que mediante a comunicação de sentimentos entre os homens, ela torna-se um fenômeno social, para o contribuiu Tolstoi:

Sempre, em qualquer época e em toda sociedade humana, há uma consciência religiosa do que está bem e do que está mal, comum a todos os homens que integram tal sociedade, essa própria consciência é a que determina, precisamente, a dignidade dos sentimentos transmitidos pela arte (PLEKHANOV, *op cit*, p. 41 e 86).

Só serve de base para uma obra de arte, a contribuição para a comunicação entre os homens, os quais servem de verdadeira inspiração para os artistas. Os limites possíveis dessa comunicação não são determinados pelo artista, mas sim

pelo nível de cultura alcançado pelo todo social de que ele faz parte. Numa sociedade dividida em classes, isso depende também das relações entre estas classes e da fase de desenvolvimento em que no momento se encontram cada uma delas.

A consciência da impossibilidade de limitar-se a uma forma sem conteúdo (arte pura), isto é, sem ideia condicionante, e mais a incapacidade de elevar-se até a compreensão das grandes ideias emancipadoras de nossa época (1912), conduziram a arte ao “misticismo”. E essa mesma consciência e incapacidade trouxeram juntas também outras consequências que, analogamente ao misticismo, diminuem, o valor intrínseco das obras de arte. O misticismo é inimigo irreconciliável da razão, e uma ideia falsa que reduz o valor estético da obra.

Até aqui, as conclusões de Plekhanov, malgrado a simplificação dos fatos e da interpretação, enquadra-se numa perspectiva sociológica, que é abandonada quando o autor transforma o conteúdo ideológico da poesia e da arte em geral, em critério de julgamento estético, enredando-se em juízos tão sumários quanto parciais.

O caráter universal das grandes obras de arte resultaria do fato de que cada uma delas, qualquer que seja a sua espécie, satisfaz, conforme as condições sociais e intelectuais predominantes num dado momento e num dado povo, os anseios de libertação e de aperfeiçoamento da maioria dos homens.

A obra de Plekhanov, conforme já citado, pertence a 1912, e neste contexto histórico ela tem amplo sentido, mas evidentemente a luz da evolução conceitual do século XX, este método se revela insuficiente diante da pesquisa da problemática artística. Tal insuficiência se manifesta tanto na aceitação de formas ideológicas já prontas, quanto na rapidez conservadora com que se barra o acesso à compreensão da arte moderna e se considera o impressionismo como a última palavra do “modernismo”. Todavia, parece que os pressupostos teóricos-filosóficos dessa insuficiência não foram bastante examinados. Nas suas concepções teórico-filosóficas, Plekhanov nunca superou o dualismo de situação dada e elemento psíquico porque não compreendeu perfeitamente o sentido do conceito marxista da práxis. Plekhanov cita as teses de Marx sobre Feuerbach e observa que em certa medida elas contém o programa do materialismo moderno. Se o marxismo, diz Plekhanov, não quer reconhecer a superioridade do idealismo em um determinado

campo, deve saber dar uma interpretação materialista de todos os aspectos da vida humana.

Plekhanov apresenta sua própria interpretação dos conceitos marxistas de “atividade humana sensível”, práxis e subjetividade: “O aspecto subjetivo da vida humana é precisamente o aspecto psicológico; o espírito humano, os sentimentos e as ideias dos homens”. Assim, Plekhanov põe de um lado a psicologia, os estados psicológicos ou ainda os estados de ânimo, a situação dos costumes, os sentimentos e as ideias e de outro lado as condições econômicas. Os sentimentos, as ideias, os estados de animo, os costumes são “explicados materialisticamente” se forem através da história econômica. Depois de tais considerações fica claro antes de tudo que Plekhanov se afasta de Marx no ponto cardinal, em que o materialismo marxista conseguiu superar tanto os lados débeis de todo o materialismo precedente quanto os méritos do idealismo, ou seja, na concepção do sujeito. Plekhanov concebe o sujeito como “espírito do tempo”, como costumes e psiquismo, ao qual correspondem no polo oposto às condições econômicas, de tal modo que da concepção materialista da história desaparece a práxis objetiva, a mais importante descoberta de Marx.

As análises da arte feitas por Plekhanov falham porque na sua concepção da realidade, de quem partem tais análises, falta como momento constitutivo à práxis humana objetiva, a atividade humana sensível, que não pode ser reduzida ao psiquismo ou ao espírito do tempo (KOSIK, *loc cit*, p. 136).

2.2.3. As influências do materialismo dialético – a totalidade

“A dialética, como lógica viva da ação, não pode aparecer a uma razão contemplativa (...). No curso da ação, o indivíduo descobre a dialética como transparência racional enquanto ele a faz, e como necessidade absoluta enquanto ela lhe escapa, quer dizer, simplesmente, enquanto os outros a fazem” (SARTRE, in KONDER, 1981, p. 77).

A dialética (Dialegethai) surgiu entre os antigos gregos como a arte da discussão mediante o diálogo. Sócrates a definiu como arte de definir e classificar conceitos para uma conversa, uma discussão, Platão a configura como o método de pensamento que permite a maiêutica, e Aristóteles nela vê parte da lógica que tem por objeto os argumentos prováveis, numa operação analítica.

Aristóteles considerava Zênon de Eleá (490 – 430 aC.) o fundador da dialética. Outros consideram Sócrates (469 – 399 aC.). Para os Sofistas (século V a. C.) professores de retórica, a dialética era a arte de discutir, de estabelecer a controvérsia, e saber defender tanto uma posição quanto a sua contrária.

Aos poucos, passou a ser a Arte de, no diálogo, demonstrar uma tese por meio de uma argumentação capaz de definir e distinguir claramente os conceitos envolvidos na discussão. Em Kant, ela é a segunda parte de sua lógica transcendental, que tem por objeto o estudo da “ilusão natural e inevitável pela qual a razão possa poder ultrapassar a ordem dos fenômenos e pronunciar-se sobre o absoluto” Dialético, é pois, o uso especulativo, não experimental e não científico da razão. A dialética transcendental trata da maiêutica pura da razão, onde as ideias se defrontam com antinomias insolúveis. Para Hegel, é o processo pelo qual o pensamento se desenvolve segundo suas próprias leis, que as mesmas do ser, segundo o ritmo ternário da tese, antítese e da síntese.

No *Materialismo*, a dialética é um processo de *desenvolvimento contínuo*, permitindo o ultrapassar do conceito anterior. A dialética está na estrutura contraditória, como “morte” e “vida”, no conflito e conciliação. É um raciocínio que parte de contrários e nestes se apoia, numa oposição constantemente renascente e sucessivamente resolvida.

É em Hegel (século XIX) que a dialética adquiriu o sentido mais próximo daquela que irá servir ao Marxismo. É compreender a natureza e representá-la como um processo. O ser é a ideia que se exterioriza, manifestando-se nas obras que produz e que interioriza, num movimento de contradições que se superam. O trabalho nega a natureza, mas não a destrói, como uma escultura feita de um tronco de árvore.

Marx e Engels partem da dialética hegeliana, mas promovem uma inversão de conceito, já que são materialistas, enquanto Hegel é idealista. Em Hegel o pensamento cria a realidade, uma manifestação exterior da ideia. Em Marx, primeiro é dado o mundo material, e neste surge a contradição entre homens reais, em condições históricas e sociais reais. Para Marx o mundo material é dialético, está em constante movimento, e as coisas estão em relação recíproca. Nenhum fenômeno da natureza pode ser compreendido isoladamente, fora dos fenômenos que o rodeiam. A totalidade determina a predominância do todo sobre as partes construtivas.

No caminho aberto por Hegel, Marx, configura a sua doutrina segundo a qual toda a realidade das coisas se reduz à matéria e as suas modificações. Doutrina em virtude da qual o universo em sua existência e modalidades inteiramente se explica sem necessidade de Deus, pela matéria e pela ação das forças materiais, superando dialeticamente as posições de seu mestre.

A dialética aponta na direção de uma libertação mais efetiva do ser humano em relação ao cerceamento de condições econômicas ainda desumanas.

Uma certa dialética na natureza (ou pelo menos uma pré-dialética) era para Marx e para Engels, uma condição prévia para que pudesse existir a Dialética Humana.

Engels formulou a “dialética da natureza”, e reduziu todas as leis à apenas três: 1ª) Lei da passagem da quantidade à qualidade (e vice versa). 2ª) Lei da interpretação dos contrários. 3ª) Lei da negação da negação (KONDER, 1981, p. 58).

Primeira Lei: Ao mudarem, as coisas não mudam sempre no mesmo ritmo; transformação lenta com pequenas alterações quantitativas; e por períodos de aceleração, as quais precipitam alterações qualitativas (saltos).

Segunda Lei: Tudo tem a ver com tudo, os diversos aspectos da realidade se entrelaçam em diferentes níveis, dependem uns dos outros, de modo que as coisas não podem ser compreendidas isoladamente. Há sempre uma conexão entre coisas diferentes. Dois lados se opõem e no entanto, constituem uma unidade (e por isso esta lei já foi também chamada de “*unidade e luta dos contrários*”). É a lei da “interpretação dos contrários”: a contradição inerente à realidade das coisas, como força motriz do movimento de transformação. É a oposição numa relação recíproca.

Terceira Lei: O movimento geral da realidade faz sentido, não se esgota em contradições irracionais, ininteligíveis, nem se perde na eterna repetição do conflito entre teses e antíteses, entre afirmações e negações. A afirmação engendra necessariamente a sua negação, porém a negação não prevalece como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas. É a lei da negação da negação: da interação das forças contraditórias em que uma lei nega a outra, deriva um terceiro momento. A negação da negação, à síntese. Tese, antítese e síntese é a tríade que explica o movimento do mundo e do pensamento.

A dialética marxista segundo Leandro Konder em “O que é dialética”, se distingue pela **alienação**, pela **totalidade** e pela **contradição e a mediação**.

Na alienação, admite Marx, o trabalho é a atividade pela qual o homem domina as forças naturais, humaniza a natureza e cria-se a si mesma. Mas de condição natural para a realização do homem, torna-se seu algoz. Uma atividade que é sofrimento, uma força que é impotência, uma procriação que é castração. Uma primeira causa se encontra na divisão social do trabalho, apropriação privada das fontes de produção no aparecimento das classes sociais. Alguns homens passaram a dispor de meios para explorar o trabalho dos outros. Introduziu-se assim, um novo tipo de contradição no interior da comunidade humana, no interior do gênero humano.

A **totalidade** na dialética marxista, trata do *conhecimento* totalizante e a *atividade humana* é um processo de totalização; que nunca alcança uma etapa definitiva e acabada. Isto significa dizer que qualquer objeto que o homem possa perceber ou criar é parte de um *todo*. Em cada ação empreendida, o ser humano se defronta, inevitavelmente, com problemas interligados. Por isso, para encaminhar uma solução para os problemas, o ser humano, precisa ter uma certa *visão de conjunto* deles; é a partir da visão de conjunto que a gente pode avaliar a dimensão de cada elemento do quadro, ao que Hegel chamou e escreveu “*A verdade é o todo*”. A visão de conjunto é sempre provisória e nunca pode pretender esgotar a realidade a que ele se refere.

A realidade é sempre mais rica do que o conhecimento que a gente tem dela. Há sempre algo que escapa às nossas sínteses, os quais servem para melhor entender a nossa realidade. A síntese é a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura da realidade com que se defronta, numa situação dada. E é essa estrutura significativa que a visão de conjunto proporciona que é chamada de totalidade. A totalidade é mais do que a soma das partes que a constituem.

É muito importante não esquecermos que a totalidade é apenas um *momento* de um *processo de totalização*, que nunca alcança uma etapa definitiva e acabada. Afinal, a dialética, maneira de pensar elaborada em função da necessidade de reconhecermos a constante emergência do *novo* na *realidade humana*, negar-se-ia a si mesma, caso cristalizasse ou coagulasse suas sínteses, recusando-se a revê-las, mesmo em face de situações modificadas. A modificação do *todo* só se realiza, de fato, após um acúmulo de mudanças nas partes que o compõe.

Processam-se alterações setoriais, quantitativas, até que se alcança um ponto crítico que assinala a transformação qualitativa da totalidade. É a lei dialética

da transformação da quantidade em qualidade. “Não é a predominância dos motivos econômicos na explicação da história que distingue decisivamente o marxismo da ciência burguesa: é o ponto de vista da totalidade” (LUKÁCS, *op cit*, p. 67).

Segundo Lukács, envolve: “a criação de uma totalidade concreta que nasce da concepção de forma orientada em direção ao conteúdo concreto de seu substrato material. Nesta visão a forma é portanto capaz de destruir as relações contingentes das partes com o todo e resolver a oposição aparente entre acaso e necessidade”.

A obra de arte, viria em socorro de uma existência mercantilizada, equipada com tudo que faz falta à mercadoria, uma forma não mais indiferente ao seu conteúdo mas indissociável dele; uma objetivação do subjetivo que implica enriquecimento mais que estranhamento; uma desconstrução da antítese entre liberdade e necessidade, na medida em que cada elemento da obra de arte aparece ao mesmo tempo milagrosamente autônomo e misteriosamente subordinado a lei do todo.

Somente do ponto de vista da totalidade, segundo Lukács, permite à dialética enxergar, por trás da aparência das “coisas”, os processos e inter-relações de que se compõe a realidade. Somente o ponto de vista da totalidade permite que se veja no real um “*jorrar ininterrupto de novidade qualitativa*”.

Lukács foi constrangido a descobrir na arte aquela totalidade concreta que uma sociedade de campos de trabalho forçados parece cada vez mais incapaz de fornecer. É assim que ele promulga a sua célebre doutrina do realismo, como uma espécie de **versão dialetizada** da ideologia romântica do símbolo. Na totalidade harmoniosa poliversa e redonda da obra realista, os particulares individuais são inteiramente mediados pela estrutura do todo, submetidos ao “típico” ou ao universal sem detrimento de sua especificidade sensível. Em sua teoria estética, tardia, Lukács colocará com a categoria central da estética a noção de *Besonderheit*, ou especialidade, como aquilo que faz uma mediação sem costura entre o individual e a totalidade, sendo simultaneamente inerente aos dois (in EAGLETON, *op cit*, p. 236).

Para Lukács, como para uma longa tradição do idealismo romântico, a arte é aquele lugar privilegiado em que os fenômenos concretos, embora não se colocando como mais que eles mesmos, são recriados sub-repticiamente à imagem de sua verdade universal. A obra deve primeiramente abstrair a essência do real, e em seguida esconder essa essência através de sua recriação em toda a sua suposta imediatidade. A obra de arte realista é assim uma espécie de “*trompe l’oeil*”, uma

superfície que é também uma profundidade, uma lei reguladora que atua em toda parte, mas não se deixa ver nunca. Semelhante com o aparecer e se esconder da fenomenologia.

Entretanto, observação super importante, é próprio da crítica de Lukács tanto do stalinismo, quanto do vanguardismo de esquerda, invocar a riqueza do legado humanista burguês, supervalorizando a continuidade entre esta herança e o futuro socialista; e as raízes românticas do seu tipo de marxismo leva-o frequentemente a ignorar as dimensões mais progressistas do capitalismo, incluindo a necessidade de uma estética que tenha aprendido da mercadoria em vez de recair em uma totalidade nostálgica de algo anterior a ela.

A crítica de T. Eagleton à Lukács é a incapacidade de Lukács em perceber a posição de Marx de que a história em sempre avançando por seu lado mau, constitui-se numa séria limitação para seu pensamento. É necessário neste ponto que eu me permita discordar, com todo respeito que tenho por Eagleton, porque no bojo da dialética marxista, o desenvolvimento se dá exatamente a partir das contradições, e se houvesse existido ao longo da história apenas um privilegiar seu lado mau, o século XX ainda estaria sob o domínio da “Santa Inquisição”.

A teoria dialética recomenda que nós prestemos atenção ao “recheio” de cada síntese, quer dizer, as “**Contradições e Mediações**” concretas que a síntese encerra. Marx dá o exemplo da população. A população é um todo, mas o conceito de população permanece vago se nós não conhecermos as classes de que a população se compõe. Só podemos conhecer concretamente as classes, entretanto, se estudarmos os elementos sobre os quais elas se apoiam, na existência delas, tais como o trabalho assalariado, o capital e etc. “se começou pela população, portanto, tenho uma representação caótica do conjunto; depois, através de uma determinação mais precisa por meio de análises, chego a conceitos cada vez mais simples. Alcançado tal ponto, faço a viagem de volta e retorno à população. Dessa vez, contudo, não terei sob os olhos um amálgama caótico e sim uma totalidade rica em determinações, em relações complexas” (EAGLETON, *loc cit*).

Uma certa compreensão do todo precede a própria possibilidade de aprofundar o conhecimento das partes (posição contrária a teoria cartesiana). Mas, o texto acima ainda diz mais: ...por análise, eu decompou e recomponho o conhecimento indicado na expressão que me serviu de ponto de partida. No fim, realizada a viagem do mais complexo (ainda abstrato) ao mais simples e feito o

retorno do mais simples ao mais complexo (já concreto), a expressão população passa a ter um conteúdo bem determinado. O *concreto*, portanto é o resultado de um trabalho. “O concreto” – insiste Marx – “...é concreto porque é a síntese de várias determinações diferentes, é unidade na diversidade” (EAGLETON, *loc cit*).

A concepção de Marx, segundo a qual o conhecimento não é um *ato*, e sim um *processo*, desenvolveu-se em polêmica contra a concepção irracionalista. Os irracionalistas consideram a intuição um instrumento privilegiado do conhecimento; para eles, o que é “sacado” intuitivamente já possui valor de verdade. Isto desestimula o ser humano a realizar o paciente esforço de ir além da aparência, em busca da essência dos fenômenos.

A dialética é muito mais exigente do que o irracionalismo. Para reconhecer as totalidades em que a realidade está efetivamente articulada (em vez de inventar totalidades e procurar enquadrar nelas a realidade), o pensamento **dialético** é obrigado a um paciente trabalho: é obrigado a identificar, com esforço, gradualmente, as contradições **concretas** e as mediações específicas que constituem o “tecido” de cada totalidade, que dão vida a cada totalidade. As mediações, entretanto, obrigam-nos a refletir sobre outro elemento insuprimível da realidade: as contradições.

As conexões íntimas que existem entre realidades diferentes criam unidades contraditórias. Em tais unidades, a contradição é essencial; e não um mero defeito do raciocínio. A dialética não pensa o todo negando as partes, nem pensa as partes abstraídas do todo. Ela pensa tanto as contradições entre as partes (a diferença entre elas: o que faz de uma obra de arte algo distinto de um panfleto político) como a união entre elas (o que leva a arte e a política a se relacionarem no seio da sociedade enquanto totalidade).

Num sentido amplo, filosófico, que não se confunde com o sentido que a lógica confere ao termo, a contradição é reconhecida pela Dialética como princípio básico do movimento pelo qual os seres existem. A dialética não se contrapõe à lógica, mas vai além dela, desbravando um espaço que *a lógica não consegue ocupar*.

A dialética modifica os instrumentos conceituais de que dispõe: passa a trabalhar com determinações reflexivas e procura promover uma fluidificação dos conceitos.

Em Hegel a ideia absoluta assumiu a imperfeição (a instabilidade) da matéria, desdobrou-se em uma série de movimentos que a explicitavam e realizavam, para, afinal, com a trajetória ascensional do ser humano, iniciar enriquecida – seu retorno a si mesma. Descrição idealista, supõe o conhecimento do ponto de partida e do ponto de chegada do movimento da realidade. É uma descrição do processo da realidade como uma totalidade fechada, “redonda”.

Marx, como materialista, não podia aceitar a descrição de Hegel. Para ele o processo da realidade só podia ser encarado como uma totalidade aberta, quer dizer, através de esquemas que não pretendessem “reduzir” a ínfima riqueza da realidade ao conhecimento.

Para dar conta do movimento infinitamente rico pelo qual a realidade está sempre assumindo formas novas, os conceitos de “Natureza Humana” com os quais o nosso conhecimento trabalha precisam aprender a ser “fluídos”.

Em Hegel o ser humano que promovia o movimento da história era uma abstrata “auto consciência”, ligada à tal da Ideia Absoluta, praticamente desvinculada dos problemas que afetam o “corpo” dos homens, de modo que a “natureza humana”, tal como Hegel a entendia, era idealizada, tinha muito pouco de “natureza” e por isso lhe faltava uma dimensão histórica mais concreta.

Em Marx, por sua vez, conseguiu “fluidificar” muito mais radicalmente o conceito de “natureza humana”. Para Marx, o homem tinha um corpo, uma dimensão concretamente “natural”, e por isso a *natureza humana* se modificava materialmente, na sua atividade física sob o mundo: “ao atuar sobre a natureza exterior, o homem modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza”. O movimento autotransformador da natureza humana, para Marx não é um movimento espiritual (como em Hegel) e sim um movimento material, que abrange a modificação não só das formas de trabalho e organização prática de vida, mas também dos próprios órgãos dos sentidos: o olho humano passou a ver coisas que não enxergava antes, o ouvido humano foi educado pela música para ouvir coisas que não escutava antes, etc. “*A formação dos cinco sentidos*”, escreveu Marx, “é trabalho de toda a história passada” (KONDER, *op cit*, p. 26).

É de suma importância, antecipar que na introdução do Capítulo III, que trata da Fenomenologia, eu vou recuperar e ampliar este conceito de “sentidos” em Marx.

A natureza humana, por conseguinte, conforme Marx, só existe na história, num processo global de transformação, que abarca todos os seus aspectos. E a

história, em seu conjunto, “não é outra coisa senão uma transformação contínua da natureza humana”.

Marx não reconhece a existência de nenhum aspecto da realidade humana situado acima da história ou fora dela; mas admite que determinados aspectos da realidade humana perduram na história. Porque o movimento histórico é marcado por superações dialéticas, e em todas as grandes mudanças há uma negação mas ao mesmo tempo uma preservação, e uma elevação a nível superior daquilo que tinha sido estabelecido antes. *Mudança* e *patência* são categorias reflexivas, uma não pode ser pensada sem a outra. Assim como não podemos ter uma visão correta de nenhum aspecto estável da realidade humana se não soubermos situa-lo dentro do processo geral de transformação a que ele pertence (dentro da totalidade dinâmica de que ele faz parte), também não podemos avaliar nenhuma mudança concreta se não a reconhecemos como *mudança de um ser* (uma realidade articulada e provida de certa capacidade de durar).

“Um homem não toma banhos duas vezes no mesmo rio, porque da segunda vez não será o mesmo homem e nem estará se banhando no mesmo rio...” (Heráclito de Éfeso, 540 – 480 a.C.).

Marx não era Heráclito, o obscuro. Ele sabia que, quando um homem se banha duas vezes num determinado rio, é inegável que da segunda vez o homem terá mudado, o rio também terá sofrido alterações, mas apesar das modificações o homem será o mesmo homem (e não um outro indivíduo) e o rio será o mesmo rio (e não um outro rio). Por isso empregou o conceito de natureza humana (KONDER, *loc cit*).

Para Marx, há uma fluidificação dialética dos conceitos que nada tem a ver com, “relativismo”. Mudam as condições históricas, muda a nossa maneira de avaliá-las, mas são elas e não outras criações do passado que permanecem presentes no nosso horizonte.

Nenhuma criação pode ser compreendida e assimilada pelas épocas que vieram depois dela sem um exame das condições específicas em que cada obra foi elaborada; cada uma delas possui uma ligação essencial com o momento da sua gênese. Mas, na maneira de expressarem o momento histórico em que nasceram elas conseguem acrescentar algo ao processo histórico como um todo.

A “fluidificação” dos conceitos destinados a tratar dos dois lados dessa realidade só pode ocorrer através da “determinação reflexiva”: os conceitos

funcionam como pares inseparáveis. Por isso, a “dialética não pode admitir contraposições metafísicas”, tais como mudanças/permanências, ou absoluto/relativo, ou finito/infinito, ou singular/universal, etc. Para a dialética, tais conceitos são como “cara” e “coroa”, duas faces da mesma moeda.

2.2.4. A categoria da particularidade no materialismo dialético

Definições: Particular, o que se aplica de maneira indeterminada a uma só parte de uma espécie ou de uma classe determinada (algum homem ou alguns homens) (JOLIVET, *op cit*, p. 167). Por oposição ao que é universal; o que faz parte de um indivíduo ou de alguns (Ross, *op cit*, p. 213).

O prático para Marx, já inclui esta resposta “estética” à particularidade. O idealismo converte o prazer e o desejo eles mesmos em **mercadorias**. Para Marx, não é o uso de um objeto que viola o seu ser estético, mas a sua transformação num receptáculo vazio, que se segue ao domínio do valor de troca e a desumanização da necessidade. A especificidade dos diversos modos de reflexo só se pode manifestar, por conseguinte, no interior dessa identidade geral.

A particularidade constitui ao ver de Lukács um dos problemas centrais da estética. Trata da relação entre a universalidade, particularidade e a singularidade, antigo problema do pensamento humano, onde opostos são idênticos (singular se opõe ao universal), o singular já existe no universal e vice-versa. Todas as coisas singulares são universais. Cada coisa universal abarca apenas aproximadamente todos os objetos singulares. Cada elemento singular só entra incompletamente no universal.

Lênin já citava que Aristóteles havia observado o perigo ideológico de uma autonomização do universal (autonomia total do universal). Porque não se pode ser da opinião segundo a qual existiria uma casa (uma casa em geral) fora das casas visíveis. As relações entre universalidade, particularidade e singularidade é problema antigo do pensamento humano. É necessário delimitá-las reciprocamente para caminhar na realidade. É a dialética entre o universal e o singular, mas pode também ir ao particular. O singular só existe na ligação que conduz ao universal. O universal só existe no singular, através do singular. Qualquer universal tem apenas aproximadamente os objetos singulares. Todas as coisas singulares são universais. O perigo da autonomização é a não apreensão da singularidade, da particularidade

e da universalidade como determinações da realidade, mesmo nas relações dialéticas recíprocas. O que leva Marx a optar pelo materialismo espontâneo como a “primeira expressão” do materialismo. É a oposição nominalista; inverte as designações e faz da universalidade uma determinação puramente subjetiva, fictícia.

Hegel como Engels demonstra que tais limites, “fenômeno natural x problemas sociais” derivam da contraposição de sistema e *método*. Enquanto o método dialético tende a conceber todos os setores do *ser* e da *consciência* como um processo histórico movido por contradições, o *sistema fechado* empurra este movimento para o presente e para o futuro. Idealismo absoluto.

Em Hegel, a natureza é a ideia “alienada” de si mesma, o seu “ser outro” em face de “si mesma”. Deste modo, a filosofia hegeliana chega à consequência obscura e anti-dialética de que na natureza não pode existir um desenvolvimento real como o que ocorre na sociedade e na história. Ou seja, a particularidade é uma categoria histórico-dialética. A natureza em sua totalidade, segundo Hegel deve ser considerada como um *sistema de graus*. “... a metamorfose não convém senão ao conceito, pois só a modificação deste é desenvolvimento”.

Não obstante suas contradições, Hegel é o primeiro pensador a colocar no centro da lógica a questão das relações entre singularidade, particularidade e universalidade.

Na introdução à “Contribuição à Crítica da economia política”; Marx demonstra que por um lado, é errôneo cientificamente partir da realidade social imediatamente dada. A economia começa, por certo, com a indagação da “viva totalidade” da sociedade, mas o seu desenvolvimento como ciência se expressa precisamente no fato de que ela elaborou, através da abstração e da análise, algumas relações determinadas, abstratas, universais. Apenas por este caminho pode a ciência econômica retornar destas determinações simples e universais à totalidade da realidade, que precisamente agora podiam ser conhecidas como realidade autêntica e concreta.

A análise do particular que constitui o ponto central organizador do processo da criação estética, revela-nos, ao mesmo tempo, os traços específicos essenciais do reflexo estético da realidade. A estrutura da obra de arte e a peculiaridade do comportamento estético que resultam deste reflexo formam, naturalmente, o objeto de posteriores e mais concretas investigações estéticas, que também, em grande

parte, não podem se limitar ao exame dialético-materialista, exigindo o recurso aos instrumentos do materialismo histórico.

Quanto mais adquire concreticidade na análise das questões singulares, o papel que tem na estética a categoria da particularidade, tão mais claramente se revela o fato de que não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetivá-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana.

A particularidade individual imediata revela-se como única realidade empírica, ao passo que todas as forças que tendem a elevá-la são convertidas em algo transcendente com relação ao sujeito, são convertidas em fetiches como “dever ser”, como ser ideal ou ôntico, para não falar das renovadas transcendências religiosas ou mágicas (Crítica de Lukács a Fenomenologia). Só a concepção materialista da vida humana permite uma dialética interna. A particularidade individual, abarca, todas as reações do homem diante dos fenômenos da vida em sua espontaneidade imediata, o que não inclui o seu caráter adquirido nem o seu ser objeto da consciência.

A transformação da particularidade individual em generalização estética, ocorre em seguida ao contato com a realidade objetiva, em seguida ao esforço de reproduzir fielmente esta realidade, de um modo profundo e verdadeiro.

Tanto a estética clássica quanto o fetichismo da mercadoria purgam a especificidade das coisas, reduzindo seu conteúdo sensível a uma pura idealidade da forma. É nesse sentido que a estética de Marx, profundamente antikantiana, é também uma antiestética, o fim de toda contemplação desinteressada. A utilidade dos objetos é o fundamento e não a antítese de nossa apreciação deles, tanto quanto nosso prazer na interação social é inseparável de sua necessidade.

Mas Marx é bastante kantiano quando: “só quando a realidade objetiva tornar-se universalmente, para o homem a realidade dos poderes essenciais do homem” (EAGLETON, *op cit*, p. 152), é assim, a realidade de seus próprios poderes essenciais, todos os objetos se tornarão para ele a objetivação dele mesmo, objetos que confirmam e realizam a sua individualização, seus objetos, isto é ele mesmo tornado objeto.

A troca equitativa, pela qual sujeito e objeto possam incessantemente um para dentro do outro, é para Marx uma esperança histórica.

Como forma de um conteúdo determinado (particular), a forma artística só pode ter esta característica na medida em que o conteúdo, for particular. Um conteúdo que deve conservar e fixar, aprofundando-a, a imediatividade sensível das formas fenomênicas, que deve renunciar a priori e em princípio reduzir a infinitude extensiva do mundo, um conteúdo que deve atingir sua força de convicção, exclusivamente a partir da força evocativa, na conformação da realidade reproduzida, um tal conteúdo deve dirigir o seu sentido universalizante a fim de elevar a singularidade na particularidade.

2.2.5. Subjetividade e arte

Hegel: "... por força do ato de que a subjetividade tornou-se o verdadeiro princípio da filosofia, a arte não mais poderia ser um meio adequado do entendimento acerca do que, em última análise, é real" (ROSENFIEL, *op cit*, p. 50).

Subjetividade são sentimentos, qualidade dos sentidos como cores e percepções de tudo. Pode designar opiniões e posturas resguardadas da orientação pela verdade. Pode ser também aglutinações de todos os fatos mentais que não cabem na nossa imagem de uma natureza que supostamente subsiste em total autonomia em relação a quem a contempla. Se forem qualidades básicas do sujeito, então pode se referir à constituição e à forma de realização da vida consciente das pessoas. Subjetividade é então, a atitude que desloca ou dissimula as dimensões da reprodução do sujeito.

Sujeito é o saber sobre si mesmo. É tudo o que existe por aí. Sujeitos devem ser definidos por meio de sua autoconsciência. Ideia antiga, hoje isso é extrapolado. O saber sobre si, fala a partir da vida humana acontecendo. Essa nossa vida não é apenas um evento que passa; ela acontece no saber sobre si e demanda esse saber sempre que pode ser conduzida e moldada por nós. Só existimos de fato na medida em que nos postamos dentro desse saber sobre nós. O centro do nosso ser-aí é o ponto de partida e o limite de todo nosso compreender.

Para Lukács, a subjetividade estética é igual a subjetividade imediata; é igual a subjetividade e a singularidade do homem, artificialmente concebida, puramente imediata. "A impressão irresistível e imediata de uma personalidade artística criadora é um dos traços essenciais que caracterizam a eficácia da obra de arte" (LUKÁCS, *op cit*, p. 195, 196).

Na arte, é necessário uma generalização, correspondente à sua essência concreta – que vá além da subjetividade particular imediata da mônada subjetiva de seus autores. Uma tal generalização resulta, por um lado, do que nós chamamos específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte. A obra é uma elevação acima da subjetividade imediata como abstrata singularidade ou particularidade, e ao mesmo tempo é também algo ainda subjetivo, pessoal. A sua objetividade é aferida pelo modo como uma subjetividade assim universalizada na particularidade – subjetividade que introduz a universalidade como momento no seu meio organizador, sendo capaz de dar uma reprodução da realidade, verdadeira e original, que possua eficácia imediata.

A objetividade, portanto não pode ser separada da subjetividade, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição “**sem sujeito não há objeto**”, que na teoria do conhecimento implicaria num equivoco idealismo, é um dos princípios fundamentais da estética na medida em que não pode existir nenhum objeto estético sem o sujeito estético. O seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo. Continua pressuposta a independência da realidade objetiva com relação ao sujeito humano. “Se o ponto de partida e a finalidade não fossem a representação e a reprodução artística desta realidade, nossos problemas não poderiam nem sequer ser colocados. Ao contrário do surrealismo que apresenta um mundo solipsístico” (LUKÁCS, *loc cit*, p. 196).

Lukács critica indiretamente a fenomenologia espiritual, onde Platão considera ironicamente (no íon) a pretensão dos que querem descobrir a revelação de verdades superiores (arte), típica daqueles (irracionalistas) que acreditam no “mito da intuição”. Assim, ele lança uma luz, a qual trata-se da viva contradição dialética entre personalidade artística esteticamente importante e personalidade artística imediatamente particular-individual, que resulta na Individualidade da Obra. Lukács, se apoiou no dito de Spinoza, o qual formulou para a subjetividade humana: “um sentimento não pode ser contrariado ou supresso senão por um sentimento contrário e mais forte do que o sentimento a contrariar” (LUKÁCS, *loc. cit.*, p. 200).

2.2.6. A representação na arte

Hegel coloca em evidência antes de tudo é a vitalidade da arte. Essa vitalidade dialética não se opõe à Ideia de Beleza. Ele critica uma “filosofia abstrata

do Belo”, uma teoria formal e separada da beleza e de seus caracteres. “A ideia é a unidade do conceito e da realidade, o acordo concreto desses dois lados” (ROSENFIEL, *op cit*, p. 103).

Hegel se opõe a toda concepção do belo como produto da natureza e concebe a beleza como ideia que se utiliza da natureza e não retém dela senão aquilo que pode servir para a bela obra. A concepção da ideia do belo em Hegel é radicalmente antiplatônica, porque se trata para ele de compreender a presença da ideia no sensível, e de reabilitar de alguma maneira a aparência como lugar da existência da ideia. É a aparência sensível da ideia na beleza que identifica a beleza e a verdade. O belo é uma verdade imediata para a consciência.

Hegel designa de modo polêmico a realidade ordinária como aparência, mas a aparência da arte como a mais alta realidade afetiva. Hegel associa à tese da bela aparência da obra de arte a concepção da arte como expressão. Acrescenta mesmo a precisão de que na figura da beleza a imediaticidade natural é “liberada de sua contingência, e transfigurada na figura da beleza”.

A expressão do espírito absoluto na arte é portanto a passagem da interioridade do espírito à exterioridade imediata; essa passagem não é somente queda e divisão, mas é também a intuição concreta e a representação concreta do espírito absoluto, enquanto representação do ideal (a saber, da ideia da beleza sob a forma sensível).

A representação refere a expressão ou apresentação de si que é a obra do espírito absoluto. A representação é “intuição chamada de volta a si mesma por sua interiorização”. É portanto perfeitamente normal que a forma da beleza seja dita representação do espírito absoluto. Se vemos um leão vivo, temos uma intuição, se o reconhecermos como sendo um leão, temos dele uma representação; mas se vemos um leão pintado, temos a representação da representação. A representação da representação advém de que, vendo um quadro de um leão, temos “consciência” de que estamos lidando com algo representado que provém do espírito humano. A crítica que Hegel faz do sublime advém de que ele torna a representação inexpressiva, o sublime está fundada sobre a inadequação da figura representada ao seu conteúdo, de tal forma que “as representações simbólicas são sublimes, mas não belas”.

Para Malraux, é igualmente apresentação; o que nos importa não é o imaginário do artista, mas o que esse imaginário exprime e o que ele ultrapassa no

artista. A dimensão sensível da arte é indispensável; é ela que dura mais do que o tempo da criação. Sobre este ponto Malraux faz notar que a arte não pode ser considerada como o fruto da vontade de expressão do artista. A arte significa outra coisa que não essa vontade de expressão, de si do criador. Assim, a arte da Ásia é o fruto de uma vontade de ascensão mais do que de uma vontade de expressão (ROSENFELD, *op cit*, p. 105).

Nas artes ordenadas ao absoluto, o inexprimível é manifestado, não é exprimido, e a ordem do mundo parece hierática. Nesse sentido, o símbolo desempenha um grande papel na estética de Malraux, mas para ele, toda arte sagrada, a da Índia e do Egito assim como da cristandade medieval é simbólica, mesmo que o artista vise apenas a expressão, não o acesso a Deus. O artista reproduz aquilo que sua imaginação criadora lhe propõe, e isso é totalmente diferente. O que é comum a todas as formas de arte é exprimir antes de tudo a luta do homem contra o tempo. As formas de arte são as modalidades dessa luta, determinadas pelo peso da civilização a qual o artista pertence.

Para Hegel isso significaria que a arte não só pode ser pensada filosoficamente a posteriore, uma análise filosófica do sentido último da arte não é possível senão retrospectivamente. O filósofo não é capaz de julgar sobre o presente da arte contemporânea; ele só pode compreender a arte do passado. A filosofia da arte se conjuga no passado.

Malraux vislumbra, graças a fotografia e ao cinema, uma mutação radical da arte contemporânea. O intemporal é a nossa forma da arte; mas ela tampouco é eterna. As obras de arte são formas que sobrevivem ao declínio das civilizações, mas a apreensão filosófica do sentido da arte e das obras de arte é apenas, ela também, um momento no cortejo das grandes civilizações. Há em Malraux um relativismo teórico e estético que o hegelianismo não admitia (ROSENFELD, *loc cit*).

A estética não pode ser reduzida ao seu conceito, apenas, mas também ao seu modo de funcionamento, dentro de um contexto.

Na “Crítica do Juízo” de Kant, a estética concebida como “juízo estético” em sua relação com o belo, o sublime e o gosto. Juízo estético tem uma abrangência muito maior do que a “obra”. Kant escreve: “juízo estético é único em espécie e não fornece absolutamente nenhuma cognição do objeto; somente o juízo lógico o faz. Um juízo estético, em vez disso, refere-se à representação, pela qual um objeto é referido somente ao sujeito; não nos leva a notar nenhuma característica do objeto, mas somente da forma propositória no modo como os poderes representacionais estão

determinados em seu engajamento com o objeto” (ROSENFELD, *op cit*, p. 36).

A estética, portanto, não deve ser identificada com objetos de qualquer espécie, sejam eles o belo ou o sublime; ao contrário, ela qualifica o envolvimento do sujeito naquilo que está dado quanto o modo como dado é refratado na “intuição interior” do sujeito.

O estético parece residir num relacionamento, tanto quanto o próprio “juízo estético” surge da dualidade, ou seja, um sujeito e um juízo feito sobre um objeto que lhe é dado. O que é gerado por esse jogo recíproco são as ideias estéticas que podem ser chamadas de representações inexprimíveis da imaginação no seu jogo livre “e que só podem ser apreendidas justapondo-as com ideias racionais”.

Kant sustenta:

Uma ideia estética, não pode tornar-se uma cognição porque é uma intuição da imaginação, para a qual não se pode nunca encontrar um conceito adequado. Uma ideia racional não pode tornar-se uma cognição porque ela contém um conceito do super sensível, para o qual não se pode nunca dar uma intuição adequada (ROSENFELD, *op cit*, p. 6).

Conceber a estética nesse primeiro estágio de sua história significou baseá-la num entrelaçamento do sujeito humano com os objetos dados, como o belo e o sublime. Nenhum desses componentes é estético em si mesmo; ao contrário, o estético surge de operações de um juízo subjetivamente fundado, e o jogo da imaginação é disparado por aquilo a que o sujeito é apresentado, resultando numa ideia estética.

Kant em sua discussão sobre o sublime: “nota-se aqui que mesmo que sejamos indiferentes à existência do objeto, ainda assim sua mera magnitude, mesmo se o objeto é desprovido de forma, pode carregar consigo um prazer que é universalmente comunicável e que, portanto, envolve a consciência de uma finalidade subjetiva no uso de nossos poderes cognitivos... mas... esse prazer não é de modo algum um prazer pelo objeto, mas antes um prazer pela expansão da própria imaginação” (ROSENFELD, *loc cit*).

Portanto, a “natureza” da estética, tal como concebeu Kant, é inteiramente revelada. O que quer que seja o entrincheiramento (no caso de Kant, a identificação da estética com o juízo estético do sujeito), ele estará sempre limitado pelo contexto,

e a relação subsequente desencadeia uma interação, da qual emerge algo que engana a cognição. Assim, não há conceitos que nos permitirão apreender o que foi gerado; em lugar disso, a coisa surge como uma experiência sensória.

Os românticos elevaram a estética ao cimo, e entrincheiraram-na como uma filosofia da arte, no século XIX. Disciplina da arte, colocada lado a lado com a metafísica e a ética.

Hegel exemplifica este entrincheiramento, concebendo a estética como o estudo de como o espírito, no seu caminho com a autoconsciência, assume sempre novas armadilhas, enquanto manifestadas por suas interações multifacetadas com as realidades contextuais incorporadas nas obras de arte. Não é mais o juízo estético de Kant, mas a “aparência sensual da ideia”. A obra de arte dá expressão sensória à direção na qual o espírito está destinado a se mover. A estética converte-se num estudo da representação, concebendo a arte como um meio para o aparecimento da verdade, e vincula ainda uma relação de plano duplo, uma vez que se dá a presença à verdade por um meio diferente dela mesma, que nos permite perceber como emerge a autoconsciência sempre crescente do “espírito”.

A estética como uma disciplina filosófica é fortalecida pela convicção de que a arte é cognoscível.

Adorno substituiu o entrincheiramento hegeliano da arte como representação pela negatividade. Uma obra de arte genuína. Adorno sustenta, está permeada por um lugar vazio. Ao imitar o belo na natureza, a obra cria aparências que, por seu turno, figuram a presença de algo-não-existente, e, ao dar forma exterior a algo inconcebível, a obra investe um fingimento de realidade ilusória.

O desdobramento disso é, nos termos de Adorno “*imagerie*”, que ele qualifica como aparições a fim de sublinhar seu caráter ilusório. Agora, a *imagerie*, como um *surplus* para o que existe, está destinada a decompor quando verbalizada. A verbalização acarreta a exposição da ilusão inerente nas aparências, que não são realidade se fingindo realidade, e assim a *imagerie* é destruída por meio de sua decomposição.

O que é *gerado* por essas operações de produzir e negar que inerentemente se contrabalançam é a aparição, que se manifesta como um fenômeno duplo: “a aparição” como compreende Adorno, apresenta tanto a ilusão perfurada como a aparência de algo não-existente.

Enquanto a “*aparição*”, como concretização do lugar vazio, exhibe a natureza da obra, esta última simultaneamente dá origem às múltiplas interpretações do mundo. O lugar vazio pode indicar a irreconciliabilidade do existente com aquilo que se encontra além dele, mas pode igualmente indicar que conectar mundos separados desencadeia um dinamismo que ultrapassa tudo aquilo que é. A *aparição*, lança luz sobre o lugar vazio como uma constante revolução-inversão das posições ordenadas na obra de arte.

Em sua função mimética, o lugar vazio representa algo não-existente dentro de algo que existe. Para se chegar a isso, a qualidade representativa da *imageria* deve ser negada a fim de dar presença àquilo que elude a apreensão estética. Nesse sentido a “*aparição*” não é tanto um engano quanto uma profiguração da plenitude destinada a redimir um mundo imperfeito.

Adorno entrincheirou o lugar vazio como o traço distintivo da obra de arte que “gerou” a natureza dual da *aparição*. Esta última, por sua vez, opera recursivamente com o mundo exterior, através do qual a obra fornece um lampejo de plenitude dentro de um mundo depravado (EAGLETON, *op cit*, p. 247).

Assim o estético não pode ser anexado à nenhuma das posições que estão jogando entre si, inclusive a própria filosofia.

Os entrincheiramentos até aqui examinados são muito diferentes daquilo que hoje se acredita que seja o estético, e isso, sozinho, mostra que o estético não possui uma essência própria. Ao contrário, está sempre relacionado a realidades contextuais que governam sua concepção.

O levantamento histórico mostra o estético sempre associado a alguma coisa outra que o “*si mesmo*”, seja essa outra coisa, o sujeito, o belo, o sublime, a verdade ou a obra de arte. Ele faz com que alguma coisa aconteça, um juízo, uma ideia, um engajamento da imaginação, todos são resultados do estético, portanto, não mais estéticos no caráter.

E, no entanto, o estético também não é uma entidade flutuando livremente, mas está sempre conectada a alguma coisa dada, da qual tem necessidade a fim de se desvelar, e ao mesmo tempo, forjar para si próprio o dado estético. Isso o torna sobretudo alusivo, e assim, propenso a coisificação ao ser equacionado com aquilo que ele trouxe a luz, desde o belo, passando para sublime até o feio.

2.3. A PONTE NA ESTÉTICA QUE LIGA O MATERIALISMO DIALÉTICO A FENOMENOLOGIA

Sobre a base da luta revolucionária da classe operária e de seu avanço para o comunismo surgiu uma arte qualitativamente nova, a arte socialista. Assimilando tudo o que havia de melhor na arte avançada no passado, a arte socialista, representa um grau novo e mais alto da arte, correspondente às novas condições históricas.

O método criador da arte socialista é o “*realismo socialista*”, que exige um reflexo real e historicamente concreto do conteúdo fundamental de nossa época. A arte do *realismo socialista* não é estacionária, mas se desenvolve e se enriquece constantemente. Seus princípios fundamentais são refletir profundamente a realidade, possui um caráter popular e partidista. Caracteriza-se por um profundo conteúdo socialista e uma brilhante forma nacional.

A arte autenticamente realista sempre foi ligada ao povo, tendo as suas raízes no seio do povo. Todavia, a história não conhece uma arte tão organicamente ligada ao povo, ao seu trabalho e à sua vida, como é a arte socialista.

Acentuando o caráter popular da arte socialista, dizia Lênin: “A arte pertence ao povo. Deve ter as suas profundas raízes nas próprias entranhas das amplas massas trabalhadoras. Deve unificar o sentimento, a inteligência e a vontade dessas massas, elevando-as. Deve formar artistas entre essas massas e fazê-los avançar” (AFANASIEV, 1963, p. 388).

O caráter popular da arte socialista conjuga-se organicamente com seu partidismo, enquanto revisionistas atacam o princípio marxista-leninista do partidismo na arte, manifestando-se contra a direção da arte pelo partido, sob o pretexto de que limitam a liberdade da criação artística, esmagam a personalidade criadora. Na realidade, o princípio do partidismo assegura o elevado nível ideológico e artístico da arte socialista, orienta-a no sentido da solução das mais prementes tarefas sociais e é uma condição indeclinável da verdadeira liberdade de criação artística. A arte deve educar os cidadãos na compreensão do belo, nos sentimentos estéticos, deve contribuir para despertar e desenvolver neles o talento e o gosto pela arte.

Estudando os fundamentos da filosofia marxista, o materialismo dialético e histórico, temos uma ideia sobre o mundo em seu conjunto: a natureza, a sociedade

e o pensamento, o que nos leva a acreditar que tudo se transforma, se desenvolve e avança inexoravelmente do inferior ao superior, do velho ao novo. Essa é a lei do desenvolvimento social, a dialética objetiva da história.

O marxismo, longe de ser uma inversão dos princípios hegelianos, é antes a construção de um conceito inédito de dialética. Marx retoma para si a ideia de um desenvolvimento integral do ser humano, a emergência de um “homem total” dotado de uma multiplicidade de aptidões, de uma capacidade de adaptação simultaneamente manual e intelectual que poderia caracterizar o homem do futuro. Essa ideia é marxista, visto que Marx a assume, mas ela provém de muito mais longe, remonta a filosofia das “luzes”, a ideia enciclopédica da Renascença.

Marx escreve nos manuscritos econômicos e filosóficos (MEF):

a percepção sensível deve ser a base de toda ciência. Só quando a ciência começa pela percepção sensível na sua forma dupla da consciência sensível e da necessidade dos sentidos – i.e. só quando a ciência começa pela natureza, ela é verdadeiramente ciência. Toda a história é uma preparação, um desenvolvimento, para que o homem se torne o objeto da consciência sensível e para que as necessidades do homem enquanto homem tornem-se necessidades sensíveis (EAGLETON, *op cit*, p. 151).

Marx, diferentemente do idealismo burguês, insiste nas condições materiais objetivas da emancipação sensorial; mas os sentidos são já, conjuntamente, objetivos e subjetivos, modos de prática material tanto quanto de riqueza experimental. O que ele chama de “história da indústria” pode ser submetido a uma dupla leitura; o que, do ponto de vista do historiador, é uma acumulação de forças produtivas, é, fenomenologicamente falando, o texto materializado do corpo humano, o “livro aberto dos poderes essenciais do homem”. As capacidades sensíveis e as instituições sociais são frente e verso uma da outra, perspectivas divergentes de um mesmo fenômeno. Marx adverte que “uma psicologia para a qual este livro dos sentidos, a parte mais acessível e tangível da história, o tiver fechado, nunca poderá se tornar uma ciência real com um “conteúdo” genuíno (EAGLETON, *op cit.*, p. 251).

A extensão do corpo humano é a sociedade e tecnologia, supera a si mesmo, e leva o si ao nada, reduzindo sua riqueza visível a uma cifra no ato de converter o mundo em órgão do seu corpo. Marx invoca uma ciência com base sensível, porque os sentidos para ele são menos uma região isolável, cujas leis pudessem então ser investigadas racionalmente, a objetividade dos possíveis objetos da experiência.

Jürgen Habermas, diz:

É assim, para Marx, fundada na identidade de um substrato natural, o da organização corporal do homem. A percepção sensível, para Marx, é, em primeiro lugar, a estrutura constitutiva da prática humana, mais que um conjunto de órgãos contemplativos; na verdade, ela só se torna este último na medida em que já é, precisamente a primeira. Em fala freudiana; a sociedade capitalista transforma os impulsos, pelos quais o corpo humano transcende suas próprias fronteiras em instintos (EAGLETON, *loc cit*).

A estética tenta resolver de uma maneira imaginária, o problema de por que em determinadas condições históricas, a atividade corpórea humana gera um leque de formas “racionais” pelas quais o corpo ele mesmo é então confiscado. Marx vai reunir o sensível e o racional no conceito do valor de uso enquanto a mercadoria reina sozinha, e é por isso que “a resolução das antíteses teóricas elas mesmas, só é possível de uma maneira prática”. Se o estético deve se realizar, ele tem que se passar para o político, que é o que ele é secretamente. Se o corte entre o desejo bruto e a razão descorporificada deve ser curado, só pode sê-lo através de uma antropologia revolucionária que persiga as raízes da racionalidade humana até a fonte escondida nas necessidades e capacidades do corpo produtivo.

A única razão para lembrar o caráter objetivo do sujeito é melhor compreender as precondições políticas nas quais os poderes subjetivos possam ser exercidos como mero fins em si mesmos. Num sentido o “estético” e o “prático” estão indissolúvelmente unidos, em outro, o último existe em função do primeiro. Marx inverteu Schiller ao apreender a liberdade humana como uma questão da realização dos sentidos e não como uma liberação deles; mas herda o ideal estético Schilleriano de um desenvolvimento humano inteiro e multiverso, e defende, como os estetas idealistas, que as sociedades humanas são, ou devam ser, fins em si mesmas. As relações humanas não requerem nenhum fundamento metafísico ou utilitário, mas são a expressão natural do “ser da espécie” humana. Tal como Schiller, na conclusão de sua “Educação Estética do Homem”, fala de como a sociedade humana nasceu por fins pragmáticos mas evoluiu para além da utilidade até tornar-se um prazeroso fim em si mesma, Marx encontra os delineamentos desses laços “estéticos” no cerne do politicamente instrumental.

Ser marxista hoje é aceitar o núcleo central da teoria de Marx; a teoria da exploração. Nossa sociedade é de classes, mesmo não estando mais no século XIX.

Completando esta dedução, ser marxista hodierno é questionar o próprio marxismo, rejeitando a ideia de que este é uma concepção global e final para o mundo.

A distinção que o termo *estética* perfaz inicialmente, século XVIII, não é aquela entre Arte e vida, mas entre o *material* e o *imaterial*, entre *coisas* e *pensamentos*, *sensações* e *ideias*; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente, seria a ciência da sensibilidade.

O mundo dos sentimentos e das sensações não pode ser simplesmente ignorado com o “subjetivo”, como o que Kant desdenhosamente nomeia de “egoísmo do gosto”, ao contrário, precisa ser trazido para dentro do escopo majestoso da razão. Se o Lebenswelt não for racionalmente formalizável, ficarão as questões ideologicamente mais vitais consignadas a um limbo fora de todo controle possível. A razão, a mais imaterial das faculdades, deve aprender o que é grosseiramente sensual. A razão deve encontrar um caminho para penetrar o mundo da percepção mas, ao fazê-lo, não pode colocar em risco o seu poder absoluto.

É exatamente este delicado equilíbrio o que a estética de Baumgarten pretende atingir. Se sua “A esthetica” abre, num gesto inovador, todo o terreno da sensação, ela o abre exatamente para a colonização da razão. Para Baumgarten, a cognição estética é mediadora entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos: a estética é um domínio da existência que participa da perfeição da razão, numa fusão racional e sensorial. A estética nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna, que é o objetivo deste trabalho; encontrar uma que dê fruição ao caminho entre as circunstâncias sociais e a visão fenomenológica.

Se o estético é basicamente uma operação de percepção de um modelado, não é possível confiná-lo apenas a obra de arte, pois tudo o que existe é fruto de uma criação, o que nos leva necessariamente à fusão de arte e vida.

Se o sensível é caracterizado por uma individualização que se sobrepõe ao conceito geral, a história é absolutamente grávida de todas as sensações univérsicas, o que a faz ser a história propriamente concreta, e em sendo uma história de indivíduos ela é poética no seu mais alto grau. O embate entre classe dominante e massa só existe porque existe as duas classes; se não houvesse uma das classes não haveria um discurso teórico, tampouco uma produção esteticizada

de resposta, fruto da racionalidade reificada do iluminismo, uma cognição capaz de permear os âmbitos da realidade dentro da prática histórica, desnudando a estrutura interna no concreto; a razão! Baumgarten escreve, “a ciência não deve ser empurrada para a região mais baixa da sensibilidade, mas o sensível deve ser elevado à dignidade do conhecimento” (EAGLATON, *loc. cit.*).

A razão desenvolve os seus próprios e indefinidos fins através da atividade sensível e auto realizadora do seres humanos, no domínio da *vida ética concreta* ou do *espírito objetivo*. O comportamento moral racional é assim inseparável das questões da felicidade e auto realização humanas; e se é assim, Hegel, de outra forma, estetizou a razão ancorando-a nas afecções e desejos do corpo. Essa estetização certamente não a dissolve no mero hedonismo ou no intuicionismo, mas a faz descer do domínio altaneiro do dever kantiano, transformando-a em uma força ativa e transfiguradora na vida material.

O materialismo implícito da estética poderá ainda ser redimido, bastando descarregá-lo do peso do idealismo que o verga, necessitando para tanto, uma revolução do pensamento que faça de sua base o próprio corpo, e não um tipo de razão que luta por um espaço próprio, assumindo que em vez de se incorporar o corpo à razão que é absolutamente fixa no seu lugar, reificássemos a ética, a política, e a própria razão, a partir de uma fundação no corpo. Este projeto teria que ser salvaguardado de ideologias incapacitantes, como o naturalismo, o biologismo, o empirismo, e do materialismo mecanicista. Isto significaria tomar o corpo humano, um produto da história, e tê-lo como a fonte da história.

É exatamente este projeto que os três maiores estetas do período moderno: Marx, Nietzsche e Freud, os três grandes mestres da suspeita, cada qual em registros diferentes, mas convergindo num único ponto, a consciência imediata é ‘mentirosa’; irão abarcar. Marx com o corpo que produz, Nietzsche com o corpo com a vontade de potência, e Freud com o corpo de desejo.

É uma forma de negação do pensamento como realidade autônoma, pois sempre nos voltamos para os interesses corpóreos de onde ele foi gerado. Para Marx, o elemento da expressão vital do pensamento, a *linguagem* é natureza sensível. Se um discurso materialista não suscitar dúvidas sobre suas premissas no ato mesmo da sua articulação, na reflexão ôntica deve ser ela mesma repensada como prática material.

A verdade da arte significa que o verdadeiro se exprime na arte sob a forma do fenômeno sensível. Sua consideração superficial o reduz a ser apenas o objeto da satisfação subjetiva. Portanto, a verdade da arte: filosófica, trata-se de incluir arte dentro do círculo do saber absoluto, sem com isso reduzir a arte a uma forma de conhecimento.

A arte tem por objeto a apresentação da verdade de estar-aqui... A verdade não deve, portanto, ser simples retidão ou conexão, mas o elemento exterior deve concordar com um elemento interior que em si mesmo é um elemento verdadeiro.

Na fenomenologia do espírito, a arte faz parte da vida de Deus e Hegel se exprime sobre isto:

A verdade da aparência torna-se verdade da existência onde se realiza o acordo do exterior e do interior (que contém em si mesmo um elemento verdadeiro). É com certeza, a partir do elemento verdadeiro inteiro que a exterioridade fenomenal, é suscetível de tornar-se verdadeira na arte. Mas estando essa verdade limitada ao ser-aí exterior, ela não pode progredir até o pensamento, mas se detém no ponto mediano da subjetividade individual. Toda obra de arte tem portanto por verdade o fato de que pode ter uma existência subjetiva individual, é que ela só existe sob esta forma, diversamente do conceito filosófico metafísico (ROSENFELD, *op cit.*, 106).

Se há verdade na arte, ela não é verdade de um julgamento; se o verdadeiro é, enquanto sujeito, negatividade pura e simples, e, enquanto substância viva, efetividade, ele é o todo como sistema animado de um movimento próprio e circular. Ele (o verdadeiro) é o devir de si mesmo, o círculo que pressupõe seu término como sua meta e que possui esse término como começo e só é real por sua realização detalhada e por seu término.

Desde aí, a verdade da arte significa que o verdadeiro se exprime na arte sob a forma do fenômeno sensível. A consideração superficial da arte o reduz a ser apenas o objeto da satisfação subjetiva. Trata-se de incluir arte dentro do círculo do saber absoluto sem com isso reduzir a arte a uma forma de conhecimento.

A tese da verdade do ideal não influenciou Malraux, para quem as únicas verdades são existenciais, e que permanece alheio a concepção especulativa do verdadeiro de Hegel. O que se lhes aproxima é somente o fato de que a história da arte não pode extrair ou ensinar a verdade própria da arte, os historiadores apenas seguem uma ordem cronológica sem racionalidade, sem sentido. Mas Malraux admite que a arte seja uma expressão do divino, dividindo em três grandes categorias:

- É do sagrado, onde a arte está subordinada a verdade religiosa.
- É a do gênio, onde a arte é o imaginário do artista.
- É a intemporalidade das obras, numa época em que os artistas têm consciência de um mundo da arte separado, e na qual as aproximações entre obras de épocas e civilizações diferentes tornam-se possíveis.

A religião implica a sacralidade da arte, mas impede sua autonomia. De Hegel “A bela arte corrompe a religião”. André Malraux: A arte é uma visão do mundo (ROSENFELD, *op cit.*, p. 108). Malraux mostra a conservação do sentimento do divino entre os gregos. Ele está próximo da “Fenomenologia do Espírito” sobre a escultura da jovem Canéfora:

As esculturas são agora cadáveres dos quais fugiu a alma vivificadora, do mesmo modo que o livro não é mais do que uma sequência de palavras da qual toda crença fugiu. As mesas dos banquetes dos deuses já foram desfeitas... Assim elas doravante são aquilo que elas são para nós, belos frutos arrancados da árvore; um destino amigável nos fez a oferta delas como uma jovem sabe fazê-los com seus frutos... É por isso que aquilo que fazemos ao despertar dessas obras não é uma oticidade de serviço divino... (ROSENFELD, *loc cit.*)

Malraux, na Arte Grega, vê Deus como unidade imediata da natureza e do espírito do estar-aí natural, sob a forma da exterioridade sensível bela, e da determinação espiritual, enquanto que para Hegel a arte, em seu desenvolvimento cronológico, tem uma significação que toma a presença de uma eterna resposta à interrogação que coloca ao homem a sua parte de eternidade.

Para Lukács a arte é a expressão privilegiada da “subjetividade pura” ou do “puro vivido”, desprovido de suas raízes práticas e de suas aderências empíricas. Ele vê a obra como uma “**Fensterlose Monade**” (Mônada sem Janelas), valorizando o caráter autossuficiente do mundo artístico (TERTULIAN, 1996, p. 1).

Para Croce a arte é intuição lírica da alma, a verdadeira expressão do vivido, enquanto que para Heidegger é a própria revelação do ser. Para descrever este duplo movimento da subjetividade estética, a perda de si no mundo e a volta a uma subjetividade mais rica e ampla, Lukács copia Hegel na Fenomenologia do Espírito no processo de “alienação de si e sua retratação”. A originalidade da Estética de Lukács, é que para ele o caráter lírico e o caráter mimético da arte (linguagem croceana) longe de estar em uma oposição polar formam uma unidade indissociável.

O ser em Lukács e o ser em Heidegger são realidades totalmente diferentes – a estrutura filosófica básica da estética lukácsiana do realismo encontra-se em nossa opinião, na crítica desenvolvida por Hegel contra o idealismo subjetivo (Filosofia da Reflexão de Kant, Fichte e Jacobi) como também a “intuição intelectual” de Schelling ou o subjetivismo de Schleiermacher. Heidegger num retorno ao pensamento pré-socrático que ainda não conhecia estas dualidades do pensamento metafísico, situa o ser fora desse dualismo sujeito-objeto, enquanto que em Lukács, que assimilou integralmente a crítica hegeliana do idealismo subjetivo, reinterpretando-o a luz do pensamento de Marx, o ser se identifica ao mundo histórico-social em sua concretude particular e com o mundo da natureza, com o qual o primeiro mantém uma troca permanente (TERTULIAN, *loc cit*).

Lukács permaneceu fiel a oposição goethiana entre símbolo e alegoria, “A arte simbólica contra a arte alegórica”. A aversão de Lukács ao conceitualismo de Croce, contra as simplificações reducionistas da realidade era tão radical quanto a dos partidários da arte como “expressão pura”.

Para Lukács a ideia de que o aspecto propriamente estético das obras de arte (mesmo as que expressam um conteúdo espiritual mas abstrato) reside nas reverberações afetivas do mundo evocado, na ativação dos horizontes mais profundos de nossa subjetividade, na presença de certas tonalidades e de uma certa “**atitude vivida**”, que impregna no tecido da obra como uma substância homogênea. A arte verdadeira produz necessariamente um “efeito de distanciamento” em relação aos sentimentos evocados. A arte implica numa objetivação a uma “evocação” dos sentimentos, e não sua expressão direta o que supõe um domínio, uma filtragem, um olhar crítico. A “consciência de si” de que ele fala é justamente a ativação desta zona profunda do nosso eu, que domina os sentimentos imediatos. Este distanciamento é realizado exclusivamente pela configuração das situações e dos estados de espírito, pelos efeitos trágicos, tragicômicos ou cômicos, e não por um “efeito de distanciamento” ostensivo que quebraria a imanência da configuração (TERTULIAN, *op cit*, p. 2).

Roman Ingarden mais conhecido e mais autorizado representante da estética fenomenológica, filósofo polonês, mais realista que seu mestre Edmund Husserl. Atribuía à obra de arte a qualidade de “objeto intencional” por excelência que tem como missão ativar os horizontes da subjetividade. Lukács tem um caminho bem próximo do de Ingarden. A tese deste sobre “objetividade indeterminada” da obra de

arte, lembra a de Ingarden sobre as indeterminações, necessariamente presentes na imanência do objeto estético, e que a consciência do receptor deve “cobrir” com sua imaginação é a indeterminação necessária da obra da arte, em nome da qual ele rejeitava além de outras obras, a pintura ilustrativa e a música programática; peça musical sem canto e sem texto, que pretende descrever e fazer sentir, por meios de sons, ideias extramusicais, reunidas em um programas, resumo de uma ação dramática. Aqui, Lukács mostra novamente, ao contrário do que pensaram muitos de seus adversários, que ele era antes de tudo sensível ao movimento interior das obras, à sua aura e à sua ressonância; que não pode ser encontrada em determinações rígidas.

A simbiose de Lukács com a fenomenologia, pode ser acentuada em seus apontamentos sobre a **substancialidade** da obra de arte e a tese de Ingarden sobre suas **qualidades metafísicas**. O trágico, o sublime, o demoníaco, o sagrado, o grotesco, et al, que se relacionam às zonas de maior valência estética (TERTULIAN, *loc cit*).

O gosto de Lukács pela totalidade acabada e pelo equilíbrio imposto pela forma. Tinha a convicção de que a vocação de uma verdadeira obra de arte é de criar um “mundo”, onde a pluridimensionalidade deve refletir a riqueza e a complexidade das relações da consciência com o real. Disse: “exigi uma pluridimensionalidade uma plurilinearidade da realidade figurada. “O caráter não coisal da arte” (TERTULIAN, *op cit*, p. 3), a sua argumentação sobre a indeterminação necessária da objetualidade estética para apoiar sua tese principal sobre a missão desfetichizante da arte, que retomava sobre o terreno estético a antiga crítica contra a reificação, que marcou o pensamento de Adorno. O condicionamento múltiplo da forma pela matéria e a pressão que esta última exerce sobre a configuração da obra de arte. A forma seria por sua vez destruída pela matéria. Preocupação de Lukács por uma superestimação dos efeitos imediatos da forma, colocando em primeiro lugar o peso decisivo da substancialidade (da compreensão profunda do mundo, na personalidade do artista). O materialista dialético tinha evidentemente se adiantado, no terreno estético também, ao realismo platônico dos ensaios de sua juventude. Lukács, tinha, uma certa precaução com artistas como Hugo von Hofmannsthal ou Paul Valéry, nos quais existia uma superestimação dos efeitos imediatos da forma, colocando em primeiro plano o peso decisivo da substancialidade (compreensão profunda do mundo) pela personalidade

do artista. Aqui Lukács se adianta dentro do estético ao seu “realismo platônico”, dos ensaios de juventude.

Lukács era então criticado pela tendência de transcender a pura imanência estética das obras por sua tese sobre o crítico (o ensaísta) que a respeito... as obras de arte falam dos problemas da existência. Tendia a se apoiar na sua crítica, numa metafísica. E isto é evidente. Lukács supera sempre a esfera da crítica tradicional levantando problemas morais e sociais, sua estética é fielmente enraizada numa concepção precisa de “essência do ser humano”. Lukács contesta justamente esta antinomia entre compreensão intelectual e sentimento. O sentimento trágico, longe de ser um obstáculo à inteligência dos fatos que acontecem em cena, é, pelo contrário, o motor, porque ele toca no ponto central de nossa personalidade.

George Lukács culpa o historicismo exacerbado dos filósofos por uma certa insensibilidade em relação ao valor intrínseco da arte do modernismo do século XX. Ele era não menos consciente do que Adorno e do que seus inúmeros outros adversários da extraordinária extensão da alienação no mundo contemporâneo (o que ele chamava de a “panmanipulação”) e de suas consequências funestas sobre a condição humana em geral... o verdadeiro artista jamais perde em seu eu profundo, de onde nasce a capacidade criadora de sua imaginação, a medida do que é justo e do que é injusto, do que é autêntico e do que é não-autêntico no homem. “O valor de um romance, dizia Lukács, mede-se pelo poder de enriquecimento de nossa experiência de vida” (TERTULIAN, *op cit*, p. 4).

A estética, mostra claramente que para Lukács a substância estética de uma obra de arte é intimamente condicionada pela existência de uma substancialidade moral na personalidade do artista (personalidade no sentido poético e não prático) e não se cansava de procurar as razões sociais da alienação e da negatividade e as possibilidades concretas de fazer surgir a contestação para deter a extensão do mal. O humanismo de Lukács, ao qual ele permanece fiel não tem nada a ver com o humanismo abstrato, insignificante e pacifista. Para este pensador a substância humana é indestrutível. Para mim isto é fenomenologia.

CAPÍTULO III – A FENOMENOLOGIA DA ESTÉTICA _____

“Cada um vê o universo das coisas pelo que é. Vemos o mundo e as criaturas segundo o nível de desenvolvimento da consciência em que vivemos” (Trecho do livro “As Dores da Alma, do Espírito Hammed”, psicografado por Francisco do Espírito Santo Neto, Edições Boa Nova).

O budismo identifica nove funções espirituais de percepção. Os cinco primeiros tipos de consciência são percepções sensoriais obtidas através dos órgãos dos sentidos: os olhos, os ouvidos, o nariz, a língua e a pele. Referem-se portanto, àquilo que denominamos, os cinco sentidos visíveis, diretos. Da sexta à nona consciência, _____ estão compreendidas as funções perceptivas da mente humana, invisível, indireta.

A sexta consciência é o poder de integrar os cinco sentidos visíveis, e fazer um julgamento de forma inclusiva. Ao encontrarmos um objeto belo, mas de péssimo odor, temos a natural tendência de rejeitá-lo. Esse estabelecimento de um juízo de negação da absorção, embora o objeto seja belo, é uma função da sexta consciência. Todos os seres vivos possuidores de um sistema nervoso central, independente do grau de desenvolvimento desse sistema, possuem a sexta consciência.

A sétima é denominada consciência *mana* (sânscrito), e representa o poder do pensamento. Ao invés de fazer julgamentos apartados sobre as percepções dos cinco primeiros sentidos, esta consciência procura encontrar a ordem e as leis dentro da inter-relação delas, à luz das experiências passadas e das circunstâncias externas. A consciência *mana* é característica exclusiva dos seres humanos, isto é, daqueles dotados de racionalidade.

A oitava consciência é denominada consciência *alaya* (sânscrito), que significa repositório, e que está oculto nas profundezas da mente humana. É o inconsciente, descoberto por Sigmund Freud, através das suas análises dos sonhos. Este repositório arquiva as impressões recebidas pela mente e, simultaneamente, produz novas ações mentais. Portanto, todas as ações da vida, que ocorrem sob a lei da causalidade, surgem dos domínios da oitava consciência.

A nona consciência é denominada *amala* (sânscrito), e significa imaculada. Embora a oitava consciência possa criar causas tanto boas como más, a nona

consciência, que se encontra na parte mais profunda da vida humana, é livre de todas as impurezas que o indivíduo possa portar. Esta nona consciência é o “eu” essencial que existe em todos nós, é o natural estado de iluminação do humano por ser humano.

Recorri a uma filosofia oriental propositadamente como introdução deste capítulo, no intuito de começá-lo no confronto com as ideias enalacradas no Ocidente, pela metafísica, que nos habita num domínio de vários séculos, e que no confronto com a filosofia budista, exposta aqui, nos dão o domínio pleno dos primeiros cinco sentidos, e que neste trabalho buscamos explorar, principalmente no que diz respeito a nossa consciência, a produção estética do “eu” essencial, que se configura como a *Arte Pura*. Não que eu mantenha a hipótese de sua existência concreta, mas que eu a admita no horizonte das possibilidades e ouse estudar suas interferências e seu balizamento no cotidiano estético da produção humana.

Busco na fenomenologia, corrente filosófica atual e de extrema importância de recorrência, cujas investigações estéticas tiveram origem em Edmund Husserl (1859 – 1938), o qual introduz a teoria de recorrer, antes de qualquer pressuposição acerca da natureza do belo, à intuição dos fenômenos que se nos apresentam, de modo imediato, na experiência da vivência estética.

Ao tomar a palavra fenômeno em seu sentido de origem grega “*phainomenon*”, que significa o que aparece ou se manifesta à consciência, a estética fenomenológica busca descrever os objetos e os valores que a eles atribuímos por uma consciência imediata, da qual já me referi em capítulo anterior, como mentirosa, concordando com o pensamento de Marx, Nietzsche e Freud. Mas, no pensamento metafísico, é esta consciência de que fazemos uso, fruto de uma vivência na realidade vivida, de contemplação das coisas belas, obras de arte costumeiramente, e que ao longo deste capítulo pretendo estendê-las à própria produção da vida.

Ao longo deste trabalho tenho me referido a “realidade vivida” como um campo do mundo artificial construído sobre o natural a “vida vivida”, o “*Lebenswelt*”, o mundo vivido da concepção husserliana de fenomenologia. Doravante para esta última concepção, no que diz respeito à estética da arte associando à definição de Huberto Rohden para o belo, usarei a expressão “vida do mundo a ser vivido”, ou seja, a vida vivenciada pela destinação.

A necessidade da utilização da fenomenologia, no entendimento do conceito de estética, se justifica, na medida em que a obra de arte excede os limites transitórios das avaliações estéticas particulares. Exatamente por ser ação produtiva humana, traz na origem à possibilidade de contradição, o que a torna, portanto, fenômeno social a parte da cultura propriamente dita, no momento da criação. Evidentemente está intimamente enroscada com o processo dialético-histórico, orientado que é o artista-humano por diversas tendências que vão dar forma e estilo à obra, tais como religião, moral, cultura local, e a sociedade como um todo. Todas essas interações, suscitam uma axiologia toda particularizada, no âmbito da vida de seu momento, e no da existência coletiva e individual da própria obra, seja por parte de seu criador ou dos seus contempladores, seja de forma objetiva ou subjetiva, há a suscitação da sensibilidade.

O sentido da obra de arte, na sua gênese, pode e não pode afirmar-se no estado intrapsíquico do criador, assim como pode e não pode derivar da coisa, para definição de seus valores.

A experiência estética na sua vivência incorpora um *estar sensível e um estar espiritual*, que vão definir um caráter valorativo, quer seja no objetivo e no subjetivo, no concreto e no abstrato, o sentido está na consciência de valores específicos a que possamos acessar, sem nos isolarmos das formas perceptivas concretas.

Pela primeira vez, neste trabalho, utilizei o modo espiritual de abordagem. O fiz por nele acreditar e pela necessidade que a própria fenomenologia existencial nomeia. Essa posição, impõe a adução racional de motivos lastreadores.

Num dado momento histórico, o culto voltado à imagem dos deuses, transferiu-se para o culto da beleza das obras humanas. O ponto de culminância desta metamorfose, certamente é o momento renascentista, o último elo de ligação da beleza divina (teocentrismo) com a beleza humana (antropocentrismo). Foi a ideia da beleza natural a partir de uma determinada compreensão do real.

O ser humano passa a ser critério, padrão de verdade, de bem e de beleza. Ele conquista a autonomia pela razão. O mundo deixa de ser “vale de lágrimas”, para tornar-se lugar do ser humano, o senhor da natureza. O mundo deixa de ser lugar de mera passagem, para ser o lar do homem, e o mundo se humaniza, o ser humano reconhece que depende apenas de si, e o trabalho passa a ser algo positivo e não atributo da escravidão. O homem conquista a autonomia, mas não deixa de ser seduzido pela beleza, pelo objeto estético, pelo caráter contemplativo, que vai

habitar essa conaturalidade existencial entre o fenômeno artístico e o fenômeno religioso.

Não é intenção desta, teorificar o dito anterior, apenas refleti-lo para entender o certo, o justo, o axioma de que o objeto estético, no vulgo ou no intelecto, possui para quem o contempla, uma inesgotabilidade, uma presença palpável e fugidia, que penetra o ato da contemplação. Cada objeto refém da estética é uno, é singular na essência dele possuída e que só nele pode ser captada, e é múltiplo nos efeitos da sensibilidade abstrata.

Suspendendo a vigência de tais conceitos estéticos cotidianos, nos quais se estampa uma outra experiência da realidade que não a nossa, teremos que, defrontando-nos com as manifestações artísticas que presenciamos, aceitar a contingência de buscar nelas mesmas as categorias estéticas que reclamam; tão profunda e radicais foram às transformações causadas pela revolução industrial que não modificou apenas o estado das relações sociais, afetando, igualmente, a nossa experiência e o nosso senso da realidade. Novos projetos humanos, e com eles uma diferente concepção do ser, vieram à tona por intermédio da atividade artística. O caráter problemático que essa atividade assume faz parte da situação atual do homem e de suas contingências.

A essa essência a ser procurada, Walter Benjamin, chamou “aura”, perdida na flora da fotografia, do cinema e da televisão, das artes engajadas, obras reproduzidas, divulgadas e vulgarizadas, para satisfazer às necessidades da cultura de massa. A cultura de massa é espetacular no objetivo mundano, se assenta no espetáculo, requer o interessante, pressuposto na intenção prévia do interesse individual, e aos poucos, corrompe a natureza da cultura e forja o belo, induz uma ontologia, mesmo se considerada uma ciência, embora a respeito nada se afirme, ao que nomeiei “Prostituição da Estética”.

3.1. AXIOLOGIA DA ESTÉTICA

Estabelecer conceituação de gosto, emerge necessariamente a filosofia de valores, onde o sentido da vida humana reside, precisamente, no vivenciar do estabelecimento consciente e inconsciente de permanente valorização. Se esta é um dos sentidos da vida, esta depende daquela para alcançar a sua objetivação, e por dedução também a plena realização do sentido da nossa existência dependerá

da qualidade de concepção que fizermos de nossos valores, na idealização de nossas realidades concretas.

Na Filosofia Moderna, foi Kant quem deu a maior contribuição inicial para a filosofia dos valores; opondo-se a Aristóteles, desloca a ideia de valor dos Cosmos para o domínio pessoal da consciência, convicto de que a realidade se move, em última análise, em torno dos valores de nossa consciência moral, e de que o “ser”, na sua íntima essência, e o “bem”, afinal, coincidem.

Lotze é o verdadeiro pai da moderna filosofia dos valores, introduzindo os conceitos de “valor” e de “valer”, distinguindo rigorosamente entre *valor* e *ser*, contrapondo o mundo dos valores ao mundo do ser. Assim como apreendemos o ser por meio da inteligência, apreendemos o valor por meio de uma particular forma de sentir espiritual. Neste sentimento dos valores das coisas e das suas relações, a nossa razão possui o segredo de uma revelação tão eficaz como o é nos princípios fundamentais do entendimento.

Lotze está convencido de que “ser” e “valor” não podem deixar de ter algures uma raiz comum, e de que no âmago da realidade: ‘a essência das coisas não consiste no pensamento; a essa o pensamento do homem não consegue apreendê-la; só o espírito na sua totalidade, só esse, conseguirá talvez apreender, por meio de outras formas da sua atividade e impressionabilidade, o sentido essencial de todo ser e de todo realizar’ (HESSEN, 1980, p. 27).

Mais claramente que Lotze, reconhece Brentano a natureza do valor como de um *phaenomenon sui generis*. Das três classes fundamentais de fenômenos psíquicos; representações, juízos e sentimentos, apenas os últimos interessam para o problema dos valores. Segundo ele, é nos atos de amar e odiar, do gostar e não gostar que estes se nos tornam perceptíveis.

A corrente fenomenológica da Axiologia, se faz representar por Max Scheler, e representa uma tentativa para aplicar ao domínio dos valores, o método de Husserl, onde os valores deixam-se determinar, em oposição tanto ao psicologismo como ao logismo, como verdadeiras qualidades objetivas das coisas, e apreendem-se mediante atos de um “sentir intencional”. N. Hartmann na sua *Ethik*, em 1926, transformou o objetivismo de Scheler, numa ontologia dos mesmos: os valores passam a ser considerados e definidos como entes-em-si, um ser em si mesmo, embora de caráter ideal, é lhes atribuído, completando-se assim a doutrina que se opõe a todo o relativismo axiológico.

Na busca de situar este fenômeno no âmbito da Filosofia, encontramos duas regiões. A primeira é situada no *psicologismo axiológico*, região de *Psyché*, ou alma humana, onde o ser dos valores resume-se no seu “serem experimentados”, vividos no seu próprio processo de vivência; doutrina hoje abandonada e definitivamente superada. Uma segunda região é indicada no próprio Cosmos, isto é, o valioso das coisas coincide, com o ser essencial delas. É o retorno da Escolástica à teoria de Aristóteles, e funda-se na insuficiência da distinção entre a ordem do “ser” e a dos “valores”, numa fatal incapacidade para ver no valor um *phaenomenon sui generis*. E, como neste caso o ser valioso não se distingue do ser natural, daí o podemos convocar a esta orientação da cosmologia; os valores, num certo sentido metafísico, são assimilados à natureza (HESSEN, *op cit.*, p. 34).

O mundo interno e o mundo externo formam na sua interação a realidade, a ordem do ser real em contraponto à ordem ideal, que em oposição ao mundo das coisas que existem, constitui a esfera ou mundo das coisas que valem.

Esta esfera é a dos objetos *valentes*, contraposta à dos objetos *entes*. O neokantismo propõe uma terceira resposta; a naturalização dos valores, abarcando valores e validades numa coincidência uns com outros, numa logificação de valores.

N. Hartmann propõe uma quarta resposta, considerando o mundo dos valores num mundo apartado do ser, assentando-se sobre si mesmo. Os valores são “entes em si”, não na existência real, mas no sentido de um ser ideal objetivo, ontológico.

3.1.1. Fenomenologia dos valores

O conceito de valor, fenomenologicamente, não pode rigorosamente definir-se; pertence àqueles conceitos supremos, como os do ser, existência, os quais não permitem uma definição específica, apenas um pensamento, uma visão. De princípio “valor” pode significar três mostrações; a vivência do valor que estabelece nos domínios da consciência, a qualidade de valor da coisa, uma particularidade intrínseca do domínio do Naturalismo, uma realidade do objeto, ou a própria ideia de valor per si, um hipostasiar, uma coisificação na relatividade.

Quaisquer destas visões, unilaterais, são faces de um mesmo fenômeno, objeto de uma experiência vivida, que refletem valores éticos, estéticos, religiosos que eu chamo de factual vivido dentro da realidade. Há ainda a ideia do valor conceitual de valores geneticamente situados no humano, como o bem e o mal, o

belo e o feio, o sagrado, o amor, a caridade, gênero inquantificável e inqualificável em vivências de uma mesma espécie.

Analisar valor fenomenologicamente é estar permanentemente atrás ou ao seu lado, mas jamais em sua frente, é rejeitar estímulos apriorísticos que além de prévio condicionamento, provocam a cooptação do resultado em expectativa.

Fenômeno é tudo que nos é dado à percepção. A teoria da arte parte do fenômeno “arte”, ambos permeiam o âmbito da teoria dos valores que parte do fenômeno “valor”, que habita nossa consciência dos valores, não na sua vivência, porque esta representa o lado passivo, inerte da avaliação, mas na “vida dos valores vividos”, do valioso.

Habitamos a vivência, e desta somos arrancados a um estado psíquico, que interiormente nos enriquece, nos enche de emoção, e lhe atribuímos um valor que está em nós, estabelecendo um juízo de valor, que não estava no momento anterior no objeto.

Valorar é viver, e viver é estar permanentemente emitindo juízos de valores, sob os quais colocamos nossas opções. Como pregava Santo Agostinho, a vontade é o centro de gravidade da natureza humana, e o querer é escravo do juízo de valor. Terá valor tudo aquilo que for apropriado a satisfazer determinadas necessidades humanas, quer sejam materiais, éticas, estéticas e religiosas, no âmbito de *efeito psíquico*, mas ainda não no âmbito da sua essência e da sua existência.

O juízo de existência e de essência impregna “o existir” do objeto.

Há o “ser” (Sosein) que é a essência, designado em Heidegger como a fonte espiritual fundamental de todas as coisas, o que esclarece e ilumina de maneira enigmática; e há a existência (dasein), a realidade não essencial, o ente particular pelo qual o “ser”, tem o poder de “estar aí como está” de qualquer coisa, diante de nós, como ela nos foi dada.

Ser, essência, é o lado lógico do objeto; é aquilo que faz com que o objeto considerado seja precisamente esse objeto e não outro. É o conjunto das determinações lógicas do objeto como tal e por meio destas é este objeto abstraído, de todos os outros objetos possíveis, e tornado aquilo que é.

Existência, é o lado alógico do objeto. Diz-nos que aquele ser nos está sendo dado na ordem das coisas, na realidade, na forma como o apreendemos. Não coexiste no mesmo momento do ser. A existência vem de certo modo acrescentar-se ao ser como fator inteiramente novo, conferindo a este ser (ideal) aquilo que se

chama realidade. Os entes, são as diversas realidades particulares, significa o ser concreto, o existente.

Os juízos que se dirigem para este *aspecto do ser*, que “intendem” para ele, chamam-se juízos de existência ou existenciais. Os que intendem para o *ser ideal*, essencial, lado lógico do objeto, chamam-se *juízos da essência*. Ambos tem em comum o referiam-se de qualquer maneira ao ser dos objetos (HESEN, *op cit.*, p. 43).

Paralelamente a esses dois conceitos, podemos distinguir uma terceira visão de julgamento, o juízo de valor, que deslinda o seu “serem valiosos”. É de ressaltar que estas distinções fazem parte da “Filosofia de Valores” contemporânea, numa nítida separação entre *realidade* e *valor*, ciências do ser e ciências dos valores, esta de visão valorativa, que só foca o objeto no aspecto da referência destes aos valores, se estes são positivos ou negativos.

Segundo Hessen, as ciências dos valores tomam posição “o valorar”, e cita por exemplo à Ética e a Estética. O que, evidentemente, discorda de minha proposta neste trabalho, cujo objetivo é exatamente dela fugir, na contemplação estética, que não seria tão somente do objeto, mas se estende ao próprio “ser” das coisas em si, numa visão cósmica.

Nas ciências dos valores, suas normas são o gabarito de suas mensurações do concreto humano, definindo uma hierarquia valorativa, dentro de uma visão diametralmente oposta às ciências dos seres.

Talvez, no conceito que proponho, haja um retorno às primeiras delimitações filosóficas numa análise primeira, e esclareço, não que eu miscua as três possibilidades numa única visão, mas que não consigo me ater na terceira, deslindada no mundano, sem que considere ao mesmo tempo as duas primeiras, situando-as no plano espiritual, e na congruência entre juízos de valor e juízos de realidade. Mas, o confronto desses dois juízos pode formar uma ideia clarividente da distinção fundamental entre “valor” e “ser”.

Concluir por um juízo de valor, implica em referenciar um sujeito da apreciação. Valor é sempre valor para alguém, há a necessidade dessa relação para ser. O valor não é em si, mas é algo existente para alguém, sem necessariamente reduzi-lo ao mero subjetivismo, do sujeito valorizante, é sim, para um sujeito em geral, do gênero humano.

Se nos abraçarmos aos valores espirituais, poderemos nos alongar. O sujeito ao qual estes se acham referidos no nosso pensamento, não o espírito do homem, mas simplesmente o “espírito”.

Para as ideias de valor, no âmbito até agora discutido aplicam-se a três categorias principais de objetos: os *sensíveis*, que são os objetos *empíricos*, os *suprassensíveis* que são os metafísicos, e os *não sensíveis* que são os *ideais*.

Esta terceira categorização merece uma descritibilidade à luz de seu entendimento. Suas principais características são: a sua *irrealidade*, têm ser, mas não tem existência; a sua *intemporalidade*, estão para além do devir e da extinção temporais; e a sua *objetividade*, representam uma ordem objetiva de seres. O mundo particular destes objetos ideais está, como citado, referido sempre a um sujeito, isto é, existe pelo espírito e para o espírito. A este mundo pertencem os valores, tais como a justiça, veracidade, beleza, sublimidade, essenciais ou estruturas ideais de ser. Os valores pertencem pois a classe dos objetos não sensíveis (HESSEN, *op. cit.*, p. 51).

Resumindo, valor é sempre valor para alguém, e a referência a um sujeito é da essência do valor. O caráter valioso só surge nele quando ele entra em relação com uma consciência valoradora. E, ainda **reputar como falsas**, duas outras concepções, a primeira, só é valor aquilo que pode despertar em nós uma sensação de prazer, onde não há unanimidade entre prazer e agradável, e a segunda rejeição se aplica na fórmula valor igual a desejável ou suscetível de ser desejado.

3.1.2. Valor e dever-ser

A filosofia dos valores de base fenomenológica é a corrente moderna que mais tem se esforçado por obter uma aclaração da relação entre “valor” e “dever-ser”, corrente que repudiou a ideia de um dever-ser abstrato, representado pela filosofia neokantiana.

Segundo esta filosofia, não é o dever-ser que nos dá o fundamento de valor; é o valor que nos dá o fundamento do dever-ser. Segundo Max Scheler, o primeiro princípio pois, que deve ser formulado acerca destas relações entre *valor* e *dever-ser* é que todo o dever-ser se funda num valor (HESSEN, *op. cit.*, p. 84).

Para N. Hartmann, o momento da obrigatoriedade, do “dever-ser”, pertence já à essência do valor; está já contido no seu *modo de ser ideal*, no seu *modus*

essendi. Este dever-ser não é, contudo, um *dever-fazer algo* dirigido a uma vontade, ao querer dum sujeito. Trata-se apenas dum *dever-ser puro e ideal*. Do fato de alguma coisa ser em si mesma valiosa não resulta que alguém a deva realizar; resulta apenas que essa coisa “deve ser”. Neste sentido para Hartmann, valor e dever-ser ideal confundem-se e não podem separar-se um do outro, não querendo isto dizer que sejam idênticos.

Dever-ser significa entender para, ou sobre, alguma coisa, a qual significa o valor para a qual ou sobre a qual, se dirige o dever-ser, isto é, para que ele tende, ou que ele *intende*. O alvo ou a meta a atingir condicionam a direção, e esta condiciona, por seu lado, o particular modo de ser do alvo ou da meta a atingir. Valor e dever-ser ideal acham-se numa estreita coordenação entre si, numa relação de interdependência.

O dever-ser ideal é o *modus essendi* do valor, a sua característica maneira de ser, que jamais se poderá resolver ou dissolver na estrutura da matéria. O valor, por outro lado, dá-nos o conteúdo do dever-ser; é a estrutura categorial, cujo *modus essendi* é o dever-ser ideal.

Mas, deste dever-ser ideal é preciso distinguir o dever-ser atual. Este principia onde o primeiro vem a achar-se em contradição com a realidade. Diz Hartmann: “o dever-ser atual não é ainda, certamente, um dever fazer alguma coisa, nem acarreta consigo ainda, necessariamente, um tal *dever fazer algo*; pois nem tudo aquilo que ainda *não é* e *deve ser* se impõe necessariamente como objeto dum querer ou dum esforço do homem” (in HESSEN, *op. cit.*, p. 86).

O dever-ser ideal do valor é apenas um *momento* contido no seu dever-ser atual, enquanto que o outro momento essencial, também nele contido, é o da antinomia.

O *dever-ser* atual pressupõe o *não-ser* do dever-ser ideal, o qual não reside na esfera dos objetos ideais, tem nela o seu ponto de partida, mas alarga-se através da esfera dos objetos reais, penetrando na realidade, e é na medida em que, dentro desta, encontra o sujeito do conhecimento e do querer, a consciência cognoscente e a vontade, que ele se transforma, realmente, num *dever-fazer* alguma coisa. O sujeito apreende então este dever-ser atual na forma dum *dever-fazer* que diretamente se lhe dirige (HESSEN, *loc. cit.*).

Hartmann distingue assim um triplo dever-ser: um ideal, um atual e um dever-fazer algo determinado, onde o primeiro é o fundamental, aquele que pertence à própria essência do valor.

Outra é a posição de Max Scheler, que distingue um *dever-ser ideal* dum *dever-ser* normativo: “O dever-ser funda-se sempre num valor que já é por nós contemplado (realidade vivida) no aspecto da sua relação com um possível ser real” (HESSEN, *loc. cit.*). É neste sentido, e só neste que podemos falar dum dever-ser ideal. Mas a este contrapõe-se ainda aquele outro dever-ser, que é o por nós contemplado dentro desta outra relação; a que se estabelece entre ele, no seu conteúdo e um certo querer que se propõe realizar este conteúdo (dever-ser de obrigação). O primeiro destes dois deveres-seres é o que aparece formulado, por exemplo, nesta proposição: “o mal não deve existir”, o segundo nesta outra: “não dever praticar o mal”. Isto é, um dever-ser ideal transforma-se num dever *normativo*, desde que o seu conteúdo passa a ser concebido, *vivido*, por uma consciência apostada na sua possível realização ou a esta inclinada já por qualquer impulso profundo.

Scheler é, portanto, de opinião que o dever-ser ideal pertence à essência dos valores, quando contemplados estes no aspecto da sua relação com uma possível realidade. O dever-ser ideal “tem essencialmente o seu fundamento na relação entre o valor e a realidade”, o que equivale ainda a dizer que, enquanto contemplados só em si mesmos, os valores não contém ainda o “momento” do dever ou obrigação. “Os valores são-nos assim dados como *indiferentes*, em princípio, a existirem ou não existirem. Pelo contrário, todo o dever-ser se acha referido desde logo à esfera da existência ou não existência dos valores”.

Enquanto Hartmann é da opinião de que ao valor pertence já, por natureza, um certo momento de dever-ser; Scheler sustenta opinião contrária, com a qual compactuo, de que a ideia de valor não envolve ainda nenhum momento dessa índole.

3.1.3. O valor estético

A ontologia dos valores condiciona e determina a gnosiologia acerca deles. Aquilo que pensamos da essência do nosso conhecimento em matéria de valores

não pode deixar de depender estreitamente daquilo que pensamos acerca da sua essência ôntica ou da sua ontologia.

Essa gnosiologia, hoje, se assenta basicamente em duas concepções: o *intelectualismo* e o *emocionalismo*. Esta segunda é precisamente o ponto de vista da moderna investigação axiológica de base fenomenológica, fundada por Max Scheler. Assim como apreendemos a sensação da cor no ato da visão, diz ele, do mesmo modo apreendemos os valores no ato do nosso sentimento deles. Os valores são qualidades que se nos tornam presentes diretamente no *sentir intencional*. Scheler repele assim, toda interpretação intelectualista na captação dos valores: “seja como for, é hoje ponto ausente que os valores são objeto de apreensão mediante uma vivência particular” (HESSEN, *op. cit.*, p. 130).

Se o homem não fosse mais que intelecto, seria destituído de toda a consciência dos valores. O órgão para a apreensão dos valores é não o entendimento, mas o sentimento. No sentir é que temos a vivência direta deles. Scheler procura mostrar que existe um sentir orientado para o seu objeto, e que tal sentimento é totalmente diferente dos nossos estados afetivos puramente subjetivos, é um sentir intencional originário, é um conviver entre razão e sensibilidade.

3.1.4. Valores espirituais

Nenhuma noção nos é mais familiar que a energia espiritual. E nenhuma, todavia, continua a ser para nós cientificamente mais obscura. Em parte alguma se revelam mais cruamente as dificuldades em que ainda nos encontramos em reunir numa mesma perspectiva espírito e matéria, e também em parte alguma se manifesta de maneira mais tangível a urgência de lançar uma ponte entre as duas margens, física e moral, da nossa existência, se quisermos que se animem mutuamente as duas faces espiritual e material da nossa atividade. A primeira ideia que nos vem do espírito é representar-nos a “alma” como um foco de transmutação para onde, por todas as avenidas da natureza, o poder dos corpos convergiria, a fim de se interiorizar e se sublimar em *beleza* e em *verdade* (CHARDIN, 1970, p. 44).

Não há como se negar à relação de intimidade entre valores e os homens. O objetivo, agora, é analisar em que consiste esta relação, o que cada um acrescenta no vivido do outro.

Não há hoje como sustentar o marxismo radical, uma das ideias de que só há matéria e de que o homem é apenas natureza. O espírito é uma realidade de consenso na filosofia contemporânea, e as contradições se afirmam apenas, no seu *modo de ser*, ou seja, na sua essência metafísica e fenomenológica.

Huxley declarou com grande honestidade que o materialismo não podia explicar a consciência e, forçado pela sua própria lógica, admitia a consciência como um *epifenômeno*, uma inútil adição ao cérebro e aos nervos, como a luz no fogo. Leibnitz propôs a reconciliação em sua tese da “harmonia preestabelecida”, espírito e corpo são paralelos, mas independentes, correm lado a lado, sem que se toquem ou se influenciam.

Porque o espírito não é matéria, nem matéria é espírito; o que há é o espírito-matéria. Espírito não é entidade distinta dentro da matéria, do mesmo modo que a vida não é coisa que more num corpo. Espírito é o nome abstrato que damos às operações da substância viva quando uma substância pensa, assim como “vista” é o nome que damos à operação da substância que vê.

Há interação de corpo e espírito, não no sentido de duas entidades distintas que se interinfluenciam, mas no sentido de que o órgão e sua função no corpo (nervo-pensamento) influenciam outros órgãos e funções do corpo, sendo também por eles influenciados; uma parte mais complexa da substância viva, unifica e dirige através da ação integrativa do sistema nervoso, o resto do organismo.

Se falamos de pensamento como função do corpo, há que se entender que o corpo não é aceito como “matéria”, e sim como vida; ainda nas mais simples células a vitalidade é central e a forma material. A vida não é função da forma; a forma é que é produto da vida (DURANT, 1956, p. 68).

M. Scheler escreveu: “Espírito e vida acham-se mutuamente referidos e coordenados um em face do outro, e é erro grave pretender vê-los numa relação recíproca de hostilidade” (HESSEN, *op. cit.*, p. 194), e segundo Klages, “na pessoa humana distinguem-se duas esferas essenciais: por um lado, a pessoa toma parte na vida, é ser vivo; por outro, é suporte duma potência, essencialmente distinta da vida, que se chama espírito” (HESSEN, *op. cit.*, p. 189).

3.1.5. Valores culturais

Toda a cultura é ato e criação do homem, é obra, é produção dos homens, sem ser uma obra puramente exterior e acidental.

A cultura acha-se profundamente radicada no que há de mais íntimo no ser humano e tem por isso a mais alta significação para a compreensão desse ser, sua formação e desenvolvimento. Podendo afirmar-se que o homem só consegue desenvolver-se concretamente e espiritualmente por meio da cultura e no seio dela, e sem a qual a passagem do espírito do estado de potência (Nietzsche) ao de ato concreto não seria possível.

Nesse contexto há que se considerar, evidentemente, a diversidade cultural e pluralidade de indivíduos. Isto é, todo o conjunto dos saberes, fazeres, regras, normas, proibições, estratégias, crenças, ideias, *valores*, mitos, que se transmite de geração para geração, reproduzindo-se em cada indivíduo, controlando a existência da sociedade e mantendo a complexidade psicológica e social. Suas técnicas migram de uma cultura para outra.

Vendo apenas a diversidade das culturas, se minimiza a unidade humana. Vendo apenas a unidade humana, há uma tendência a considerar a diversidade cultural como secundária.

A cultura é a manutenção de uma identidade própria, e sua diversidade na unidade constitui um dos mais preciosos tesouros.

As culturas são aparentemente fechadas em si mesmas para salvaguardar sua identidade singular. Mas na realidade são também abertas; integram nelas não só saberes e técnicas, mas também “valores”; seus costumes, artes, alimentos e assimilações de uma cultura a outra se auto enriquecendo. Portanto, só conhecemos os homens quando conhecemos os critérios de valoração a que eles obedecem, e destes concluímos o seu caráter e o seu comportamento face às situações da vida. E, como todo processo de avaliação é levado consciente ou inconscientemente pelo ato da comparação, para podermos apreciar as valorações dos outros, é preciso possuímos, antes, um conhecimento profundo e largo, dos nossos próprios valores e da sua escala cultural.

O pleno desenvolvimento das forças espirituais do homem só se atinge pela aceitação de seus valores, e na medida em que estes são apreendidos e realizados, é que enriquecem o seu *ser* espiritual. Se a cultura deve servir para o

aperfeiçoamento do homem, é evidente que ela também não será senão atuação e realização dos valores. É este o seu sentido e a sua essência. Se a contemplarmos no seu processo histórico de evolução, ela aparecer-nos-á nada menos que como um grandioso e ininterrupto esforço para realizar valores. Por outro lado, se a contemplarmos como fato já produzido pelo esforço dessas atividades, isto é, a concreticidade de uma realidade construída, ainda será um conjunto de valores associativos e históricos.

Para Hessen (*op. cit.*, p. 247), os valores espirituais são os que constituem a cultura no seu sentido superior. Os outros valores, não espirituais, especialmente os utilitários, constituem o subsolo a que se nomina civilização, ao qual RICOEUR in “História e Verdade”, p. (278) denominou, o homem de *ser artificial*, um ser que cria suas relações com a natureza por meio de um instrumental científico, onde o homem é uma espécie de artífice universal. É a perda do homem *in natura*, é o distanciamento da “vida do mundo vivido”.

Neste ponto, é interessante observar a visão invertida de Marx, quando este sugere nos MEF (Manuscritos Econômicos e Filosóficos, EAGLETON, *op. cit.*, p. 147), um repensar a história e a sociedade, e ter como ponto de partida o corpo humano. Marx assume que o mundo é o corpo do ser humano e que, tendo seu corpo projetado num mundo construído, eles mesmos se descorporificam e se espiritualizam.

Todo ato cultural consiste na realização dum valor, que pode ser científico, ético, estético ou religioso, e que são obras humanas, portanto impregnadas de espiritualidade.

Nos processos de cultura, não atuam forças naturais, mas sim potências humanas, e entre elas as espirituais que são forças do espírito humano. Sua atuação não obedece a um *ter-de-ser* necessário, mas sim a um *dever-ser* idealizado de um sentido constitutivo da cultura, que embora se enquadra num processo espiritual, não está isenta de numerosos fatores irracionais.

A esta irracionalidade responde a fenomenologia, dizendo que o humano não pode ser engolfado, consumado pelo mundo que habita, nem por coisa alguma que ele pense, sinta ou produza. As ideias mudam, assim como as sensações, as emoções, as perspectivas, os interesses, as lembranças e as relações intra e inter-humanas. De geração para geração, de época histórica para época histórica, de cultura para cultura, de uma sociedade para outra vemos as coisas mudarem seu

significado e utilidade, enfim mudarem seu “ser” no mundo. Vistas como meras coisas, elas continuam presentes e referenciáveis em sua mesmidade tangível, mas seu significado, seus valores e o sentido que fazem em nossa existência se alteram.

Se as ideias mudam, as coisas também o fazem mudando a serventia que tinham para nós e mudando nosso interesse por elas, mudam nossos modos de nos referirmos a nós mesmos e uns aos outros, muda o nosso referencial cultural e por simbiose nosso referencial espiritual.

3.2. A CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA

Segundo Jean François Lyotard, nas artes há um papel exorbitante atribuído ao *discurso* em detrimento da *figura*. A arte, e em particular a arte contemporânea, não traduz, como pensa, por exemplo, a psicanálise, uma representação do desejo, mas é antes a sua expressão energética, nomeadamente quando questiona o primado do sujeito e do belo (KECHIKIAN, 1993, p. 47).

É raro que um artista tenha clara consciência do alcance filosófico de sua arte; um pintor pinta, transforma um abstrato pensar, num conteúdo concreto. Por mais profundo que seja o nível de realidade que sua sensibilidade estética atinja, ela não chega em geral a passar pela consciência reflexiva. Essa constatação, empírica, não chega a surpreender, pois a reflexão filosófica lida com conceitos e a arte com formas sensíveis e concretas.

O plano da representação simbólica, presente na obra de arte moderna, contemporânea, possibilita o rompimento com conclusões fechadas, com o signo unidirecional, num convite para uma nova descoberta em desrespeito às normas consagradas, mostrando sua natureza antipersuasiva.

A possibilidade de abertura do discurso, típico da arte de vanguarda, torna-a ambígua, não nos mostrando a realidade de modo unívoco, definitivo. As coisas que nos fala aparecem hoje, amanhã, depois e depois, sob diversas luzes, e cada vez que a vimos é como se fosse a primeira. Há um esforço para totalizá-las e é preciso nelas inferir com atos deducionais, que nos constroem na realidade sob o impulso de sua mensagem estética, sem que esta nos convide a vê-la de modo pré-determinado, possibilitando discursos os mais diversos, sem persuasão.

A crítica ao discurso conduz Lyotard, num primeiro momento, a distanciar-se da tradição fenomenológica, defendendo a tese de que a evidencia do ego

transcendental deve dar lugar a um dispositivo pulsional, a qual distribui a sua energia em várias constelações possíveis, entre as quais sobressaem as Artes, as ciências, as narrativas e a linguagem em geral. No entanto, numa condição pós-modernista, a pulsão estética não faz mais do que traduzir a incredulidade contemporânea em face do valor das ideologias que se apresentam como signatárias de uma nova ordem social, e o filósofo permeia o respeito crítico da sua incomensurabilidade, denunciando quaisquer projetos teleológicos de teleguiagem do humano.

O papel decisivo do sublime na arte contemporânea, sobrepondo-se radicalmente aos valores do belo e do realismo, traduz bem a situação atual, em que o fundamental se joga na apresentação do que é infinito e irrepresentável para o discurso totalizante. Nesta visão, Lyotard, recupera a fenomenologia da existência.

Conclui então Lyotard (ALLIEZ, 1996, p. 134), como kantiano, que só há reflexividade fundadora tomada num acesso à doação que manifesta, segundo as formas espaciais e temporais, a *receptividade*, a *afetividade*, a *possibilidade*, isto é, um *sentimento estético*, cuja modalidade de aparição e domínio de exercício não são mais finalizadas pela tarefa de determinação conceitual dos objetos, mas consagrado à *apresentação apresentante*, antes da clivagem sujeito-objeto, onde a comunicação trans-subjetiva do juízo de gosto, anterior em direito à constituição dos sujeitos individuais, dependeria de uma transitividade imediata (no sentido de Marleau Ponty), contradizendo toda tentativa de fundação “estética” da intersubjetividade.

A estética crítica, ao tempo que permeia a metafísica, reifica a via ontológica, num acesso dinâmico ao “ser” e ao “do ser”, identificando a presença do outro no mesmo; temática heideggeriana da doação e retração desse ser e de Paul Ricoeur em sua obra “**O Si Mesmo Como um Outro**”.

Se deste trabalho aproveitássemos apenas a evolução histórica da estética, e seu estudo no materialismo dialético, numa crítica existencial, reveladora apenas de pressupostos históricos da metafísica e da ontologia tradicional, estaríamos produzindo o que Heidegger classificou de “destruição filosófica”.

É o próprio Heidegger quem, após ter realizado em “**Ser e Tempo**”, a destruição da metafísica, mostrando que, através dela, herdamos uma interpretação histórica do ser, quem ensaia, em a “Origem da Obra de Arte”, Conferencia

pronunciada em 1936, uma destruição da Estética-Ciência, igualmente comprometida com a interpretação direta do belo.

Um dos ensaios mais promissores no sentido de uma investigação radical da obra de arte, que não abstrai o seu caráter problemático, e que é uma espécie de investigação das possibilidades da estética contemporânea, é a “**Estética de Max Bense**”. Segundo esse filósofo e pedagogo, a informação estética é precisamente a informação que se desvia da forma, transcendendo a informação semântica no que diz respeito ao novo, ao inusitado, ao improvável na ordenação dos signos.

A obra de Bense concebe um belo como categoria do ser estético que é a co-realidade. Coloca, desta forma, a obra e sua estética numa dimensão ontológica, mostra-a em primeiro lugar, como a possibilidade de ser e só depois como a qualidade estética. Trata-se de um passo realmente importante na atualização da estética, uma vez que, nessa obra, o autor vale-se das principais generalizações filosóficas dos últimos anos; a Fenomenologia de Husserl, a analítica existencial de Heidegger, a teoria dos signos de William Morris, a filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, para delinear investigações que abrangem panoramicamente os aspectos de maior relevo entre artes plásticas e literatura, as incidências da lógica com a estética e da filosofia da linguagem, na existencialidade comum entre obras e humanos (NUNES, *op. cit.*, p. 119).

Para G. F. Lyotard, o belo é apenas espaço e tempo sentidos. Ele requisita uma anamnese fenomenológica do visível na franca, na santa presença do “Eis-aí”, uma arte da presença. Aquém da oposição sujeito-objeto, ele torna possível uma anamnese ontológica do pensamento pela descoberta da alma como toque da presença dando a entender que a obra é um retoque. Alguma coisa que tenta reter e devolver o toque e que nunca consegue, porque o toque dá lugar e momento num outro espaço-tempo que não aquele da manutenção e restituição.

A presença da arte só reflete o sentimento de afinidade da alma e da forma. Nenhuma fronteira a ultrapassar entre um objeto e um sujeito na sua clausura respectiva, mas ultrapassagem instantânea. A paisagem não se expõe, ela se põe com o estado da alma (ALLIEZ, *loc. cit.*).

Será preciso pois reconsiderar a condenação da fenomenologia e a denúncia da presunção de seu discurso em quiasma, que acaba por desdobrar o visível em invisível, para manter a filosofia unitária colocando o ser no lugar do eu, voltando a filosofia do visível e do invisível na univisão.

3.3. O ESPIRITUAL NA ESTÉTICA

Que há uma felicidade no contemplar, no entender, no adentrar uma obra de arte, não há dúvidas, e sem ser necessário recorrer à teologia, a sensação de ser levado a uma transcendência ao adentrar uma catedral gótica, ou ao contatar a arte sacra também é justa, é a “VISIO BEATIFICA”, dimensão de contatar Deus através de uma realidade criada. Nessa tese coincidem Platão, Aristóteles, Agostinho e Tomás.

O ser humano não se basta em si, necessita da transcendência para superar as mazelas de sua realidade vivida. Necessita de ter no horizonte a paz, a salvação, a glória, que nada nem ninguém estão perdidos, que nas mãos de Deus, como diz Platão, estão o princípio, o meio e a finalidade de todas as coisas, e é dessa retroalimentação que se vivencia a arte.

Fiz a citação da “alma”, ao final do subcapítulo 3.1 e não há como dela não discorrer neste, abordando que estou, o espiritual do belo.

Na antiguidade, Aristóteles vê na alma a forma, enquanto os atomistas sustentam que a alma é composta de átomos, como qualquer objeto (RUSS, *op cit.*, p. 9). Na época moderna, Nietzsche reaproxima a alma e o corpo. Assim, toda uma reflexão assinala que o corpo não é, de maneira alguma desconectando do espírito.

A origem etimológica de alma é do latim “anima”, designando a sede do pensamento, mas também o do próprio sentimento e das paixões. Segundo R. Jolivet, o primeiro princípio imaterial da vida é o conjunto dos fenômenos psíquicos, sentido também utilizado pelos materialistas como sinônimo de consciência. Segundo Jaqueline Russ, no sentido filosófico, é o princípio da sensibilidade e do pensamento. Neste conceito, busco através da análise dos sentidos, uma aproximação e interpretação do real, a luz da orientação fenomenológica.

Não é intenção desta abrir tese sobre a existência da alma, principalmente no âmbito da teologia. No entanto para abordar o tema deste capítulo, não há como dela não retratar, e o faço a partir da sua definição como consciência reflexiva e retroativa, a partir de postulados já existentes.

Na Índia, no Egito e na Grécia Antiga, surgiu a Teosofia, doutrina que trata da origem e evolução do universo e da alma, assim como dos meios pelos quais se supunha que o homem entrava em relação com os espíritos superiores. Subexiste até os dias de hoje como a “Sociedade de Teosofia”.

Constatamos no ser humano duas categorias de fenômenos distintos, mas uniduais; fenômenos materiais, redutíveis à dinâmica e quantitativamente mensuráveis (peso, volume, inércia, etc.), e fenômenos qualitativos (pensamento, vontade, sentimento) irredutíveis à dinâmica. Nessa circunstância, fenômenos embora distintos, procedem de um princípio uno, no que devemos, admitir no homem a realidade de uma interpretação do corpo e de uma alma, de uma função de vida vegetativa fundida em uma função da vida sensível.

Certos filósofos materialistas quiseram reduzir a alma apenas a uma coleção de fenômenos. Mas, esta doutrina contradiz os fatos psicológicos mais certos. Estes fatos nos obrigam a admitir que a alma é uma substância, quer dizer, uma realidade permanente, fonte e suporte dos fenômenos da vida. Se eu posso, a qualquer instante, evocar meus atos de consciência passados e os reconhecer como meus, é certamente necessário que alguma coisa de permanente subsista em mim, senão, longe de me reconhecer nos meus estados passados, minha consciência de mim mesmo se esvaziaria à medida que estes fatos desaparecessem e eu não teria de mim mesmo mais do que uma consciência sucessiva, sempre limitada ao imediatamente presente. Desta forma colocada, a alma é uma substância.

A alma não é simplesmente una em número e una no tempo, quer dizer, idêntica a si mesma, ela é ainda una em sua essência, quer dizer, simples e indivisível, ao contrário das coisas materiais, que são compostas e divisíveis. É o que demonstra a análise das operações da alma (JOLIVET, *loc. cit*).

Nós temos das coisas materiais uma percepção indivisa (a sensação). Isto não se pode explicar senão pela simplicidade da alma. Se, de fato, a alma fosse composta de partes, cada uma destas perceberia ou todo o objeto ou uma parte apenas do objeto, e nós teríamos, então, no primeiro caso, tantas percepções totais quantas partes a alma tivesse, e, no segundo caso, tantas percepções parciais quantas partes tivesse a alma, mas jamais uma percepção una e indivisa do objeto.

A alma pode voltar-se sobre si mesma para conhecer-se nos seus atos. Ora, o que é composto não pode conhecer-se a si mesmo como um todo, porque as partes do composto ficam exteriores umas às outras. O supor que uma parte possa conhecer-se a si mesma, as outras permaneceriam estranhas a ela. Unicamente uma substância simples é capaz de se voltar sobre si mesma, quer dizer, conhecer-se por reflexão.

Chama-se espiritual todo ser que não depende da matéria nem na sua existência, nem nas suas operações. É necessário entender o sentido em que a alma humana é espiritual. A alma, por sua própria natureza é intrínseca ao corpo, no sentido de sua manifestação pela consciência em suas funções superiores de inteligência e de vontade, não obstante a declaração de Virchow, indigna de um cientista: “autopsiei numerosos cadáveres e jamais encontrei neles uma alma” (in KANDINSKY, 2000, p. 44).

A inteligência, pelas ideias, conhece imaterialmente as coisas corporais, e seu ato, que nada tem de material nem de quantitativo, não deve proceder de uma faculdade orgânica. A inteligência é, então, uma faculdade espiritual, e a alma de que procede não pode ser senão uma substância espiritual (JOLIVET, *loc. cit.*).

A vontade manifesta igualmente a espiritualidade da alma, ela tende ao bem imaterial e infinito, deseja os bens espirituais, persegue a ciência e a virtude. Ora, isto não se poderia dar se a vontade não fosse uma faculdade espiritual, pois nenhum ser deseja o que ultrapassa essencialmente a sua natureza e é para ele, portanto, incognoscível. Uma pedra não pode desejar pensar. Nós devemos, por isso, concluir que a alma, de que procede à vontade, é uma substância espiritual (Ibidem, p. 247).

Todavia, a alma na concepção exposta, não é um espírito puro; ela não é senão incompletamente espiritual. Porque, como já dissemos, certas de suas funções (vegetativas e sensitivas) dependem intrinsecamente dos órgãos corporais, e suas funções superiores (inteligência e vontade) deles dependem extrinsecamente (Ibidem, p. 122). Também é uma substância incompleta, destinada a ser unida a um corpo, e a formar com ele uma única e mesma substância composta que se chama, por esta razão, composto humano, sujeitado ao cotidiano, e neste âmbito, em todas as alturas, na lógica dos meios existe uma arte de acordo com a gradação das finalidades.

Todos os domínios espirituais de uma época, estão ligados por um mesmo conteúdo, que eles tentam exprimir seguindo uma forma adequada, e que em nossa época caracteriza-se pela luta contra o materialismo puro. A arte é espírito e o materialismo a sufoca.

Toda época espiritual apresenta seu conteúdo específico expresso sob uma forma exatamente correspondente a tal conteúdo, recebendo uma *fisionomia* própria, preñe de expressão e de força, que nada mais é que a soma das obras

completa dos artistas dessa mesma época (KANDINSKY, *op cit*, p. 277). A arte como expressão suprema da alma, espelhando a ideia dominante de uma época, representa sempre a face exterior da alma humana, do mistério do infinito que nela se agita. O segredo de uma grande arte consiste – saber realizar o milagre da revelação do mistério das coisas, em saber exprimir a luz dos sentidos, após íntimos e profunda comunhão com o mistério que palpita na alma do artista. Portanto, o futuro da arte está na expressão do imponderável, do artista sensitivo (UBALDI, 1999, p. 35).

A mudança fundamental de nossa concepção de mundo, transmutação profunda de que resulta a grande revolução formal das artes, reside na negação do materialismo puro. O resultado de tal mudança é o advento da ideia sintética, na qual espírito e matéria formam um processo único. Na arte, o espírito é a fonte, a matéria (forma) é a expressão, nesta gênese surge à estética das entranhas do pensamento humano. Não é a escolástica tampouco a análise pura que plasma os artistas, mas um tormento da alma, uma agitação de tempestades e visões.

O “belo interior” é aquele para o qual nos impele uma necessidade interior quando se renunciou às formas convencionais do belo. Os profanos chamam-na feiura. O homem é sempre atraído, e hoje mais do que nunca, pelas coisas exteriores, não reconhecendo de bom grado a necessidade interior. Essa recusa total das formas habituais do ‘belo’ leva a admitir como sagrados todos os procedimentos que permitem manifestar sua personalidade (KANDINSKY, *op. cit.*, p. 52).

Essa beleza interior leva à falsa sensação de se postar diante do abstracionismo, do subjetivismo, ao que Kandinsky citou o porquê de sua única e real concreticidade: “é a pintura tradicional que é abstrata, já que extrai (abstrai) o belo encarnado de maneira visível na natureza. A pintura não figurativa, esta sim, é concreta e não abstrata, visto que, cria um objeto e, por conseguinte, o belo não é, nela, abstraído da natureza. A pintura não figurativa é tão concreta e tão objetiva quanto o belo encarnado na natureza” (Ibidem, p. 277).

3.3.1. Alma, arte e fenomenologia

O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de todo o outro espaço existente. Assim a visão desdobra-se: há uma visão sobre a qual eu reflito, não a posso pensar senão como pensamento, inspeção do espírito, juízo, leitura de signos. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, dominada por um corpo seu, da qual só podemos ter ideia exercendo-a, e que introduz, entre o espaço e o pensamento, a ordem autônoma do composto de alma e corpo. O enigma da visão não foi eliminado; ele foi remetido do “pensamento de ser” para a visão em ato. Nós somos o composto da alma – corpo, é portanto necessário que haja nele um pensamento (PONTY, 2000, p. 45).

Na reflexão que a razão realizou sobre si mesma para ultrapassar a crise do *Nihilismo* contemporâneo, foi aberta uma via que conduziu Husserl ao *Lebenswelt*, reconstruindo uma filosofia da razão, onde esta agora, sabemos não ser nem o primeiro nem o último movimento da existência humana. Ela deriva de algo mais antigo, mais primitivo, tão elementar quanto rico, mais profundo e muito mais extenso.

Sob ou ao lado da razão, há a vida primitiva, indiferenciada, onde tudo está pré-contido, mas onde não se efetuou ainda a separação original entre o verdadeiro e o falso, o ser e o nada, o saber e a opinião, o racional e o não-racional; não houve ainda a contaminação pela realidade vivida (LADRIÈRE, 1979, p. 40).

Devemos, então, retornar a esta vida indiferenciada, tentando encontrar a base, em que nossa tradição se foi constituindo, mas não no sentido do irracionalismo, pois é precisamente um retorno aquém da oposição do racionalismo e do irracionalismo, é o retorno para aquilo que ainda não está diferenciado, é a possibilidade de antever uma primeira e longínqua forma de existência, pura, difícil de descrever e que deve a princípio ser revivida. É, talvez, esse mundo que se anuncia em primeiro lugar na linguagem não explicitada da pintura, da música, da poesia. Isto não significa a destruição da razão, mas o contributo para sua revisão interna.

Por outro lado, aquém e para além da razão, há a experiência espiritual, ainda não a experiência religiosa, onde esta só é possível a partir da experiência espiritual e não da experiência racional. A reflexão de Husserl nos mostra que a experiência da razão tem seus limites e não pode integrar tudo. Na existência humana há

rupturas e discontinuidades. Podemos evocar a experiência espiritual, tentando transformá-la em discurso, já que ela se situa para além do discurso. É movimento puro da presença ou da coexistência, no sentido de conascimento; é a descoberta de si com o presente na totalidade e a descoberta da totalidade como presente na intimidade de si, ou ainda, é a experiência da abertura para tal, da coincidência do ser finito e da realidade infinita, é pois o ultrapassar da finitude e da temporalidade e da experiência da derrelição, de uma vida sub “SPECIE ACTERNITATIS”, na confiança ilimitada nos outros, no mundo e no ser (Ibidem, p. 41).

A filosofia não pode descrever adequadamente a vida do espírito porque é em si mesma vida do *logos*. Mas deve sugerir-la, como seu limite máximo, da mesma forma não pode descrever a vida indiferenciada, mas deve evocá-la como seu limite máximo. O movimento concreto do discurso, lugar do *logos*, é a retomada da insistência numa palavra, que é a abertura para a experiência pura da presença. O destino da razão é pensar-se nesta dupla articulação, como retomada e como preparação, como assunção, como abertura, como vindo daquilo em que toda existência se enraíza e caminhando para aquilo em que a existência se consome (Ibidem, p. 42). É atender a Merleau Ponty, quando este escreve (Merleau Ponty, 1971, p. 226), “a definição do corpo humano é apropriar-se, em uma série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos, que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais”.

J. F. Lyotard se questiona, se não seria este pensamento por demais piedoso, por demais edificante, pensar a alma como a “matéria” que advém no advento de um sensível que não faz mundo, mas sim sentimento (ALLIEZ, *op cit.*, p. 136).

Lévinas (Ibidem, p. 137) lança da “cruz” como protótipo de uma mostraçã icônica do invisível enquanto invisível no visível; ícone de Deus, invisível por excelência, cuja revelação constitui o paradigma do ícone estético enquanto pintura, ou outro tipo de obra, o invisível se dá e se recebe, mas não se produz, como inversão da lógica idolátrica da imagem espetáculo que conduziu à crise do próprio visível, pelo modelo estritamente técnico de produção do visível segundo a ordem do previsto, isto é, a educação cartesiana nos lança no mundo da previsibilidade, após as mãos só podem vir os braços, lógica da visibilidade imediata.

A cruz é o protótipo eminente da ação salvífica de Deus, e o modelo de resposta do homem, numa visão de glorificação, dentro de uma alegorização espontânea. A patência da cruz, demonstra-o o ápice da contemplação que não é a

apatheia, mas o **ágape**. É o troféu da vitória sobre o mau. Luís Chardon (+1651), pôs à luz uma espécie de dinamismo transcendental da cruz, visualizando-a como inclinação necessária para passar realmente à vida divina (BROVETTO, 1983, p. 57).

A cruz é uma figura exemplar de uma situação fenomenológica em que a intencionalidade não se cumpre mais uma objetividade, é uma comunicação sem comunicação, tão somente numa semiótica que nos aparta do nosso carceral mundo de imagens reais, e nos lança ao império *fenomenológico do invisível* e a explorar seus supostos recursos contra o *nihilismo*. É o espelho no qual se revela o único, o transcendente, o absoluto no espírito humano perfeitamente purificado, o próprio “eu” despojado.

Lyotard, em seu manifesto de “la présence”, com o qual abre “que peindre?” (p. 23), busca o lado da matéria antes que da forma, uma matéria imaterial, uma presença não apresentável, um em-si sem si, esse interstício que não é a presença do ser, o que ainda resiste, o que deve resistir ao enfraquecimento da imaginação como *faculdade da forma*, captada por Kant com o nome de *sublime*. O sublime para Lyotard, significa o desastre das formas e o sacrifício da natureza, já citado anteriormente na conceituação do concreto de Kandinsky, que se nos situa entre sublime ou a crise do belo. Insiste Lyotard, o sublime é em verdade a analítica de um “estado de espírito”, incontestável de fato e que o juízo crítico deve levar em consideração, sob o excesso do conceito sobre a apresentação reduzida a representação da ideia.

É pois o fim da fenomenologia como ciência natural do aparecer nas formas da doação, à qual a estética transcendental tinha aberto a via da “teoria geral da sensibilidade através de Kant, onde as imagens sensíveis”, “enquanto as pensamos como objetos”. Segundo a unidade das categorias, chamam-se fenômenos (KANT, *Crítica da Razão Pura, Analítica Transcendental*, p. 223).

Kant contava com a possibilidade de uma fenomenologia “pura”, não objetiva, aparição sem aparência unificada na *estética do belo*, antes de ser tomada pela desqualificação da intuição sensível e pela falência da imaginação na *Analítica do Sublime*.

Neste ponto, impera que eu chame à fala a “EPOKHE”, termo grego que significa parada, interrupção, suspensão do juízo, estado de dúvida. Essa suspensão do juízo vem do estado de suspensão próprio ao juízo, que se encontra

na impossibilidade de afirmar ou negar em razão da força igual própria aos objetos de sua pesquisa.

A “Epokhe Fenomenológica” trata das suspensões das crenças ou juízos existenciais sobre o mundo, a que Husserl definiu: “este universal por fora de valor, esta inibição, este *por fora de jogo* de todas as atitudes que podemos tomar para com o mundo objetivo, e de início as atitudes que dizem respeito à existência, à aparência, à existência possível, hipotética, provável e outras, ou ainda, como se costuma dizer, este pôr entre parênteses o mundo objetivo” (ROSS, *op. cit.*, p. 85).

Se a imaginação é mesmo a faculdade do fenomenológico, é o desmantelamento da fenomenologia que se exerce pelo sentimento do esquecimento do ser, e o esquecimento deste esquecimento, em benefício do reconhecimento tecno-científico do espaço-tempo reduzido aos resultados do entendimento. Enfim, sob o nome de sublime se anunciaria o fundamento da pós-modernidade, como falta do fundamento estético. Haveria então uma dupla expressão da crise relativa às condições do espaço e do tempo: moderno, não restaria nada além das condições do espaço e do tempo, e pós-moderno, não nos resta mais sequer o espaço e o tempo. Não é preciso dizer que, aplicadas às obras de arte, com a questão da partilha entre belo e sublime, estas duas expressões não vão parar de se encavalar. A posição mais recente do Lyotard ‘esteta’, tende aliás a deixar de opor o belo e o sublime, ele reencontra assim, em princípio por vias diferentes da *epokhé fenomenológica* de toda determinidade que responda à anarquia presente na *selvageria* dos fenômenos, as conclusões de M. Richir, quanto à impossibilidade de distinguir de outra forma que não abstrata, do estrito ponto de vista fenomenológico, os casos do belo e do sublime. Lyotard chama a atenção sobre o fato essencial da pós-modernidade como a caducidade da divisão entre belo e sublime, incorporando um ao outro (ALLIEZ, *op. cit.*, p. 141, 142).

Segundo Husserl, há um estreito parentesco entre o “ver fenomenológico” e o “ver estético numa arte pura”, ambos exigem uma colocação fora do circuito de toda tomada de posição existencial.

O objetivo de Husserl em “The Crisis of European Sciences”, é precisamente o de resgatar o *mundo-da-vida* de sua perturbadora opacidade à razão, permitindo assim uma renovação da racionalidade ocidental. A filosofia não pode cumprir seu papel de ciência fundadora e universal se abandonar o mundo da vida ao seu anonimato; ela deve lembrar que o corpo, antes mesmo de chegar a pensar, é

sempre um organismo sensivelmente experimentador, no que lembra Marx, quando este solicita a releitura da estética, citando a percepção sensível como a base do conhecimento. O conhecimento científico de uma realidade objetiva é sempre fundado nesta pré-doação intuitiva das coisas ao corpo perceptivo, na forma física primordial de nosso ser-no-mundo, visão contestada há pouco por Lyotard.

O pensamento precisa assim dar uma volta sobre si mesmo e recuperar o *Lebenswelt*, de cujas sombrias profundezas ele brota, numa nova “ciência universal da subjetividade”. Husserl nos adverte para “considerar o mundo da vida que nos envolve, de modo concreto, em sua relatividade ignorada; considerar o mundo em que vivemos intuitivamente, com seus seres reais” (EAGLETON, *op. cit.*, p. 20).

Husserl fala, no sentido original do termo, como um esteta. O mundo-da-vida mostra uma estrutura geral, e esta estrutura, à qual tudo o que existe relativamente está ligado, não é, ela mesma, para sempre, de um modo igualmente acessível a todos. Na verdade, de modo claro, o mundo-da-vida desvela exatamente as mesmas estruturas que o pensamento científico pressupõe na sua construção de uma realidade objetiva. O projeto de formalizar o mundo-da-vida não é um projeto simples, e Husserl tem a franqueza de confessar que “se é logo tomado por dificuldades extraordinárias; todo *fundamento* atingido aponta para outros mais profundos, todo horizonte aberto acorda novos horizontes. Desde Baumgarten até a fenomenologia, é sempre a razão desviando-se, dobrando-se sobre si mesma, é um viés através da experiência da sensação, da experiência ingênua, para não sofrer o embaraço de chegar ao seu *telos* de mãos vazias, cheia de sabedoria, mas muda, surda e cega em relação ao que vale a pena (HUSSERL, in EAGLETON, p. 21).

Mas, não adianta procurar uma análise sistemática da arte pura, consciência da proposta deste trabalho, no fundador da fenomenologia. Desde 1930, Emmanuel Lèvinas pretendia mostrar que a determinação husserliana do ser, como objetividade, tinha operado toda tentativa para introduzir na constituição do ser as categorias que não provém da vida teórica.

A fenomenologia em estado de carência compensando, nas condições mais sobrenaturais possíveis, a perda do espaço-tempo pela revelação da essência fenomenológica da arte, reatualização dos dados transcendentais da visibilidade: “trazer à luz num puro ver”, que implica seu próprio desenraizamento da situação, urgindo a necessidade de uma “estética sem natureza sensível”, como se isto possível fosse.

Merleau Ponty retoma Husserl, quando explora a heterogeneidade do invisível ao visível como sua própria possibilidade. A visibilidade do visível que, por definição, não pode ser vista, será elevada à posição de princípio da “transcendência pura, sem máscara ôptica”; como esse invisível que está aí sem ser objeto. O princípio de Ponty, não considerar o invisível como um outro visível possível, ou um possível visível para um outro. Assim é colocado em questão a retração, ou o retorno, do transcendental na transcendência da arte, como visibilidade do invisível como tal, como a imagem visível do Deus invisível, representando pelo símbolo da cruz (ALLIEZ, *loc. cit.*).

O mundo visível sempre se põe a obstar o pensamento primeiro. É necessário que se integre este mundo visível e o mundo dos projetos dinâmicos como parte do mesmo Ser. Este obstar do qual não nos apercebemos, e um apartar da visão como uma operação do pensamento que fornece uma representação do mundo com sua imanência e sua idealidade. O “pulo do gato” seria, talvez, que o corpo fosse vidente e visível, mirasse as coisas do derredor, mas também o olhar-se a si, como num espelho que nos deixasse ver nossa alma por um poder de vidente, compreendendo-se no meio das texturas do mundo.

A arte deve dar existência visível ao que a visão mundana se crê, crê invisível. “... o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar nelas a sua vidência...” (MALEBRANCHE, in PONTI, *op. cit.*, p. 27).

É por isso que vários pintores diziam que as coisas os olhavam: “... numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava para ela. Senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... Eu estava pelo universo, e não querer trespassá-lo.” (MARCHAND, in PONTY, *loc cit.*).

3.4. O TEMPO E O ESPAÇO NA ARTE

A fonte imediata da obra de arte encontra-se na capacidade humana de pensar, e não um mero atributo do animal humano, como sentimentos, desejos e necessidades, aos quais estão ligados e que muitas vezes constituem seu conteúdo. Desta capacidade humana, voltada para o mundo, há a transcendência e transferência de algo coisificado que estava aprisionado no ser. As obras de arte são frutos do pensamento que per si não é capaz de produzir coisas tangíveis, é necessário a intervenção mecânica do aparelho homem para concretização das

coisas, que a partir de sua existência vai internalizar a memória viva da sua existência, que determinará a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade. A esta memória adere-se o desejo de imperecibilidade (ARENDDT, 2001, p. 183).

A vida da obra de arte não decorre da existência autônoma da obra em si, mas da sua existência na recíproca interação da obra com a humanidade. Esta interação se dá na saturação de realidade e de verdade em que se constitui a obra, que traz no seu âmbito a própria vida da humanidade como sujeito produtor e senciante, uma estrutura subjetivo-objetiva.

Pode-se compreender a vida da obra como um modo de existência de uma estrutura parcial, que se integra na estrutura significativa total, isto é na realidade vivida do humano.

A obra que sobrevive ao tempo e às condições em que surgiu possui um valor supratemporal, uma existência acima do tempo. Existir significa ser no tempo, não num movimento eterno e contínuo, mas na pura capacidade de temporizar sua existência com o atividade manifesta num tempo particularmente seu, da obra, a qual não tem, nem pode ter sua grandeza medida no seu nascimento, mas num contínuo reavivar-se ou escandir-se no seu tempo, que será o tempo da sua morte (KOSIK, *op. cit.*, p. 144).

A temporalidade é, então, um constituinte da obra, mas que nela é um dos existires mais oculto. Portanto, ao contemplarmos um estético, é sempre dentro de um instantâneo, congelado do processo temporal que perfaz a natureza irrestrita da verdade da obra.

Nas nossas relações com a obra, cortamos fatias de tempo, arrancando os objetos da sua temporalidade onde se encontra a sua essência, e assim, os figuramos em imagens sincrônicas particularizadas. O mesmo se aplica para o espaço, onde a obra nos aparece a não ser sobre o fundo de algum mundo, um leque de possibilidades, obscuramente percebido de funções e localizações interligadas. Nesta rede de perspectivas e possibilidade de relação, que se constrói a matriz estética, da qual a obra se torna inteligível e identificável.

Um “mundo” se reduz no fato de que nunca poderia haver simplesmente uma imagem, qualquer pedaço da realidade, para ser compreensível, deve já ser apreendido numa rede vasta e expansiva de elementos, à qual ele alude vagamente, ou seja, é sempre visto contra um horizonte que não é nunca inteiramente fixável por

nosso olhar. Um mundo não é um tipo de objeto espacial como as coisas que ele contém. Ele é totalizado e retotalizado continuamente pela prática humana; por isso para fenomenologia é estranho falar de *mundo externo*, como se fosse possível existir um mundo primeiramente sem os corpos humanos que o organizam e lhe dão sustentação. Mas este conceito de sustentar que visualiza a obra no particular, é em si, sempre evasivo, indeterminando-se na medida do aparecer primeiro. Ao apreciar a obra, mais do que o que temos diretamente sobre nossos olhos, nos diz o que vemos de soslaio, nunca podendo ser apreendida na sua totalidade, fugidia da visão imediata, sugerindo uma infinidade de conexões possíveis para além de qualquer horizonte real.

Podemos ver uma obra porque ela está em nossa presença, mas o que não podemos ver em geral, é o que torna possível, em primeiro lugar, essa presença.

Os objetos vistos e tocados têm uma espécie de acessibilidade implícita, que, pelo fato de não ser uma propriedade material, como a cor ou o volume, pode não ser percebida, mas se assim fosse, ficaríamos sem entender o como as coisas chegam ao nosso conhecimento, aquilo que os faz tão radicalmente encontráveis, inteligíveis ao menos potencialmente.

Temos tudo numa obra, só não vemos o fato de que ela simplesmente poderia não existir. Como Leibniz colocou, numa formulação famosa: “por que existir algo e não simplesmente o nada?” (*In EAGLETON, op. cit, p. 211*). Em certos momentos de tédio, de aflição, nós permeamos a existência do nada, e se o nada é uma possibilidade de existência, por que ignorar esta na presença contingente da obra? Não seriam as coisas que realmente têm que existir, cujo ser é de alguma maneira necessário, diferentes dos pedaços e fragmentos casuais e substituíveis que vemos à nossa volta? Estas seriam implicações daquilo que Martin Heidegger chama de “ser” (*in EAGLETON, loc cit*).

Em “A origem da Obra de Arte”, Heidegger cita: “Na proximidade da obra, abruptamente, fomos respectivamente alhures, num lugar outro do que aquele em que costumamos estar habitualmente” (*in ROSENFELD, op. cit, p. 24*).

Em “O Ser e o Tempo”, Heidegger negará que o ser é temporal, apesar de Ser e Tempo se *co-pertencerem e determinarem-se* um ao outro, e em “O Caminho do Campo”, ele vai além da noção metafísica de horizonte espacial, para a ideia de *região* na qual este se abre: “Regionar é um reunir e um re-abrigar para um manter-se que perdura em um habitar” (*in EAGLETON, loc. cit*).

O ser é assim esta *clareira* ou região de encontro que não é nem o sujeito tampouco a obra, mas, por assim dizer, a disponibilidade espontânea de cada um para o outro. Se este Ser é o que determina essencialmente alguma coisa no como ela é, o traço básico destas, é que elas são capazes, de algum modo, de concordar conosco muito antes de termos chegado a qualquer conhecimento delas determinado. O ser passa a ser é a resposta para o *dever acontecer* previamente para tornar possível nosso tráfico com o mundo.

Nessa proposição, há um estreito paralelismo entre o pensamento heideggeriano e a filosofia idealista clássica kantiana. Se o ser é a própria acessibilidade da obra em primeiro lugar, há aí uma relação clara com o ponto de vista transcendental de Kant sobre o mundo, indicando uma relação particular com sua estética, que trata do “mistério” de como a mente e o mundo se conformam em um indivisível acordo, como base para qualquer ato particular de cognição. O conceito heideggeriano do *pré-entendimento*, a forma como, dentro da circularidade inescapável de toda interpretação, os fenômenos devem ser de algum modo já compreensíveis intuitivamente para que possam ser conhecidos, se referirá assim ao espanto estético kantiano com o fato do mundo ser esse tipo de coisa em geral que pode ser entendida. É como se Heidegger tivesse ontologizado inteiramente esta proposição estética, de modo que a percepção estética de Kant, que ainda não se dá a um conhecimento, mas é condição permanente para qualquer conhecimento; torna-se no conceito de Dasein de Heidegger, aquele modo de ser peculiar cuja essência toma a forma da existência, e que vive o mais tipicamente *no* e *através* do humano; uma orientação persistente da existência humana para a familiaridade íntima com aquilo que acerca.

Em seu trabalho sobre Nietzsche, Heidegger defende a doutrina kantiana do desinteresse estético traduzindo-a em seus próprios termos: “... para que alguma coisa seja bela, devemos deixar o que vem ao nosso encontro, da forma como é em si mesmo, vir a nós com sua própria estatura e valor. Devemos deixar ser o que nos vem ao encontro, gratuitamente, no seu próprio modo de ser, permitindo e concedendo-lhe o que de dele é pertinente e igualmente o que de nós tem pertinência”. O desinteresse estético de Kant transforma-se no surgir do objeto em toda a sua pureza ontológica (in EAGLETON, *op. cit.*, p. 213).

Este conceito é de um Heidegger *primeiro*, para um *segundo* sugerir sua ultrapassagem: “O que nos parece ser natural é provavelmente apenas habitual, a

banalização de um longo hábito que esqueceu o inabitual do qual ela se originou, saltou, eclodiu. Outrora, no entanto esse inabitual assaltou, caiu em cima do homem como algo constrangedor e inquietante, levando o pensamento a se surpreender” (ROSENFELD, *loc cit.*).

Uma vez que o pensamento permanece vivo, apenas enquanto essa capacidade de se surpreender subsistir e for cultivada, Heidegger concede à arte, um papel fundador. Por isso ele distingue a percepção normal, observação empírica, por mais perspicaz e fina que seja, de um outro tipo de “ver” que se torna possível quando “vemos” uma obra, vendo, então, algo mais do que o representado, entrando em um certo estado que recorta o de “prazer desinteressado” ou o do “mero e puro prazer” de Kant. Heidegger sempre procura salvar esse conceito que Nietzsche e Shopenhauer criticam. É bem conhecida a lenta elaboração heideggeriana do acontecimento inusitado que ocorre quando verdadeiramente vemos uma obra ou divisamos o que é essencial. Heidegger não hesita em afirmar que algo se desloca nesse processo, que se situa no tempo e no espaço da experiência, porém também pertence a uma dimensão atemporal, situada, pois, fora da experiência. E, o autor prossegue, estabelecendo um nexo entre esse deslocamento abrupto e um certo estado de alienação, sugerindo o “dégradé” que leva do deslocar ao afastar (in ROSENFELD, *op cit.*, p.24). A existência humana é assim, para Heidegger, “estética” na sua estrutura fundamental.

3.5. A FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO NA ARTE

Em Husserl surge a Fenomenologia pura para denominar uma *ciência dos fenômenos*, onde a fenomenologia deve estabelecer-se como uma ciência da essência, uma ciência a priori ou uma *ciência eidética*.

O termo *eidetikos*, diz respeito ao conhecimento, forma de uma coisa no espírito, ideia, essência. Portanto, a fenomenologia diz respeito às essências. A fenomenologia pura ou transcendental de Husserl não trata da ciência que versa sobre os fatos, mas que versa sobre essências, o que de princípio pode suscitar uma antinomia com a teoria do materialismo histórico-dialético, porém, é intenção deste trabalho induzir uma supra ligação que proporcione ambas as teorias se harmonizarem em contraponto.

Em Merleau-Ponty, a fenomenologia também é o estudo das essências, as quais devem ser definidas: essência da percepção, essência da consciência, e outras, mas precisamente a fenomenologia é também uma filosofia que recoloca as *essências* na própria existência, e este é o “portal” do contraponto citado anteriormente, um pensamento moderno, existencialista, que designa, num sentido muito geral, uma busca que tramita sobre a condição humana.

Evidentemente, ao postular a fenomenologia, o meu discurso privilegiará o conteúdo em relação à forma, e o citado contraponto se torna uma tarefa factível na medida que o admite Lukács em sua “Introdução a uma Estética Marxista”, capítulo 7 – Essência e Fenômeno, (p. 219) e no dito de Marx: “Toda ciência seria supérflua se a essência das coisas e a sua forma fenomênica coincidissem diretamente” (in LUKÁCS, *op cit*, p. 219).

Portanto, a tarefa que se me reserva de especial atenção, é fazer a transposição do fenômeno da metafísica para a fenomenologia existencial.

O termo metafísico, literalmente significa *além da física*, algo que ultrapassa o domínio da experiência e não pode ser objeto de um conhecimento científico, que existe ou é verdadeiro não somente como um fato, mas de direito.

Em Aristóteles, “a metafísica é uma ciência que estuda o ser, enquanto ser e os atributos que dele fazem parte essencialmente”, mas é em Bacon que encontramos a definição mais adequada para este propósito: “... a metafísica é a procura das ‘formas’ estéticas que por sua natureza seguramente e de conformidade com sua lei própria são eternas e imóveis”. É, ainda, de interesse citar Schopenhauer: “por metafísica entendo tudo o que tem a pretensão de ser um conhecimento que ultrapassa a experiência, isto são, os fenômenos dados, e que tende a explicar porque a natureza (realidade) se condiciona num sentido ou noutro, ou, para falar vulgarmente, a mostrar o que há atrás da natureza e o torna possível”; e Sartre: “a metafísica não é uma discussão estéril sobre noções abstrata que escapam à experiência, é um esforço vivo para abraçar de dentro a condição humana na sua totalidade” (in ROSS, *loc cit*).

À necessidade de confrontar à metafísica, a fenomenologia, a qual é consubstanciada de várias possibilidades de essência, leva em consideração a definição da “*Fenomenologia da Percepção*” de Merleau Ponty: “A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, consistem em definir essenciais, mas é também uma filosofia que recoloca as essências na existência”, a

que Husserl classificou de: “ciência rigorosa, que opera uma volta às próprias coisas” (in PONTY, 1971, p. 13).

Em Martin Heidegger e Hannah Arendt, temos a “Fenomenologia Existencial”, a qual dirige-se para o real, nele identificando seu caráter de fenômeno e não de objeto, como aborda a metafísica. É uma forma de captar e expressar, numa outra verdade, o que são e como são as coisas, numa eterna busca de significados para conceituar: homem, mundo, pensamento, ser, verdade, tempo, espaço e coisas em geral; viajando para além dos limites que nos foram inculcados por nossa tradição ocidental metafísica. Essa é a possibilidade de estabelecer um jeito fenomenológico de compreender o mundo.

Esse método fenomenológico de conhecimento pede o restabelecimento de um processo permanente de discussão, e aqui ele assemelha-se à dialética materialista, na busca de respostas viáveis dentro do contra discurso, que procura soluções nas contradições.

Embora haja um ponto de tensão entre estes dois conceitos; o pensamento metafísico pressupõe que a verdade seja una, estável e absoluta, bem como a via de acesso a ele; a fenomenologia a vê como um limite e não como uma inverdade. Invoca o problema da perspectiva e o caráter de provisoriedade, mutabilidade e relatividade da verdade, e numa relação epistemológica não faz condenações, apenas alerta para possíveis respostas outras. Não obstante a metafísica, aqui há uma outra semelhança interessante com o marxismo, no dizer de Marx, em que não pretende que sua teoria tenha um fim absoluto em si, porque se assim o fosse ela estaria contradizendo o seu próprio ser, sua configuração de não aceitação de quaisquer teorias absolutistas.

Para a metafísica, o conhecimento é resultado de uma superação da insegurança do *existir*, enquanto para a fenomenologia, é a aceitação dessa insegurança que permite o conhecimento. Enquanto a metafísica instaura a possibilidade do conhecimento sobre a segurança da precisão metodológica do conhecimento, à fenomenologia o instaura sobre a angustia do inesperado.

A metafísica reconhece a possibilidade do conhecimento fundada na *relação* entre o sujeito epistêmico e seu objeto, tomando-o como resultante de uma produção humana. A “representação” como forma lógica do ser, também abordada no estudo da estética marxista. A fenomenologia funda tal possibilidade na própria ontologia humana; ciência do ser, independente de suas manifestações, sendo ela

uma das condições em que a vida é dada ao homem nos seus infindáveis modos de ser. A *relatividade* não é vista pela fenomenologia como um problema a ser superado, mas como uma condição que os entes têm de se manifestarem; no horizonte do tempo e não do intelecto, e em seu incessante movimento de mostrar-se e ocultar-se. A relatividade diz respeito à provisoriedade das condições em que tudo o que é vem a ser e permanece sendo.

Através de uma crítica do pensamento, aquilo que pela *fenomenologia existencial* se põe em questão é o próprio modo de ser do homem ocidental, sua problematidade e a busca de resoluções para essa questão de ser, de existir, que jamais cessará de ser litigiosa para o homem enquanto ele viver. A ciência manipulando as coisas naturais, não as habita no devir. Suas propostas constituem-se em arquétipos onde operam suas variáveis cujas finalidades insidiam os meios para sua consecução, mas isto nos vendem verdadeiramente com ambrósias do futuro próximo.

Pensar é experimentar, operar, transformar, com a única reserva de uma verificação experimental, na qual não intervêm senão fenômenos altamente “trabalhados”, e que nossos aparelhos mais que registrarem, produzem. O pensamento operatório torna-se numa espécie de artificialismo imperativo, como se vê na ideologia cibernética, na qual as criações humanas derivam de um processo natural de informação, mas concebido com base no modelo das máquinas humanas (PONTY, 2000, *loc cit.*).

A tarefa de se pensar a possibilidade de uma metodologia fenomenológica de conhecimento é, em última instância, uma reflexão sobre o modo humano de *ser-no-mundo* (ocidental). É o talhamento de um olhar, ao mesmo tempo que intenta moldá-lo, vai despindo-o de um hábito desde há muito invisível. Esta reflexão faz lembrar Soren Kierkegaard: “...a estética não se refere em primeiro lugar a arte, mas a toda dimensão vivida na experiência sensível, e se dirige a uma fenomenologia da vida cotidiana antes de chegar a uma produção cultural” (in EAGLETON, *op cit.*, p. 130). Cosmos e terra se pertencem mutuamente, e todos os elementos da natureza, à medida que aparecem revelados e abrigados nessa pertença, se compartilham. No caso do homem, esse modo de pertença em que se cria uma inexorável integração é impossível; a vida humana está em perpétuo deslocamento e reificação, o que significa dizer que viver como homem é jamais alcançar qualquer fixidez, e neste modo de existência, o mundo nos é inóspito, não consegue nos abrigar e acolher da

mesma forma como faz com os elementos naturais. Mesmo o *mundo artificial* que criamos sobre o mundo natural, para nele podermos habitar, não nos oferece garantias de fixação. Ser no mundo (realidade vivida) como homens é vivenciar esta e nesta inospitabilidade.

As representações abrigam e expressam as coisas no seu manifestar-se apenas provisoriamente. Portanto, ao contrário de ilusão de uma perfeita co-pertença, as representações são elas mesmas sempre inóspitas ao 'ser' dos 'entes'.

O ser das coisas (o que são, como são) não está consumado na sua conceituação, mas também não está incrustado nas próprias coisas, ensimesmadas. Está entre os homens e as coisas, está numa trama de significados que os homens vão tecendo entre si e através da qual vão se referindo e lidando com as coisas e com tudo o que há. Os homens e as coisas são mediados por essa trama de significados em que as coisas vão podendo aparecer.

Ainda, neste cenário, convém inserir a condição do ente particular de Heidegger, pelo qual o 'ser' tem o poder de estar-aí. O existente humano, lançado no mundo e abandonado a si mesmo, "Derrelição", é uma realidade, cuja natureza é ser essencialmente *cuidado*, o que significa que ele é lançado, sem cessar, adiante de si mesmo, que ele antecipa a si mesmo, que ele não coincide jamais com sua própria essência; um ser lançado no mundo para nele morrer, e cuja morte designa sua última possibilidade. Ora, o que a realidade humana quer precisamente é escapar de si mesma, esquecer-se, dissimular seu verdadeiro 'ser'.

3.5.1. A dialética de fenômeno e essência

O fenomenismo é uma doutrina segundo a qual só haveria os fenômenos como única realidade.

Kant é o pensador por excelência do 'fenômeno', definido como o que é objeto de uma experiência sensível, no espaço e no tempo, por oposição à *coisa em si*, dado tomado e apreendido pelas formas *a priori* do espaço e do tempo e em seguida pelas categorias. Isto é, a partir da unidade destas pensamos nos objetos, dos quais recebemos imagens sensíveis. Num sentido geral, fenômeno é o que se manifesta ou aparece aos sentidos ou à consciência; dados da experiência apreendidos objetivamente e construídos pela experimentação e instrumentos, e

etimologicamente derivado do grego “*phainomenon*”, significa *o visível, o brilhar*, e na minha conceituação de arte é a forma, aparência, existência, acidente.

A essência é a natureza de uma coisa, termo criado para traduzir a palavra grega *ousia*, essência, o ser. Significa o que é uma coisa independentemente do fato de existir elementos constitutivos de um ser, que o distingue de outro ser, dizendo exatamente o que ele é, e neste trabalho a ela me refiro como o conteúdo, a substância, o sensível, o inaparente.

A experiência nos ensina que em todos os objetos com as quais lidamos existe uma dimensão imediata (que nós percebemos imediatamente) e existe uma dimensão mediata (que está em relação com uma coisa por intermédio de uma terceira) que a gente vai descobrindo, construindo ou reconstruindo aos poucos.

A vida ao reproduzir sempre o velho, produz incessantemente o novo, onde essa dialética penetra todas as manifestações da vida.

Quando Marx se refere a ciência como supérflua se a essência das coisas e a sua forma fenomênica coincidirem, ele se refere aqui ao ‘ser’ que está na base do reflexo científico da realidade, e já que o ser que está na base da ciência e da arte é objetivamente idêntico, esta relação entre fenômeno e essência deve valer igualmente para o reflexo estético.

Neste ponto surge a oposição, que existe entre os dois tipos de reflexo no interior da identidade da realidade objetiva refletida. A tendência fundamental do reflexo científico é de separar claramente fenômeno e essência, basta recordar, sobretudo, a expressão matemática de certos fenômenos físicos; mas também nas ciências sociais, a forma fenomênica imediata é superada, a fim de se atingir uma compreensão conceitual adequada da essência. Mesmo o caso singular definido com precisão científica pode e deve também ter superado as formas fenomênicas imediatas que contém, pois só assim o conhecimento da essência encontra sua aplicação mais exata possível.

De tudo isto, deriva que o reflexo científico da realidade deve dissolver a ligação imediata entre fenômeno e essência a fim de poder expressar teoricamente a essência, inclusive as leis que regulam a conexão entre essência e fenômeno (Lukács, p. 220). Vendo-se precisamente pelo lado do fenômeno, esta conjuntura pressupõe uma anterior separação, que é também mantida no que diz respeito à imediatividade do fenômeno, produzindo uma aproximação tanto maior à realidade objetiva quanto mais precisa for a separação entendida.

Torna-se óbvio, aqui, que no processo do trabalho artístico a *singularidade* imediata do fenômeno é, do mesmo modo, superada. As diversas espécies do naturalismo; a arte derivada apenas do puro instinto, são dissolutoras da forma precisamente porque, ao refletirem uma realidade, não intencionam e nem pode superar a singularidade das formas fenomênicas imediatas. Adoto aqui a singularidade de Lukács por uma questão meramente epistemológica, posto que participo do pensamento de Arendt, onde nada do que é, à medida que aparece, existe no singular, o que qualifica a pluralidade como “lei da Terra”.

No caso da fenomenologia, este horizonte em que o ser pode ser compreendido na sua impermanência, no seu aparecer/desaparecer, é a existência humana mesma, entendida como coexistência (singularidade e pluralidade) em seus modos de ser no mundo.

A ausência de forma ou sua indistinção não significa a destruição da estrutura formal da obra, o que seria impossível pela simples existência dela, mas sim o desentendimento do caráter estético da forma (não do conteúdo). Esta pseudo-supressão da forma justa, é exatamente o ponto de partida para a separação consciente de fenômeno e essência, a enérgica conquista e elaboração do essencial e sob este aspecto o trabalho artístico segue um caminho similar ao do reflexo científico. Enquanto neste há uma nítida separação entre forma fenomênica e essência, o processo de superação que se realiza na obra de arte é uma superação no sentido literal hegeliano da palavra, é ao mesmo tempo uma destruição, uma conservação e uma elevação a um nível superior.

Goethe formulou com clareza essa peculiaridade do reflexo estético: “Existe um empirismo sensível que se identifica intimamente com o objeto e torna-se, portanto, autêntica e verdadeira teoria” (LUKÁCS, *op. cit.*, p. 221). Há uma contrastação entre o *empirismo sensível* de Goethe e a polemica irônica de Hegel, contra a *sensibilidade* em face da realidade imediata; que vai iluminar vivamente a relação entre forma fenomênica e essência.

A generalização artística e científica, como observado, necessariamente não segue os mesmos caminhos. A especificidade da arte se manifesta no fato de que a essência pode estar dissolvida no fenômeno, e neste caso jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno, ao passo que na ciência ela pode estar separada conceitualmente. Desta forma, a arte se releva mais próxima da vida do que a ciência. Isto corresponde à verdade enquanto a destruição consciente da

figura autônoma da essência sublinha, na estrutura da realidade, o momento pelo qual a essência tem existência real apenas no fenômeno. Mas isto é só uma forma do aparecer; na realidade, fenômeno e essência, forma, aparência e conteúdo, formam uma unidade inseparável a partir de uma dualidade íntima, constituindo-se como a maior tarefa do pensamento, extrair conceitualmente a essência desta unidualidade, e torná-la cognoscível.

A arte, ao contrário, cria uma nova unidade de fenômeno e a essência está contida e envolvida no fenômeno, tal como na realidade, e ao mesmo tempo penetra todas as formas fenomênicas de tal modo que elas, em suas manifestações, o que não ocorre na realidade mesma, revelam imediata e claramente sua essência. A especificidade da arte, porém, consiste no fato de que na impressão imediata aparece conservada a estrutura da realidade, que ela consegue emprestar evidência imediata à essência sem lhes dar, na consciência uma figura própria separada da forma fenomênica.

A ciência, retornando ao fenômeno após ter extraído a essência, confirma-lhe conceitualmente a realidade. O mesmo é feito pelo materialismo dialético, que eleva a consciência à práxis científica.

“Em suma, o inessencial, o aparente, o superficial, desaparece mais frequentemente, não é tão sólido, tão firme quanto à essência” (LÊNIN *In* LUKÁCS, *loc. cit*).

Evidente até antes da citação de Lênin estávamos nas cercanias da metafísica, mas sua citação, já adentra a fenomenologia da percepção. A essência está na sombra do aparente, pois o que se ilumina à frente da percepção é apenas o individual não universalizado, sem generalização na sua concreticidade individual, o “não fiável” (CRITELLI, 1996, p. 32). Pode-se configurar a aparência como uma das possíveis determinações da essência, um de seus aspectos em um de seus momentos.

Para a metafísica, que parte de uma suposta separação entre ‘ser’ (existência, fenômeno) e ‘ente’ (o ser concreto), o ser de um ente coincide com a sua ‘essência’ (conteúdo, substância). Esta essência é patência, visível, detectável, na ideia que se elabora do ente.

O ser, para a metafísica, não apenas se torna visível e disponível como a essência de um ente, acessível através do conceito da ideia, como também, é no conceito mesmo que tal **patência** torna-se permanente. A essência aloca-se no

conceito do ente, nele se manifesta, se objetiva e assim permanece, é a substancia do ente.

Para a fenomenologia, que parte da impossibilidade de tal separação, o ser de um ente coincide com seu próprio 'aparecer', e esta aparência não é a mera percepção ou imagem da metafísica, mas um aparecer impermanente, na dinâmica fenomênica de aparecer e desaparecer, mostrar-se e esconder-se, é um 'vir-a-ser' na cotidianidade da existência.

Portanto, a especificidade do reflexo artístico da *realidade vivida* é a representação da relação recíproca entre fenômeno (forma) e essência (conteúdo), representação que faz surgir diante de nós um mundo que nos parece composto apenas de fenômenos quando da busca de sua concreticidade, mas que ao mesmo tempo apresentam quanto a intensificação do sensível uma *superfície fugidia* em sua dinâmica expositora acenando no horizonte com a essência na gênese da *vida do mundo a ser vivido*.

A particularidade, centro do reflexo artístico, com o momento da síntese da universalidade que abarca todas as singularidades, supera-as na concreticidade quando busca uma forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, e ao conservar e revelar suas formas fenomênicas, as tornam transparentes, propicias a ininterrupta e atemporal revelação da essência. Novamente, ancoo a particularidade do materialismo dialético à fenomenologia da percepção.

"A forma da *intuição sensível* pertence à arte, que confere à verdade a forma de representações sensíveis. Estas representações, como tais, têm um sentido e uma significação que ultrapassam a esfera puramente sensível; não se propõem, todavia, através destes meios sensíveis, tornar inteligível o conceito em toda a sua universalidade, pois, é, precisamente a unidade do conceito como fenômeno individual que constitui a essência do belo e de sua produção de obras de arte. Disto, resulta que belo se define, por isto, como o aparecer sensível da ideia" (HEGEL in LUKÁCS, *op. cit.*, p. 223).

Há que se reconhecer em Hegel o grande passo à frente no sentido da justa compreensão do fato estético, mas que aqui, também, merece críticas de Lukács, no âmbito de seus juízos e intuições serem deformados por seu idealismo. Em sua concepção do fato estético como intuição, ele admite apenas na intuição uma superação da representação, mas não do conceito; portanto Hegel nega o conteúdo

(essência) da arte em si, como momento superado, o complemento da universalidade concreta, realmente implicitada. Deste modo Hegel está de pleno acordo com sua filosofia da história da arte, que transforma a arte num estágio superado no curso do desenvolvimento da história humana. Princípio contraditório que se releva bruscamente quando se trata de grandes artistas pertencentes à períodos que, segundo sua estrutura sistêmica, ultrapassam o temporal com sua arte.

Hegel define o verdadeiro como sendo a ideia, e esta “só é ideia universal pelo pensamento”. Ora, dentre as inúmeras possibilidades de ideias, por definição à universal é aquela que se impõe a todos os espíritos, a partir de uma definição idealizada, (RUSS, *op cit.*, p. 137), como um triângulo que sempre, por definição construtiva, terá sempre três lados. Isto é sua concreticidade se dá *a priori*, sem necessidade da dialética, não carece de intuição. Na arte, e, segundo o próprio Hegel: “a ideia também se deve realizar exteriormente e adquirir uma existência determinada enquanto objetividade *natural e espiritual*” (LUKÁCS, *op. cit.*, p. 224). Mas, no conceito genérico Hegel afirma: “a ideia é o conceito adequado, o *verdadeiro objetivo* ou o *verdadeiro como tal*. Quando uma coisa é verdadeira, ela o é por sua ideia, ou ainda, só é verdadeira enquanto é ideia, onde esta é o racional, o incondicionado” (in RUSS, *loc. cit.*).

Percebe-se que Hegel no momento da passagem para a definição de ideia na arte se autocontradiz, ao configurá-la no espiritual, o qual transcende a racionalidade e jamais será incondicionado por sua própria concepção ontológica. É na verdade por definição uma ‘ideia factícia’, feita e inventada pelo espírito humano; como exemplo, a ideia de quimera (RUSS, *loc. cit.*), arte helênica que permeou o berço de nosso saber. Que se lhe diga; a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, e, que essência magna podemos descortinar nestas obras.

Ainda, na objetividade natural (realidade) e espiritual, Hegel continua: “Isto ocorre apenas no belo, desde que, assim exteriorizada, a verdade se oferece imediatamente à consciência e o conceito permanece inseparável da manifestação exterior, a ideia não só e *verdade* como também é *beleza*” (in LUKÁCS, *loc. cit.*).

Lukács classifica aqui o salto mortal de Hegel, da ideia à realidade, da lógica à filosofia da natureza, mistificando todas as passagens e relações indistintamente. A constatação de Hegel encontra-se num dilema: rebaixar a arte a uma mera forma preliminar do pensamento ou elevá-la à essência da própria realidade, e esta

antinomia se deve a sua concepção idealista, a falta de conhecimento da teoria do reflexo, o não levar em conta a especificidade da generalização artística e seu considerar o universal na arte em um sentido puramente lógico-filosófico.

Um importante passo à frente com relação a Hegel é a ‘teoria estética de Bielinski’, em seu ensaio ‘A ideia da arte’, na transição do hegelianismo ortodoxo à filosofia materialista: “a arte é a intuição imediata da verdade, ou um pensar por imagens” (in LUKÁCS, *loc. cit.*). Na falta de uma definição da ‘verdade’ de Bielinski, considerar-lhe-ei a verdade de Kierkegaard, em sua vinculação à subjetividade e à interioridade:

A incerteza objetiva apropriada firmemente pela interioridade mais apaixonada, eis a verdade, a mais alta verdade que há para um *sujeito existente*. A verdade consiste precisamente neste lance audacioso que escolhe a incerteza objetiva com a paixão do infinito” (In ROSS, *op. cit.*, p. 207).

O importante na lacônica formulação de Bielinski é que ela abarca os dois lados do problema, tanto a unidade de pensamento e atividade artística quanto o caráter específico da arte. A imediaticidade retirada de Hegel anexada ao pensar por imagens conferem a autonomia da arte, não encontrada em Hegel, o qual subordinou a arte à representação e ao conceito.

A debilidade de Bielinski reside no fato de que, no tempo em que formulou sua teoria, se mantinha preso no plano gnosiológico à identidade de sujeito-objeto e não chegara a conceber, o reflexo da realidade objetiva é o fato estético objetivo. Ele diz: “... tudo o que é, tudo o que nós chamamos matéria ou espírito, a natureza, a vida, a humanidade, a história, o mundo, o universo, tudo isto é pensamento que pensa a si mesmo” (in LUKÁCS, *loc. cit.*).

Em outra obra, Bielinski busca definir mais concretamente a arte e, aproxima-se mais da sua essência: “O objeto da arte é universal... mas, a fim de não permanecer (patência) como uma ideia abstrata, o universal na arte, bem como na natureza (realidade) e na história, deve se distinguir em fenômenos orgânicos separados. Por isso, toda obra de arte é algo particular, distinto, mas penetrada pelo conteúdo universal e pela ideia. Na obra artística, a ideia conteúdo deve se fundir organicamente com a forma, tal como a alma e o corpo, de tal modo que destruir a forma significaria destruir a ideia e vice-versa” (in LUKÁCS, *loc. cit.*).

No rastro de Bielinski, Tchernichévski e Dobroliubov, não partiram da definição daquele, ao definir a essência da arte, na qual a nova posição materialista em face da realidade é pela primeira vez colocada no centro da concepção estética, não partindo do conceito do 'pensar por imagens', mas do da imitação, da reprodução da realidade.

Pensar é uma condição na qual a vida é disposta ao homem, é um elemento de sua estrutura ontológica. Portanto, o pensar transpassa a mera articulação de raciocínios lógicos, imediatistas. A própria condição ôntica, permite articulações concretas que não se reduzem apenas à representações. Pensar não deixa de ser um elemento de patência e de potência, uma força que emerge do próprio ser-no mundo, instalando o homem na sua humanidade e o integrando na sua vocação para ser, respondendo aos apelos de seu vir-a-ser do existir, a que Merleau-Ponty classificou de pensar o impensado, tornando discurso os "conteúdos" do Lebenswelt.

A fenomenologia abre uma nova via para o conhecimento histórico do Ocidente, dentro de uma consciência de ser que dispõe o pensar e o próprio existir ou ser-no-mundo, em sua historicidade, e que permite ampliar o horizonte do materialismo histórico na medida que extrapola o reducionismo de uma situação dada, configurada como verdade única visível e factológica. Portanto, o caminho do pensamento passa por uma proposição da dialética do conhecimento, que é uma forma de fazer com que o homem apreenda seu próprio corpo e possa ser todo o espectro de possibilidades humanas, as quais possam desvelar seu ser.

O modo de ser peculiar, cuja essência toma a forma da existência, é capaz de abraçar a contingência simbolizada por sua futura morte, e viverá esta contingência como uma necessidade interior, apropriando-se do puro dado de seu passado, o seu 'estar jogado', para ser a cada momento o que ele foi.

Esse estilo 'estético' de existência não vai abolir o tempo simplesmente, reduzindo-o à pura sincronidade; mas é a construção contemporânea propriamente dita, a partir de uma história efêmera, numa ampliação temporal. A história autêntica de Heidegger, como comenta Lukács no 'Realismo in Our Time', não se distingue da a-historicidade. É desta temporalidade específica, que, segundo Heidegger, os nossos significados cotidianos de tempo e história são derivados (in EAGLETON, *op. cit*, p. 215).

Toda a abordagem até aqui objetivou demonstrar de um outro ponto de vista, que uma demonstração gnosiológica da autonomia da arte, ao lado do

conhecimento científico da realidade, só é possível sobre a base de uma teoria materialista do reflexo, permitindo inteligir conceitualmente, pela relação de essência e fenômeno à proximidade da vida no reflexo estético, e ao mesmo tempo, às influências da vida cotidiana, à imediaticidade de sua superação, no buscar do Lebenswelt numa nova concepção da razão estética, a partir da dialética entre a concreticidade da realidade vivida, e a dinâmica fenomênica do sentido de ser na vida em seu incessante mostrar-se e ocultar-se do *mundo a ser vivido*.

Desta forma, chamo a fala o reconhecimento da mundaneidade inesgotável de quaisquer ambiências do lado ocidental, na qual sou lançado “a priori” de minha consciência, e que no processo sócio interacionista, vivencio “meu mundo” particularmente e primeiramente em “meu corpo”, numa antecipação ao meu pensar. Avistar o Lebenswelt nas possibilidades de meu horizonte, significa a minha transposição dos limites interiores e exteriores de minha realidade única, substituída que é pelas coisas que comerceiam e assediam meu ente, corporificado da necessidade de sobrevivência. É a fenomenologia grávida do materialismo.

3.5.2. Existência – a obra de arte matriz

Certamente por tudo o que já foi escrito, a Estética não visa a teleologia na gênese da Obra de Arte. A estética é o coabitar nas diversas possibilidades de uma existência cósmica.

Evidentemente, agradecendo ao Criador, minha racionalidade enfeixa atributos que permitem pontificar a existência invisível da Estética nos visíveis que à “lúmem” se aparecem, numa rara propriedade que só ao homem pode pertencer, e da qual só este pode desfrutar.

Portanto, não estou conferindo à Arte uma possibilidade única, a humana, porque a conceituo no âmbito de fazer e fazer-se apenas, coloco o enxergar valorativo num gabarito (estética), ao qual apenas a razão tomada pela consciência pode ter acesso. Evidentemente, consciente estou que os surrealistas não concordariam comigo.

Ao definir o corpo (ente e ser) como lugar desta dinâmica do pensar e estabelecer conceitos da consciência no mundo, afetado que é pelo próprio mundo na recursividade da consciência, postulo uma filosofia da razão alargada à filosofia deste próprio corpo; o que suscita os topos de uma “Dialética Interativa”, onde o

corpo é o palco de suas representações. Essa consciência que não é um puro receber ou fazer, tampouco é passiva ou ativa, que não se constitui fisicamente na sua própria existência, é a reflexão que se torna matéria-prima da indução do corpo, na produção de um conteúdo e de uma forma balizado pela nossa experiência de permutar com o mundo, onde o fazemos e somos feitos, num viver camaleônico, fruto do ser jogado aí, sempre à frente numa luta incessante para vencer sua derrelição.

É no dispor do corpo à mundaneidade que o artista transmuta a realidade vivida em linguagem da Arte. Para empreender esta viagem o artista recorre ao corpo operante, que não é apenas uma porção de matéria ocupando um lugar no espaço enfechado de funções, mas sim um sensível constituído de visão e movimentos físicos e psicológicos.

Embora recebamos as informações do mundo, na direção de fora para dentro, é exatamente dentro de nossa cabeça que criamos o mundo, é nesse vagar de informações no espaço, algo sempre escapa às nossas tentativas de sobrepujá-lo. Portanto, não há visão sem pensamento, não basta pensar para ver; e a visão que condiciona o pensamento que se elucida pelas relações que envolvem o corpo e assim por elas ele se reflete na forma de sua razão.

Ao postular uma dialética com a filosofia da razão, implícita está a necessidade de suplantar o racionalismo de uma pseudo e interesseira verdade única do conhecimento científico, que busca um mundo idealizado pelo homem apologético, aquele cujo significante alegórico se acomoda ao mundo congelado do mito helênico que nunca deixou de rondar a cultura de massas de Adorno. Isto, não obstante a ciência pressupor um “insight” primeiro, empírico, ante predicativo, na qual o verdadeiro mundo na sua originalidade nos é dado, o mundo a ser vivido, o Lebenswelt que sugere a èpokhè fenomenológica, colocando entre parênteses o mundo objetivo (in LADRIÈRE, *loc. cit*).

Este racional que excede o conhecimento científico, é coextensivo à auto explicitação do ego, da própria e una experiência aberta a um auto entendimento da vida no âmbito de suas possibilidades, das quais a humana é mais uma, a que Hegel chamou de “Confiança na razão como armadura essencial da existência humana” (in LADIÈRE, *loc. cit*).

Esta armadura não significa o isolamento, mas o alargamento da possibilidade da razão dentro do exercício da atividade racional de reflexão pela

experiência do Lebenswelt que requisita sentidos para a existência, não só os explicitados pela realidade vivida, mas também os não-explícitos, contidos na própria essência do “ser humano”, destinado a coabitar um mundo-a-ser-vivido na racionalidade, de uma consciência que lhe é dada pela vida como atributo do humano, ou seja, para ser homem na sua plenitude, não há que se prescindir de uma consciência reflexiva inerente do animal homem.

Estas condições ontológicas, nas quais a vida é proporcionada ao homem, lhe são dadas como possibilidades de participação na produção de sua própria obra, única, diferenciada na totalidade e particularizada na sua resultante final, e que se constitui dentro da coexistência, muito embora, este viver seja impregnado de impropriedade de uma construção de vida individual dentro de uma construção de vida coletiva, numa troca permanente, num vir-a-ser uma obra conjunta de si mesmo e dos outros.

Nesta macro construção coletiva, intrinsecamente precha das inúmeras construções individuais, a arte constitui-se como subcapítulos de uma obra muito maior. E, a contragosto de Kandinsky e Ortega Casset, vai buscar no naturalismo a semântica referencial de meu pensamento.

Cada pintura é um capítulo vivenciado na vida de seu autor. Para compreender a tristeza nos olhos das figuras do “O Retirante” de Lasar Segall, é necessário deslindar a tristeza de Segall e a nossa tristeza na vivência da angústia que cerca o nosso sertanejo, o nosso nordestino das caatingas. Ao ver a “Construção Gráfica” de Alfredo Volpi, com suas bandeirinhas, vivencio as nossas festas de São João, Santo Antônio e São Pedro; nosso folclore. O “Calvário de Cristo” de Portinari, me traz recordações das minhas aulas de catecismo.

A personalidade de uma obra, compreende o homem integral, o seu retrato íntimo de uma vida vivenciada não somente os fatos externos de uma vida, mas também os internos, e portanto os historicamente eternos, os quais invocam as aspirações da alma.

Retratantes e retratados apresentam-se como nossas tristezas, alegrias, crenças, dúvidas, desapontamentos, esperanças, em suma, nosso humano destino comum; apresentando-se numa visão mais penetrante, provocadora de um sensível mais intenso, mas que não deixa de ser um retrato da vida, assim como ela nos é dada, onde a presença das coisas se dá num aparente fundo de ausência, no qual se imbricam ser e aparência, nos termos de Cézanne: “O que eu tento traduzir-vos é

mais misterioso, incrusta-se nas próprias raízes do ser, na fonte impalpável das sensações” (in, PONTY, 2000, p. 10).

A essa interação entre a realidade vivida temporal e sua retratação atemporal, que induz à reflexão do existir, a qual classifiquei a pouco como Dialética Interativa, abre-se o portal pelo qual o homem imita o natural, o já previamente concebido. Se os “jardins” de Monet são uma obra prima, já o era antes do retratado, o autor coexistiu na sua permanência; esta é a experiência fundamental do Lebenswelt, a percepção, dando-nos a coisa mesma, já determinada, numa multiplicidade infinita de doações possíveis, numa sucessão de presenças lastreadas de passagens anteriores, onde nossa experiência do “a ser vivido” está na contramão do real vivenciado. Ao que Heidegger intitulou: “O mundo inteiro é uma obra de arte” (in EAGLETON, *op. cit.*, p. 221).

Heidegger distingue a percepção normal, a observação empírica por mais perspicaz e fina que seja, de um outro modo de “ver”, que se torna possível quando vemos uma obra, algo mais que o objeto retratado ou representado. Não hesita em afirmar que algo se desloca nesse processo, que se situa no tempo e no espaço da experiência, porém também pertence a uma dimensão atemporal, situada, pois, fora da própria experiência. Seguindo Hölderlin, concebe o sentido estético como uma abertura que requer a elasticidade dos sentidos e da mente, tornando-os a pedra de toque de toda vida do espírito. A espiritualidade, propriedade humana, depende de um sentir-e-pensar, da capacidade de pensar o sentir e de sentir o pensar. Trata-se de transpor o âmbito das coisas mais ou menos conhecidas, mais ou menos novas, passando para outra esfera, a da coisa ela mesma, na qual atividade e possibilidade coincidem, onde o determinante e o determinado se encontram (in ROSENFELD, *loc. cit.*).

Heidegger em seu reclamo pela humanidade coloca: “Nós voltamos a nós mesmos, vindo das coisas, sem nunca ter abandonado nossa permanência entre elas ... é imperativo experimentar este acordar, apropriar, no qual o homem e o ser são acordados, apropriados, entrepertinentes; um ao outro”. O ser heideggeriano é abissal e desancorado, uma espécie de fundo sem fundo, que se sustenta, como a Obra de Arte, em seu próprio jogo livre e sem propósito. Há uma convergência de dois sentidos da Estética, sabedoria empírica e eruditismo acadêmico, de modo que o ser em geral vem para o primeiro plano, mas imbuído de todo o misterioso privilégio da estética no sentido mais humanamente romântico. Mas como o ser é

tudo, o sentido mais geral da estética é retido, e o mundo inteiro é agora uma grandiosa obra de arte, um jogo auto-sustentado de puro devir, onde a totalidade do ser é assim estetizada (in EAGLETON, *op. cit.*, p. 218).

O ser, como a obra de arte, combina a liberdade e a necessidade. É uma espécie de fundo de todas as coisas, mas como ele mesmo é desprovido de fundo, é também uma espécie de sem fundo de pura liberdade, um jogo que simplesmente joga a si mesmo. O ser é assim estetizado, tanto quanto o pensamento que o pensa, que não tem nenhum resultado ou efeito além de satisfazer sua essência ao ser o que é. O homem é um coautor de si mesmo. É o finalizante concluinte de sua sinfonia inacabada.

A arte, diz Heidegger, “deve ser concebida como o acontecimento básico dos seres (sua patência), como o movimento autenticamente criativo... a estética é menos uma questão de arte do que um modo de se relacionar com o mundo” (in EAGLETON, *op. cit.* p. 228).

Nós não nos fazemos na gênese, somos dados a nós mesmos para o término de uma obra, da qual não participamos da ideia inicial, do esboço intencional, mas a nós pertence a sua finalização. Portanto somos coautores, libertos condicionais, para retocar um projeto inexaurível em suas opções, e escravizante na realidade humana que o habita, de um ser finito, preso e perdido na caverna da “república” de Platão.

Com justo mérito, H. Rohden, lança mão da teoria de Lavoisier, para lembrarmos que o homem não tem autonomia para “criar”, fazer surgir algo do nada, ou seja, a ele só é dada a opção de transformar as coisas existentes, a que longe de evidenciar a secundariedade de sua participação no processo criativo ou de alimentar a ideia da possibilidade de consertar o Creador, evidencia o livre arbítrio do animal homem e a possibilidade da utilização plena da sua racionalidade, atributo de sua própria obra, na corresponsabilidade de em encontrando o seu “Kairos”, engravidar sua vida de sentidos. Este é o movimento concreto da existência, sem reducionismos, apenas com a dialética da reflexão humana que encontrou na palavra “estética”, um nome para definir a descoberta de si como presente na totalidade e a descoberta da totalidade nas entranhas de si, numa abertura em que o homem encontra sua finitude na realidade infinita, num ir e vir da vida, onde os homens são os atores principais, o lugar de suas manifestações são o palco, porém, o creador da obra transcende a vã filosofia.

CONCLUSÃO

“Corte um pedaço de madeira, e eu lá estarei. Levante uma pedra e me encontrarás” (Pergaminho NAG HAMADI – Evangelho de Santo Tomás).

A citação que uso no início desta conclusão, o faço como complemento e resposta à vã filosofia com a qual terminei o Capítulo III, e que por si só definiria minhas conclusões.

Kant expulsa toda a sensualidade da representação estética, deixando de sobra somente à pura forma; é um prazer vazio, que contém em si a renúncia do prazer; é um prazer purificado do prazer.

Schiller dissolve o estético numa indeterminação rica e criativa, em contradição com a dimensão material que ela deve, no entanto, transformar.

Hegel é fastidiosamente seletivo em relação ao corpo, endossando apenas aqueles sentidos que de algum modo parecem intrinsecamente abertos à idealização.

Schopenhauer vê que a história acaba como uma recusa implacável da própria história material.

Kierkegaard vê a estética, que foi uma vez consumação da beleza, e, é agora sinônimo de fantasia ociosa, e desejo degradado.

Musil interpreta o verdadeiramente estético, que provém do não racionóide, também designado “alma” e que deve ser distinguido do estético da moda.

Nietzsche amplia o conceito, onde só como fenômeno estético à existência e o mundo estão plenamente justificados.

Após inúmeras interpretações aqui, e ao longo deste trabalho, vejo que o estético não é em si mesmo uma entidade. É difícil de aprender e agarrar, sua natureza é camaleônica, mudando de acordo com a cor de suas várias definições e de acordo com interesses puramente humanos.

Nesta minha viagem encontrei uma polissemia de definições de Estética e nesta “Torre de Babel”, outra alternativa não tive além de considerar como única possibilidade prolífica, a de voltar ao início e pensar tudo de novo, onde o ponto de partida é a própria gênese da vida. Mas, confesso a grande simpatia que sinto pela definição de Benedetto Croce: “Arte é aquilo que todo mundo sabe o que é” (CROCE, 2001, p. 21).

O tema, quando me escolheu, não procurou um aventureiro em busca do desconhecido, tampouco um mercenário de respostas pré-concebidas. Minha realidade vivida permeou as hostes da física quântica, da atomística, para num segundo momento abarcar a música erudita. A necessidade de encontrar uma resposta para a Estética, veio do pensar, mas muito mais do fazer.

Ao sentar ao piano e interpretar dois réquiems da morte; o primeiro, a “Marcha Fúnebre” de Chopin, a morte serena, justa, natural e honrada, a morte divina, enquanto na segunda, o “Prelúdio da Morte” de Rachmaninov, que se nos apresenta a morte pelo arrebatamento da vida, no dilaceramento dos corpos, a morte humana, não posso deixar de considerar a realidade romântica de Chopin na primeira metade do século XIX, contrapondo-a a realidade sangrenta do início do século XX, com a Primeira Grande Guerra Mundial, vivida por Rachmaninov, e que pareceria impossível, nestas condições, harmonizar o espírito e os sentidos, reconciliar as formas racionais coercitivas da vida social com os seus conteúdos fortemente singulares. Numa ordem social desse tipo, uma identidade “estética” desejável de forma e conteúdo pareceria inalcançável, e que no entanto é conseguido por Rachmaninov.

O sentido da unidade do mundo no qual nos orientamos, é restrito ao contínuo relacionar de tudo o que pode ser experimentado neste mundo. Sentimo-nos em casa neste mundo apenas na medida em que a sua eventual disposição nos é familiar, quando conseguimos adaptar nossa vida a ele, e estamos então abrigados, mesmo quando este sentido se traduz em desgraça humana.

Ao falar do valor da vida falamos sob a inspiração e através da óptica da vida. A própria vida nos obriga a determinar valores, a própria vida evolui por meio de nossa mediação quando determinamos esses valores. Marx declara que: “a forma não tem nenhum valor a não ser que seja a forma do seu conteúdo” (in EAGLETON, *op. cit.*, p. 156).

Fazer história da cultura abolindo expressões como visão do mundo, espírito no tempo, estilo da época, perspectiva, tendência de gosto, escola, moda, seria o mesmo que fazer história social descartando os conceitos de aristocracia, campesinato, burguesia, classe média, operariado. Croce admite, em princípio, o uso dessas categorias desde que se não lhes atribua caráter determinante na hora de qualificar. As obras-primas que resistiram à usura do tempo começaram resistindo às pressões uniformizantes do próprio tempo, ao passo que os puros

espelhos de sua época não sobreviveram, a não ser como peças de informação, às convenções que eles refletiram (CROCE, *loc. cit.*).

A doutrina que define a arte como o agradável não deixa contudo de ter um nome especial (Estética Hedonista) e teve um curso longo e complicado na história das doutrinas estéticas: manifestou-se desde o mundo greco-romano, prevaleceu no século XVIII, voltou a florescer na segunda metade do século XIX e ainda goza de certo favoritismo, em especial, é bem aceita entre os principiantes de estética, os quais são sobretudo impressionados pelo fato de que a arte sujeita prazer.

Neste contexto mundano, a Estética foi rebaixada à pura aparência ou equacionada como a acuidade de um esteticismo autoindulgente. Seu declínio ocorreu no século XX, quando foi denunciada como uma fuga da realidade, um quietismo autocentrado, um desengajamento ocioso, uma ilusão enganadora e um hedonismo narcisista, isto é, quando foi identificada com atitudes, ao que chamamos de “artes engajadas” no consumismo interesseiro e deformante de culturas tradicionalistas.

A Estética não é um estado físico, cor, forma, som, etc. Estes se revelam por sua lógica interna e consenso geral, como uma construção do nosso intelecto. Portanto, nada entraria para o reino da arte humana sem cruzar a porta estreita da subjetivação. Na estética humanizada, as paixões dão corpo a intuições e expressões. O que moralmente não se deve é provocar a indução destas paixões.

A luta contra a finalidade na arte, da qual compartilho, é sempre uma luta contra as tendências moralizadoras contra a subordinação da arte à moral constituída politicamente. Porém, ainda que se exclua da arte o fim de edificar e melhorar os homens, não se conclui daí que a arte deve carecer em absoluto dum fim, dum aspiração e dum sentido, que seja, numa palavra, a arte pela arte. “Antes não ter um fim que ter um fim moral”. O homem não é a consequência dum intenção própria, dum vontade, dum fim; com ele não se fazem ensaios; para obter-se um ideal de humanidade; um ideal de felicidade ou ideal de moralidade. É absurdo desviar seu ser para qualquer fim, que não seja o de apenas existir, estar-aí para ser o que foi chamado a ser, não obstante sua prostituição social. “... os homens nascem livres, a natureza lhes dá a vida com liberdade, mas a organização da sociedade lhes tolhe o exercício desta liberdade natural” (ROUSSEAU, 199_, p. 29). Ele escreve, então, o “contrato social”, para permitir aos indivíduos terem na vida social uma liberdade capaz de compensar o sacrifício da liberdade com que perderam ao nascer.

Quando me deparo ser a conceituação estética, tantas coisas, e até contraditórias simultaneamente, sou levado a qualificá-la como uma aparição, e só aparece porque há uma percepção, que é estética por definição linguística dos

humanos, e que significa o mostrar e o perceber de humanos, onde a coisa que se mostra é algo e não a nadaificação, não obstante o nada também possuir o seu mostrar-se.

Este mostrar das coisas foi estigmatizado como uma aparição a qual implícita necessariamente a existência de uma forma e de um conteúdo, e ainda de um perceptor potencial para induzir a proposta. Portanto, se o estético é fruto de um fazer numa modelagem que comunica o forjado, este estético não pode ser confinado apenas à obra de arte humana, coerente então com todas as premissas que utilizei ao longo deste trabalho, de evitar qualquer vinculação estética a premissas no “antes de”, e libero uma possibilidade de esteticizar a plena existência do fazer e refazer-se num contínuo existir.

Kant percebeu que a consciência humana não se limita a registrar passivamente impressões provenientes do mundo exterior, que ela é sempre a consciência de um ser que interfere ativamente na realidade; e observou que isso complicava extraordinariamente o processo do conhecimento humano. Ora, o não registrar passivamente, é exatamente o contexto libertário, que longe de complicar o conhecimento, possibilita o ir além, o ultrapassar das fronteiras que constituem o elemento fundamental do desenvolvimento humano. Recorro a Pico de la Mirandola, que sustentava: ‘o fato de o homem ser ‘inacabado’ e portanto poder evoluir, lhe confere uma dignidade especial e lhe dá até certa vantagem em comparação com os deuses e anjos, que são eternos, perfeitos e por isso não mudam’ (KONDER, 1981, p. 14).

O homem mudou, muda e continuará mudando, exatamente porque é um projeto inacabado, e essa é a graça do viver; desígnio do Creador, méritos do enquistado em seu contínuo aperfeiçoar-se que é a razão única do seu vivenciar o viver. Então, pretensioso demais seria um “inacabado” reservar a si, única e exclusivamente o domínio do belo por sua decisão volitiva.

No século XVIII, em plena Revolução Francesa, o grande iluminista Denis Diderot, afirmava: “sou como sou, porque foi preciso que eu assim me tornasse. Se mudarem o todo eu também serei mudado! O todo está sempre mudando, logo...” (in EAGLETON, *loc cit*).

Conforme citei em capítulo anterior, no século XX houve a procura de modelos cada vez mais formalizados de explicação social paralelo ao desenvolvimento científico. Contraopondo-se principalmente a Filos-doxia, essa proposição culminou com o “eidos” husserliano, na busca de um retornar às coisas

mesmas, através de uma doutrina de investigação, a Lebensphilosophie, com a qual conversei neste capítulo.

O surgimento de outras doutrinas de “investigação”, no rastro de Husserl, talvez seja o desvelar do mito que possa fornecer as mediações entre a dimensão superformalizada de um lado, e os aspectos de subjugação da cultura nos moldes de Adorno, reificando a razão nos moldes de Ladrière.

A própria provisoriedade da verdade, instalada nesta doutrina, me leva a conclusão que ela seria mais uma solução, mas que sem dúvidas, o alargamento da razão que ela propicia, reificaria o meu conceito de **estética prostituída** pela indústria cultural de Adorno e possibilitaria um retorno, no caminho reverso em direção a **castidade estética**.

Porém, o simples desejo de endereçá-la a um local específico, seria uma tentativa de entrincheirá-la com o que jamais concordaria. Portanto, não abdicando do conceito mas tentando alarga-lo, retorno a estética a partir da origem da vida, que poderá ser interpretada com uma “ascese”, mas será a minha ascese estética.

Este movimento à frente, ultrapassa a pura disposição perceptiva e conceptiva da coisa, brotando um vir a ser, um vir a constituir-se, destinado a deslocar o sujeito, a partir da coisa observável, para um romper da lassidão cotidiana. Este deslocamento está aí, disponível, principalmente fora do campo metafísico, num aspecto de infinitas configurações, ávido da descoberta humana, abstraído do ser ocidental, que requisita a percepção de uma concepção que não é fruto da imaginação humana, mas algo concreto, inerente justamente ao ser homem, bastando adentrar ao eterno retorno de si para estar lá.

O estético transcende a mera percepção única dos observados, localizando os efeitos que estes promovem nos sentidos. É a transfiguração intangível da intermediaridade entre o que se mostra e aquilo que se observa, e que “para ser” deve, moralmente, acrescentar algo à vida do perceptor, numa oportunidade rara do ultrapassar o deslindado pelo congelamento ocidental do vivenciar, num mundo de infinitas possibilidades, sem fugir do destinado a ser.

Este ir à frente, provocado pelo observado, requer interpenetração de todos os sentidos humanos, e sendo a estética uma concepção humana do “ver” as coisas, só a este pertence este “ver”, não significando, contudo, que lhe pertença o privilegio único do “fazer”. O ser humano é um contemplador, que tem a graça de poder fazer suas opções, mas que tem os desígnios de sempre estar indo à frente pela troca,

pela reflexão, pela possibilidade de mudanças provocadas pelas ideias que se lhe aparecem e dele tomam conta momentaneamente e que vão concebendo a sua história.

O ver estético humano é mais um de seus potenciais disponível para reificar a sua ambiência, num rever permanente de sua condição de ser homem. Não se presta a operações de modelagem, e não pode ser confinado a nenhuma das caracterizações ideológicas constituídas ao longo de sua história, que não seja à reflexão do papel do homem no seu viver em comunidade, mas também no seu papel de ser homem em eterno desenvolvimento espiritual. Este meu ver estético ultrapassa as restrições das obras de arte e tem sua atividade criadora nos domínios da vida.

As ideologias não perecem, se autoflagelam em interesses concupiscentes e revelam sua fatigabilidade nos escárnios da história, onde a ciência longe de se pôr a serviço do homem, de sua libertação, imputa-lhe um futuro desafeiçoado de certezas, e isto não é um ver estético. Isto é amoral, que não está na obra, mas sim em seus mentores, e em suas gangas ideológicas.

Conforme citei em capítulo anterior, paralelo ao desenvolvimento científico, desenvolveu-se um novo modelo de explicação social. Contrapondo-se principalmente a Filos-doxia, essa proposição culminou com o “eidos” husserliano, na busca de um retornar às coisas mesmas, através de uma doutrina de investigação, a Lebensphilosophie, com a qual conversei neste capítulo.

A própria provisoriedade da verdade, instalada nesta doutrina, me leva a conclusão que ela seria apenas mais uma solução, mas que sem dúvidas, o alargamento da razão que ela propicia, reificaria o meu conceito de **estética prostituída** pela indústria cultural de Adorno e possibilitaria um retorno, no caminho reverso em direção a **castidade estética**.

Porém, o simples desejo de endereçá-la a um local específico, seria uma tentativa de entrincheirá-la, com o que jamais concordaria. Portanto, não abdicando do conceito mas tentando alargá-lo, retorna a estética a partir da origem da vida, que poderá ser interpretada como uma “ascese”, mas será a minha ascese estética.

A partir do século XX estamos indo rápido demais na superação de limites técnicos, físicos, científicos; carece que se saiba para onde estamos indo? Até que ponto o desenvolvimento interior, da consciência, está acompanhando o desenvolvimento tecnológico? O homem tem uma consciência que não é estática,

ela foi descoberta, explorada, evoluiu pela ação do próprio homem que a transforma e produz, assim, novas formas na sua dinâmica do ver. Neste âmbito a estética pode contribuir como elemento de expansão desta consciência, a qual não pode estar apartada do desenvolvimento científico. Esta estética do cérebro humano, é a própria estética interior, o ponto ômega do padre Pierre Teilhard de Chardin, em seu livro “O Fenômeno Humano”, a culminância da evolução humana, onde se mostra a verdadeira essência da Creação, que produziu um humano consciente da própria consciência.

A formação da crosta terrestre data de 4.500 a 4.800 milhões de anos. A vida sequenciou pelas células simples, células complexas, organismos multicelulares, os peixes, os dinossauros, os mamíferos e só aproximadamente há 40 mil anos surgiu o *Homo sapiens*. Mas se pensarmos em civilização e arte eu poderia começar pelo Egito 2.500 aC., ou pela Grécia 450 aC., mas nestas eram manifestações de uma realidade vivida. A arte humana como um fazer intencional, arte pela arte, só vai surgir na Renascença, há 500 anos atrás. Aonde eu quero chegar?

Inúmeras oportunidades constituíram a nossa visão da beleza dos peixes, dos animais irracionais, da mata, da natureza ausente do animal homem, e estas já estavam antes de aqui nos alocarmos. Seria muita pretensão, baseado em que suposto direito, o homem a si atribuir o privilégio do “fazer” estético; este coube aos homens apenas o nominá-lo, identificá-lo e mimetificá-lo. O homem é mais uma obra mesmo que se considere a melhor, ainda é apenas mais uma obra de arte do Creador.

A deidade conceitual da obra matriz traduz a perfeição absoluta e ilimitada, que é a imanência de qualquer criação, e este é o meu “**Axioma de Estética**”, que não se emula no estabelecimento de juízos valorativos entre o feio e o belo, porque na perfeição da **obra do Creador** só existe o belo, o qual também não existirá na medida que a ele não se possa contrapor uma fealdade.

Que se olhe a harmonia do Cosmos, que se olhe o ir e vir da vida no devir estético da perpetuação, e se verá a ordem perfeita que existe há milhões de anos. Logicamente esta minha proposição tramita ver o Lebenswelt, e meu humano requisita uma conceituação do intuir este axioma, para o qual recorri na introdução à dinâmica do matemático Henri Poincaré, introduzindo na minha estética o conceito de ordem e caos. Longos períodos de ordem com intervalos de caos, que a própria ordem adianta em restabelecer-se, esta é a minha “**Estética do Vivificar**”.

Este pseudoponto final não corresponde, evidentemente, à minha satisfação por uma obra da qual consciente estou de sua provisoriedade, mas sim pela possibilidade de que esta voz sirva de ponto de partida para o engajamento em meu próximo desafio.

REFERÊNCIAS

AFAVASSIEV, V. G. **Filosofia marxista**. Tradução de Mário Alves e Almir Matos. Rio de Janeiro, Ed. Vitória, 1963. Título Original: Osnovi Marksistskoi Filosofii.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda et al. **Temas de filosofia**. São Paulo, Ed., Moderna, 1994.

ASSMANN, Selvino José. **Sobre o conceito de ideologia**. Subsídios de Estudo – Depto de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1999.

BRITÁNICA, Encyclopaedia. *In*: **Estética**, São Paulo, 1987.

BROVETTO, Costante *et al.* **A cruz, teologia e espiritualidade**. São Paulo, Paulinas, 1983.

CHARDIN, Pierre Teilhard de. **O fenômeno humano**. 3. ed., Tradução Portuguesa de Leon Bourdon e José Terra. Porto – Portugal: Tavares Martins, 1970. Título Original: Le Phénomène Humain.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 34. ed., São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

CROCE, Benedetto. **Breviário da estética – aesthetica in nuce**. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001. Título Original: Breviário di estetica/Aesthetica in nuce.

DUARTE, JR. João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Papyrus, 1953.

DUCKMANN, Hajo. **Kandinsky: a revolução da pintura**. Tradução da Casa das Línguas Ltda. Köln – Alemanha: Tasdien, 1994.

DURANT, Will. **Filosofia da vida**. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo, 1956. Título Original: The Mansions of Philosophy.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed., Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Título Original: Von der Notwendigkeit der Kunst.

GADAMER, H. G. *et al.* (org.). Antropologia cultural. *In*: LOGSTRUP, K. E. **Experiência estética na literatura e nas artes plásticas**, p. 197-219.

- ALSLEBEN, K. **Teoria da informação e estética**, p. 220-250.
- GORSEN, G. **Arte, literatura e psicopatologia hoje**, p. 251-315.
- GARDINER, Patrick. Teorias da história. *In: Marx: Concepção Materialista da História, et al.* p. 155-169.
- PLEKHANOV. **O papel do indivíduo na história**, p. 170-203,
- BERTRAND, Russell. **O materialismo dialético**. Lisboa – Portugal: Calouste Gulbenkian, 1964. Título Original: Theories of History. p. 347-359.
- GRAMSCI, Antônio. **Concepção dialética da história**. 2. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Título Original: Il Materialismo Stórico e la filosofia di Benedetto Croce.
- GUSDORF, Georges. **A fala**. Tradução de João Morais Barbosa. Porto – Portugal: Despertar, 1970. Título Original: La Parole.
- JOLIVET, Régis. **Curso de filosofia**. 3. ed., Tradução de Eduardo P. de Mendonça. Rio de Janeiro: Agir, 1957. Título Original: Cours de Philosophie.
- JOLIVET, Régis. **Vocabulário de filosofia**. Tradução de Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Agir, 1975. Título Original: Vocabulaire de la Philosophie.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Título Original: Du Spirituel dans L'art.
- KECHIKIAN, Anita. Os filósofos e a educação. *In: LYOTARD, Jean-François. O Saber já nao é um meio de emancipação*. Lisboa – Portugal: Colibri, 1993. p. 47-54.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 4. ed., São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LAUAND, Luiz Jean. **Filosofia, educação e arte**. São Paulo: IAMC, 1988.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 13. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. Tradução de Paul Albert Simon *et al.* São Paulo, 1998. Título Original: De l'existence à l'existant.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger**. Tradução de Fernanda Oliveira. Lisboa – Portugal, 1996. Título Original: En Déouvrant l'existence avec Husserl et Heidegger.
- MANNHEIN, Karl. **Ideologia e utopia**. 3. ed., Tradução de Emilio Willens. Porto Alegre: Globo, 1954. Título Original: Ideologie and Utopie.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução de Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1976. Título Original: Götzen-Dämmerung.

- ROHDEN, Huberto. **Filosofia da arte**. Rio de Janeiro:Freitas Bastos, 1966.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. Tradução de Antonio de P. Machado. Rio de Janeiro: Tecnoprint [199_]. Título Original: Du Contrat Social.
- RICOEUR, Paul. **O si mesmo como um outro**. Tradução der Lucy Moreira Cezar. São Paulo: Papyrus, 1991. Título Original: Soi-même comme un autre.
- RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Tradução de F. A Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968. Título Original: Histoire et Vérité.
- RUSS, Jacqueline. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Scipione, 1994. Título Original: Dictionnaire de Philosophie.
- SANTAELLA, Lucia. **Arte & cultura: equívocos do elitismo**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1995.
- UBALDI, Pietro. **A grande síntese**. 20. ed. Tradução de Carlos Torres Pastorinho e Paulo Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Inst. Pietro Ubaldí, 1999. Título Original: La Grande Sintesi.
- ALLIEZ, Éric. **A impossibilidade da fenomenologia**. Tradução de Raquel de A Prado e Bento Prado Junior. São Paulo: 34. ed. Literatura, 1996. Título original: De l'impossibilité de la phénoménologie.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed., Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Forense, 2001. Título original: The Human Condition.
- CRITELLI, Dulce Mara. **Analítica do sentido**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Título original: The Ideology of the Aesthetic.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, [19_].
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 12. ed. Tradução de Márcia Sá Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. Separata de: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Farschung, vol. VIII, editado por Edmundo Husserl.
- HESSEN, Johannes. **Filosofia dos valores**. 5. ed., Tradução de L. Cabral de Moncada. Coimbra – Portugal: Armênio Amado, 1980.
- KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. Versão italiana: Dialettica Del Concreto, Valentino Bompiani, Milão, 1965. Título original: Dialektika Konkrétníko.
- LADRIÈRE, Jean. **Vida social e destinação**. Tradução de Maria I da Silva O. da Conceição S. São Paulo: ed. Convívio, 1979. Título original: Vie sociale et destinée.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. 2. ed. Tradução de Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Versão italiana: Prolegomeni a un'estética marxista, Editori Riuniti, Roma, 1957.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 3. ed., São Paulo: Ática, 1991.

ORTEGA y GASSET, José. **Desumanização da arte**. 2. ed. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1999. Título original: La deshumanización del arte.

PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social**. 2. ed., Tradução de Eduardo S. Filho. São Paulo: Brasiliense, 1969. Título original: El Arte y la Vida Social.

PONTY, Merleau. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971. Título original: Phénoménologie de la Perception.

PONTY, Merleau. **O olho e o espírito**. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Águeda – Lisboa, Portugal: Veja, 2000. Título original: L'Oeil et é Esprit.

ROSENFELD, Denis L. (editor). **Ética e Estética**. In: BOHRER, Karl Heinz. **O ético no estético**, p. 9-22.

ROSENFELD, Kathrin. **O charme discreto da surpresa**: a propósito de Heidegger e Derrida, p. 23-34.

ISSER, Wolfgang. **O ressurgimento da estética**, p. 35-49.

HENRICH, Dieter. **Subjetividade e arte**, p. 50-72.

VIEILLARD, Baron, Jean-Louis. **A “verdade da arte” e a liberdade do espírito em Hegel e André Malraux**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 102-117.

TERTULIAN, Nicolas. **A Estética de Lúkacs trinta anos depois**: simpósio internacional Lukács. Tradução Professora Jeanine (Depto Ciências Sociais). Tema da Conferencia proferida no Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da Universidade Federal do Ceará, 1996. Título original: Georges Lukács. Etapes de as pensée esthétique. Paris. Le Sycomore, 1980.

GLOSSÁRIO

Acolito:	4º grau eclesiástico, o que acompanha, o que ajuda.
Abjeto:	Abjeto: Imundo, desprezível.
Aforismo:	Sentença máxima, proposição.
Ágape:	União ao Deus, cuja revelação definitiva está no ter morrido por nós.
Agnóstico:	Doutrina, impossível ao ser humano o conhecimento das coisas espirituais.
Algures:	Em algum lugar.
Anátema:	Excomunhão, maldição, reprovação;
Anelar:	Dar forma de anel.
Antinomia:	Oposição recíproca, paradoxo.
Antítese:	Oposição de contrariedade entre dois termos ou duas proposições.
Antologia:	Memorável, por todos os tempos.
Apatheia:	Semelhança ao Deus impassível.
Autóctone:	Nativo, aborígine, natural da terra.
Autônomo:	Que se rege por critérios próprios.
Axiologia:	Ciência ou teoria dos valores, sobretudo morais.
Axioma:	Máxima, provérbio que encerra uma verdade indiscutível.
Cenestesia:	Conjunto de sensações conscientes mas difusas, que informa o funcionamento vegetativo do organismo, caracterizado por bem estar ou mal estar.
Ceticismo:	Doutrina filosófica que nega ao homem a capacidade de chegar as verdades universais.
Contingente:	Eventual, incerta, ocorrente.
Corolário:	Proposição que se deduz imediatamente de outra já demonstrada.
Demótica:	Escrita egípcia cursiva, popular.
Depauperar:	Tornar pobre.
Derredor:	Em volta de si.
Derrelição:	O existente humano, lançado no mundo e abandonado a si mesmo.
Deslindar:	Cercar.
Devir:	A série de mudanças ou a própria mudança.
Devenir:	Mudanças sucessivas que sofre um ser, mudança com a passagem.
Efusividade:	De efusão, viva manifestação de sentimentos.
Egrégios:	Insigne, ilustre, nobre.
Eidética:	Na fenomenologia é igual as essências. Na metafísica diz respeito ao conhecimento, forma de uma coisa no espírito, ideia.
Emular:	Competir, emparelhar, rivalizar com
Enquistamento:	Criar quisto, encaixar.
Epifânia:	Festividade religiosa, dia dos reis.
Epifenômeno:	Fenômeno que se sobreajunta a outro de maneira puramente acidental, sem encerrar realidade ou eficácia própria.
Epígono:	Aquele que pertence à geração seguinte. Discípulo de um grande mestre nas ciências, letras ou artes.
Epistemologia:	Episteme = ciência, Logos = estudo. Teoria crítica da ciência, que

	pretende determinar o valor objetivo de seus princípios e resultados.
Époché:	(Termo grego que significa parada, suspensão do juízo, estado de dúvida). Na fenomenologia (Husserl) ato de eliminar radicalmente todo prejuízo e toda teoria pré-concebida, para conservar senão o que é apoditicamente. Ato de pôr entre parênteses toda afirmação de objeto e em geral toda posição de mundo com o exterior à consciência; ou coisa em si.
Escatologia:	Estudo sobre os incrementos, doutrina sobre as últimas coisas, como o juízo final, a morte, etc.
Estiolamento:	Ato ou efeito de estiolar. Definhamento das plantas por falta de luz ou ar livre. Estado mórbido de seres vivos, privados de luz ou de ar livre.
Estoicismo:	Escola Filosófica de Zenão de Cítio, prega um ideal de austera virtude definido pela "atarexia" e resumido na máxima. Abstém-se e suporta. Caráter moral que consiste na indiferença pelas coisas que dependem da fortuna e na serenidade, na provação da vida.
Excursus:	(Latim) Invasão, excursão.
Exegese:	Explicações de sonhos, de obras artísticas. Interpretação minuciosa de um texto ou palavra.
Fenomenologia:	Estudo descritivo de um fenômeno, ou de um conjunto de fenômenos, tais como se apresentam na experiência.
Fetiche:	Objeto ao qual se atribui poder sobrenatural e a que se presta culto, amuleto, adorno, talismã, ídolo.
Ganga:	Material inútil, que ocorre junto com o minério de uma jazida.
Genealogia:	Estudo da origem das famílias, estilo, linhagem, procedência.
Gnosiologia:	Estudo das fontes, formas e valor do conhecimento humano.
Hedonismo:	Doutrina filosófica que faz do prazer a finalidade da vida.
Heteróclita:	Que se afasta das regras da analogia gramatical. Irregular, anormal, anômalo.
Heterônimo:	Que orienta sua vida conforme normas, preceitos e critérios externos, alheios.
Heurística:	Método analítico usado na resolução de problemas.
Hierático:	Sagrado, religioso.
Historicismo:	(=Historismo) Método que consiste em explicar ideais, objetos ou conhecimento, etc. como produtor de um desenvolvimento histórico. Doutrina segundo a qual a verdade é história.
Hipóstase:	Cada uma das três pessoas da Santíssima Trindade. Na filosofia platônica, os princípios da pessoa, da inteligência e da alma. Sujeito, substrato, substância, o indivíduo racional.
Hoste:	Bando, multidão.
Idiosincrasia:	Maneira peculiar de ver, sentir e reagir.
Imanência:	Qualidade que existe sempre em um objeto, sendo inseparável dele.
Imanente:	Que existe sempre num objeto (experiência, pessoa, mundo, sendo inseparável dele).
Inefável:	Que não se explica com
Intendem:	(=Intendere = latim), estender, esticar.
Jacobinismo:	Partido, radicalismo, opiniões revolucionárias.
Kairos:	Para os gregos é o momento favorável, o momento pelo destino

	em que nossa vida se deve realizar.
Lacônico:	Conciso, breve, resumido.
Léxico:	Dicionário, vocabulário de um idioma.
Eidética:	Fenomenologia = essências. Metafísica = diz respeito ao conhecimento, forma de uma coisa no espírito, ideia.
Logos:	Razão e discurso.
Maiêutica:	(Grego) Parto de ideias.
Metafísica:	Ciência do ser enquanto ser, ciência dos seres positivamente imateriais, ontologia ou filosofia primeira.
Mimetismo:	Adaptação ao meio. Efeito camaleônico.
Mônada:	Primeiro elemento simples e animado do ser substancial (Leibniz). Substância ativa e individual, de natureza psíquica ou abstrata, que constitui todos os seres.
Monadológica:	De monadologia, sistema de Leibniz a respeito das mônades, substância ativa e individual, de natureza psíquica ou abstrata que constitui todos os seres.
Monismo:	Do ponto de vista da essência das coisas; doutrina segundo a qual no universo tudo se reduz a um só princípio.
Nihilismo:	Doutrina metafísica, segundo a qual todas as coisas não passam de aparência e ilusão.
Ontologia:	Ciência do ser, independente de suas manifestações.
Opróbrio:	Injúria.
Parnasianismo:	Parnaso: Montanha da Fócida (Grécia Antiga), consagrada a Apolo e às Musas. De Parnasiano: Diz-se dos sectários de uma corrente poética, que procura especialmente a delicadeza e a perfeição da forma.
Patência:	Permanência daquilo que se traz à luz sobre o ente.
Plasmada:	Organizada, modelada, feita.
Plasmar:	Modelar em barro. Dar forma.
Prosaica:	Relativo a prosa. Trivial, vulgar. Destituído de nobreza, sem elevação ou sublimidade.
Quiasma:	Construção anômala em que se misturam construções normais. Cruz de Santo André, Cruz em forma de x-grego.
Seiçãõ:	Ato de ser o que se é.
Simbiose:	Associação permanente de dois ou mais seres vivos indispensável pelo menos a um deles, é útil ou indiferente ao outro.
Simbolismo:	Prática do emprego de símbolos como expressão de ideia ou de fatos, interpretados por meio de símbolos.
Sincrético:	De sincretismo, fusão de elementos culturais, de que resulta um novo elemento que contém traços de sua origem diversificada.
Síntese:	Operação que consiste em compor e recompor um todo a partir de seus elementos.
Solipsismo:	Doutrina que considera o “eu” como única realidade do mundo egocentrismo (solipsístico). Vida, ou hábito de viver na solidão.
Sublime:	Excelso, elevado, muito alto, que paira acima, perfeitíssimo, grandioso, poderoso, majestoso, o mais alto grau de perfeição.
Subsistente:	Capaz de existir sem o corpo (alma).
Surrealismo:	Movimento artístico e literário de origem francesa, que pretende um automatismo psíquico puro, capaz de dar expressão às

	atividades do subconsciente, sem controle da razão.
Teleologia:	Estudo da finalidade.
Teleológico:	De teleologia, Teoria das causas finais, ciência dos fins (humanos).
Teratologia:	Parte da história natural que trata das monstruosidades orgânicas (ou psicológica).
Terceiro Excruso:	Entre duas proposições contraditórias não podem ser ao mesmo tempo nem verdade, nem mentira.
Tergiversar:	Voltar as costas, evasivas, rodeios.
Tese:	Na argumentação, afirmação de um ponto de doutrina que nos comprometemos a provar e a defender contra as objeções. Ponto de doutrina apresentado com suas provas.
Transdução:	Raciocínio por analogia direta, do particular para o particular, sem generalização ou rigor lógico.
Truísmo:	Verdade evidente, que dispensa enunciação.
Ultraísmo:	Nova sensibilidade.
Unívoca:	Designativo do termo que aplica a realidades distintas, que só admite uma interpretação, que é da mesma natureza.
Vezo:	Hábito e costume criticáveis.
Vicário:	Que substitui outrem, ou outra coisa.
Vivificar:	Dar vida ou existência.
Volitiva:	Ato de vontade, na linguagem filosófica.

ARTEOLOGIA

Teorias Estéticas do Ocidente

 EDITORA FUCAP

antonio auresnedi minghetti

ISBN: 978-65-87169-12-5



9786587169125